

DISSERTATION

Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg

Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten
(Berlin, Lissabon, Paris, Wien)
während des Ersten Weltkriegs

Verfasserin

Mag.^a phil. Eva Krivanec

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

für Wilfriede Krafft,
die im Ersten Weltkrieg geboren wurde,
im Zweiten Weltkrieg auf der Bühne stand,
im Sommer 2009 starb.

Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg

Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des Ersten Weltkriegs

Einleitung	5
I. Zum Verhältnis von Stadt, Nation und Theater um 1910.....	34
I.1. Vier Hauptstädte und ihre Beziehungen um 1910	34
I.2. Theaterbesuch – das Theater im Kontext neuer urbaner Vergnügungen	44
I.3. Stadt, Nation und Theater – Von der Konkurrenz kosmopolitischer Metropolen zum Krieg zwischen den Zentren der Nation.....	54
I.4. Wann beginnt der Vorkrieg? Nationalismus, Militarismus und Feindseligkeiten vor 1914.....	62
Längsschnitt A: „krank und wieder gesund gelacht...“ – Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918	70
II. Kriegsmobilmachung auf den Bühnen	82
II.1. Vor der Wiedereröffnung – „Aufgaben des Theaters in ehernen Zeiten“	82
II.2. Nationale Repräsentation – welche Klassiker werden gespielt?	88
II.3. Lachen über den Feind – Mobilmachung am Unterhaltungstheater	94
II.4. „Säuberung“ der Spielpläne – Reinigung von feindlichen Einflüssen und moralische Läuterung des Theaters durch den Krieg	100
II.5. „hält ein Bomberl im Schnaberl...“ Kriegsführung und technischer Fortschritt auf der Bühne.....	105
II.6. Was bleibt außer zu schweigen? Einzelne kritische Stimmen im Kriegslärm ...	112
II.7. „Ganz Europa ist außer sich“ – die Lissabonner Theater vor dem portugiesischen Kriegseintritt	115
III. Die „geeinte Nation“ auf der Bühne	122
III.1. Nationale Mythen, siegreiche Helden, bössartige Feinde – Bezugspunkte des historischen Dramas	122
III.2. Opfer beschützen, Freunde gewinnen, Territorien verteidigen – die kulturelle Dimension der Kriegsallianzen	128
III.3. Repräsentationen von „Burgfrieden“ und „Union sacrée“ auf der Bühne	134
III.4. Ausschlüsse und Einschlüsse in die repräsentierte Nation	139
Längsschnitt B: Grenzverschiebungen? Krieg, Theater und Geschlechterverhältnisse	143
IV. Die scheinbare Rückkehr zur Normalität	157
IV.1. Erfahrungsbrüche zwischen Front und Heimatfront.....	157
IV.2. Rückkehr zu den Vorkriegsspielplänen?.....	162

IV.3. „Frikassee à la Poincaré“ – das Essen als alltägliche und aggressive Obsession	167
IV.4. Flüchtlingsströme in die Hauptstädte und ihre Auswirkung auf die Unterhaltungskultur	171
IV.5. Friedensaktivitäten im Untergrund und im Exil.....	177
V. Wahrnehmungsbrüche und Ungleichzeitigkeiten am Theater.....	184
V.1. Letzter Triumph und „Abnutzung“ des bürgerlichen Unterhaltungstheaters....	184
V.2. Echte Kassenschlager – Erfolgsmodelle in den Kriegsjahren.....	193
V.3. Die Aktualität wird zunehmend kritisch – Revuetheater und Krieg	202
V.4. Multimediale Kriegspropaganda	209
V.5. Ästhetische Verbindungslinien – vom Unterhaltungstheater zur Avantgarde...	215
VI. Kampf statt Krieg – Kriegsmüdigkeit und soziales Aufbegehren.....	219
VI.1. Steckrübenwinter und Krisenjahr – 1916/17 und die Korrosion der „nationalen Einheit“	219
VI.2. Protest und Repression – Repolitisierung von unten und künstlerische Kritik einzelner	225
VI.3. Zerstörte Helden – pessimistische Klassikerinszenierungen.....	234
VI.4. Der Aufstand der Dinge – Wahrnehmungsbruch und Subjektverlust.....	240
VII. Zusammenbruch und Neubeginn	245
VII.1. Siegeswillen bis zuletzt – die letzten Schlachten der Inlandspropaganda	245
VII.2. Zusammenbruch der „Heimatfront“ und diverse Dolchstoßlegenden	251
VII.3. Zwischen ästhetischer und politischer Revolution – Formierung der Theater-Avantgarden	264
Abschließende Bemerkungen	286
Bibliographie.....	292
1. Tageszeitungen und Zeitschriften	292
2. Archivmaterialien	293
3. Theaterjahrbücher und -spielpläne.....	295
4. Theaterstücke und Filme	295
5. Sekundärliteratur	296
Abstracts	314
1. deutsches Abstract	314
2. englisches Abstract	316
Danksagung.....	317
Lebenslauf.....	318
Bildteil.....	321

Einleitung

Wollen wir uns eine der wunderschönen Metaphern, die Walter Benjamin für die Arbeit der HistorikerInnen geprägt hat, für einen Augenblick ausleihen – „Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben“¹ – so könnte die nun folgende Arbeit als Versuch bezeichnet werden, eine kleine *Lachfalte* in der hochkomplexen Gesichts-anatomie und Physiognomie der Jahre 1914 bis 1918 zu untersuchen und herauszuarbeiten.

Aber weshalb von *Lachfalten* sprechen in bezug auf einen Zeitraum, der in allen Lebensbereichen geprägt war durch einen mörderischen, totalisierenden Krieg? Einen Zeitraum, der sowohl von Zeitgenossen als auch von HistorikerInnen als fundamentale Krise angesehen wurde, die die Geschichte durchschneidet wie kein anderes Ereignis – in ein Vorher und ein Nachher trennt, die sich unversöhnlich, verständnislos gegenüberstehen?

Zwei ganz allgemeine Annahmen stehen hinter diesem Interesse: Erstens scheint das Lachen – weit gefasst im Sinn von Unterhaltung – in menschlichen Gesellschaften auch in den schwierigsten Situationen, die vorstellbar sind, präsent zu sein. Theaterbühnen sind solche Orte, in denen Lachen, Komik, Unterhaltung legitimerweise ausgedrückt werden können. Zweitens, und darauf folgend, kann das Lachen grundsätzlich beides sein: ein stabilisierendes Element im machtvollen Gefüge des totalisierenden Kriegs und ein kleiner subversiver Funke, der sich gegen die oppressiven „Großen Zeiten“ richten kann.

Die Suche nach dem Lachen, der Unterhaltung im Krieg ist also auch eine Suche jenseits des Heroischen, eine Suche nach den kleinen alltäglichen Sensationen, jenen Zeit-Räumen die vielfach einen Ausbruch aus der Kriegszeit, dem Kriegsalltag versprochen und doch rückblickend starker und beredter Ausdruck *ihrer* Zeit waren.

Was heißt das konkret? Es besteht kein Zweifel in der historiographischen Literatur über die elementare Bedeutung des Ersten Weltkriegs für die Geschichte des 20. Jahrhunderts in Europa und darüber hinaus. Die Erfahrung dieses weltumspannenden Kriegs mit fast 15 Millionen Todesopfern (9 Millionen Soldaten, 6 Millionen Zivilisten, ganz abgesehen von den vielen Kriegsversehrten), des rasanten Fortschritts von Kriegs- und Waffentechniken, des zum Hass gesteigerten Nationalismus und der unterschiedlichen, inkompatiblen kollektiven Erinnerungen und Geschichtsschreibungen, die sich daraus ergaben, hat tiefe Spuren in den gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und künstlerischen Entwicklungen der darauffolgenden Jahrzehnte hinterlassen. Diese Beobachtung war der Ausgangspunkt für einen großen Teil der kulturhistorischen Arbeiten zum Ersten Weltkrieg bis heute. Doch gleichzeitig gibt es wenige Arbeiten, speziell im Bereich der Theatergeschichte, die sich explizit den Jahren

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S.595.

des Kriegs selbst widmen – zumeist wird die Jahrhundertwende (bis maximal 1914) oder die Zwischenkriegszeit (ab 1918) in den Blick genommen.²

Das darf nicht weiter verwundern, haben doch die ZeitgenossInnen selbst einen unwiderrufbaren Bruch wahrgenommen zwischen der Zeit vor dem Krieg und jener danach, sahen sie „die Welt von gestern“ als etwas unwiederbringlich Verlorenes, um Stefan Zweig zu paraphrasieren. Doch gerade dieses Fehlen, diese scheinbare Leere im kulturellen Leben zwischen 1914 und 1918 erweckte meine Neugier, und es zeigte sich, schon bei einem ersten oberflächlichen Blick in die Theaterprogramme und Zeitungsankündigungen dieser Jahre, dass dieser Eindruck, es hätte im Krieg kein kulturelles Leben in den Städten gegeben, einfach falsch war. Die meisten Theater und fast alle anderen populären Unterhaltungsstätten in den vier Metropolen, die ich für meine Untersuchung ausgewählt habe, waren auch während der Kriegszeit aktiv und das Publikum nahm auch weiterhin gerne und in großer Zahl an den verschiedensten Aufführungen teil. Während der Kriegsjahre waren die Theater sowohl Schauplatz der militaristischen Zurüstung der „Heimatfront“ als auch Fluchtraum in heimelig-beschauliche Ersatzwelten, in Einzelfällen aber auch – trotz scharfer Zensurbestimmungen – Orte der Kritik, der politischen Selbstverständigung, des Bruchs mit ästhetischen Konventionen. Die bewusste Fokussierung der Dissertation auf das kulturelle Leben während des Krieges betont weniger die langfristigen Folgen des Ersten Weltkriegs im kulturellen Bereich, sondern untersucht eher den unmittelbaren kulturellen Umgang mit diesem hochindustriellen, in vielen Dimensionen völlig neuartigen Krieg, mit ersten Formen der (Militär-)Diktatur, mit dem nationalistischen Wahn, gestützt von staatlicher Propaganda und Zensur, der mythisierten Männlichkeit und der alles durchdringenden Militarisierung, aber auch mit den Widersprüchen, die sich aus der Unvereinbarkeit von ideologischer Verbrämung und konkreter Erfahrung des Krieges ergeben.

Die Auswahl der vier Städte Berlin, Wien, Paris und Lissabon erklärt sich nicht von selbst und war im Laufe dieses Dissertationsprojekts immer wieder Gegenstand von Nachfragen interessierter KollegInnen und DiskussionspartnerInnen. Es gibt eine Reihe von inhaltlich gut argumentierbaren Gründen für diese Auswahl, sie ist aber natürlich nicht frei von individuellen Präferenzen und spezifischen Interessen der Forscherin, etwa jenem an Portugal und der portugiesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, die so eng verwoben mit dem europäischen Kontinent und doch so unbekannt ist. Auch die Wahl des romanischen Sprachraums mit Paris

² Aus einer Fülle von Literatur seien nur einige Beispiele herausgegriffen: *Urbane Leitkulturen 1890-1914: Leipzig, Ljubljana, Linz, Bologna*, hg. v. Reinhard Kannonier, Wien: Verl. f. Gesellschaftskritik 1995; *Die Berliner Moderne. 1895-1914*, Hg. v. Jürgen Schütte, Stuttgart: Reclam 1987; Peter von Rüden, *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)*, Frankfurt/M.: Athenäum 1973; Jürgen Doll, *Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater* Jura Soyfers, Wien u.a.: Böhlau 1997; Cornelia A. Brandt, *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*, Karlsruhe: Ariadne Buchdienst 1990; Claire Leich-Galland, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1933)*, Paris: Champion 1998.

und Lissabon hat viel mit den Sprachkompetenzen der Autorin zu tun und beinhaltet keine Wertung oder besondere Hervorhebung dieser Städte gegenüber anderen europäischen Hauptstädten. Es ist – wie jede Auswahl – letztlich eine Willkürentscheidung, oder, freundlicher formuliert, eine Experimentalanordnung, die durch weitere Forschungen ergänzt, verfeinert und korrigiert werden sollte. Für das Konzept dieser Arbeit war es jedoch entscheidend, dass es sich bei diesen vier Städten um Hauptstädte handelt, da diese nicht nur als kulturelle Metropolen, sondern auch als politische (und militärische) Schaltzentralen im Ersten Weltkrieg eine herausragende Rolle spielen. Auch sollten jeweils zwei Hauptstädte der Mittelmächte und zwei der Entente in der Untersuchung vertreten sein, um ideologische aber auch ästhetische Ähnlichkeiten und Differenzen auf beiden Seiten der Front aufzuzeigen. Die vier Städte bilden aber auch je spezifische historische Kontexte für die Untersuchung des europäischen Theaters im Ersten Weltkrieg und können zu einem vielfältigen Bild beitragen: Portugal trat erst im März 1916 in den Krieg ein, zuvor gab es eine intensive öffentliche Debatte zwischen Befürwortern und Gegnern eines Kriegseintritts – das Theater in Lissabon kann so in einer Phase der (offiziellen) Neutralität und in einer Phase der Kriegsbeteiligung untersucht werden; Paris befand sich im September 1914 nur wenige Kilometer von der Frontlinie entfernt und war somit die von Kriegshandlungen am unmittelbarsten betroffene Hauptstadt in Europa; in Berlin wurde trotz Lebensmittelmangel und Kohlennot der Durchhaltewille besonders laut propagiert, was andererseits zu einer Radikalisierung der politischen und künstlerischen „Linken“ führte; Wien wiederum drohte schon bald an inneren sozialen Spannungen – zwischen Profiteuren und Verlierern im Krieg, zwischen „Deutschen“ und „Tschechen“, zwischen ostjüdischen Flüchtlingen und ansässigem jüdischen Bürgertum, zwischen Händlern und KonsumentInnen, etc. – zu zerfallen und litt gegen Ende des Kriegs (und über dessen Ende hinaus) schwere Not.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich weniger an großen theoretischen Modellen oder methodologischen Schulen, sondern in erster Linie am Material, das in zeitintensiver Kleinarbeit vor Ort in den vier Städten gesammelt und systematisiert wurde: ein Material, das von seiner Fülle und Vielfältigkeit her eine besonders sorgfältige Behandlung benötigt.³

Dennoch stehen natürlich im Hintergrund theoretische Konzepte, Begriffe und Annahmen, die das Material überhaupt erst sinnvoll interpretierbar machen, deshalb möchte ich in dieser Einleitung in Form eines kleinen „theoretisch-methodologischen Glossars“ diese zentralen Begriffe, mein Verständnis dieser Begriffe sowie eine skizzenhafte Genealogie dieser Verwendung erklären, sie gewissermaßen als Landmarken nutzbar machen, die sich im Dialog mit dem Material entwickelt haben und die auch für die LeserInnen, so hoffe ich, im Zusammenspiel mit dem Material lebendig werden.

³ Wesentliche Ressourcen für diese Arbeit stellten etwa Theaterprogramme, Spielpläne, Theaterkritiken in Tageszeitungen und Zeitschriften, Zensurprotokolle und zensurierte Textbücher, Regiebücher, Fotografien und Skizzen dar.

Krise

Ein erstes wichtiges Konzept, das in Zusammenhang mit Krieg naheliegend scheint, ist der Begriff der Krise. Die *Krise* nimmt Bezug auf eine historische Situation, die durch Offenheit, Unentschiedenheit gekennzeichnet ist. Eine Unordnung, in der Entscheidungen dringend erforderlich, aber noch nicht getroffen sind, wie Reinhart Koselleck es gefasst hat.⁴ Die *Krise* ist aber auch eine Phase "furchtbarer Schnelligkeit" (Jacob Burckhardt), in der sich historische Prozesse so stark beschleunigen, dass sie kaum noch zu fassen sind, wie ein flüchtiger Moment.⁵

In seiner vergleichenden Studie *La crise des sociétés impériales* zeigt Christophe Charle, dass die Krise als ein Prozess vieler heterogener aber gleichzeitig auftretender sozialer Veränderungen, die nicht leicht in eine neue soziale Ordnung zu bringen sind, häufig begleitet wird von einer Weigerung, diesen Prozess anzuerkennen und von einem starken Wunsch nach Wiederherstellung der alten Ordnung.⁶ *Krisen* führen zu Asynchronien, zu Diskrepanzen und Widersprüchen im Alltag derjenigen, die die Krise durchleben. In dieser konkreten Arbeit scheinen mir alle genannten Aspekte der *Krise* von hoher Relevanz zu sein: wir haben es mit einer Periode der Brüche und Ungewissheiten zu tun, mit einer Periode der enormen Beschleunigung, die von widerstreitenden und widersprüchlichen Diskursen geprägt ist. Deshalb, so meine Hoffnung und Annahme, lassen sich in der Untersuchung der heterogenen Vielzahl von Theateraufführungen in diesen ganz besonderen Jahren 1914 bis 1918, sowohl was ihre Inhalte, als auch was ihre Ästhetik betrifft, wie durch ein Vergrößerungsglas, einige kulturelle Entwicklungen des 20. Jahrhunderts *in nuce* beobachten.

Erfahrung

Der *cultural turn* in der Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg hat die Beschäftigung mit der konkreten Erfahrung dieses Krieges, sowohl von ZivilistInnen als auch von Soldaten verstärkt in den Blick genommen. Der Begriff von *Erfahrung*, wie ich ihn gerne verwenden möchte, verdankt viel dem Essay "Erfahrung und Armut", den Walter Benjamin 1933, unmittelbar nach der Flucht aus Deutschland geschrieben hat und in dem er sich direkt auf den Ersten Weltkrieg bezieht: „[...] die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat.“⁷ Diese

⁴ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S.134.

⁵ „Der Weltproceß geräth plötzlich in furchtbare Schnelligkeit; Entwicklungen die sonst Jahrhunderte brauchen, scheinen in Monaten und Wochen wie flüchtige Phantome vorüberzugehen und damit erledigt zu sein.“, Jacob Burckhardt, „Die geschichtlichen Krisen“, ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 10: Aesthetik der bildenden Kunst, Über das Studium der Geschichte*, Hg. v. Peter Ganz, München / Basel: C.H. Beck / Schwabe 2000, S.247.

⁶ Christophe Charle, *La Crise des Sociétés Impériales. Allemagne, France, Grande Bretagne (1900-1940) Essai d'histoire sociale comparée*, Paris: Seuil 2001, S.28-30.

⁷ Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S.213.

Erfahrung hat die Menschen nicht reicher, sondern ärmer an „mittelbarer Erfahrung“ gemacht – sie sind verstummt aus dem Krieg zurückgekehrt. Sämtliche Erfahrungen, die man lange Zeit für gesichert hielt, wurden durch die Kriegseignisse „Lügen gestraft“: „Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber.“⁸ Im Kontext des Theaters im Ersten Weltkrieg zeigte sich dieser Widerspruch etwa in der offensichtlichen Inkongruenz zwischen dem „Bühnendiskurs“ der Kriegsstücke und der konkreten Erfahrungen des Krieges von denjenigen, die im Publikum saßen. Walter Benjamin versteht aber diese „neue Armseligkeit“ als – auch zu affirmierende – Voraussetzung für einen Neuanfang, für eine neue Konstruktion, die „mit Wenigem auszukommen“ lernen wird, um „die Kultur, wenn es sein muss, zu überleben“⁹

Brüche

Das Konzept der *Brüche*, der Diskontinuitäten, steht in meinem Verständnis in der gleichen Reihe wie die zwei vorangegangenen Begriffe *Krise* und *Erfahrung* und sie gehören, in der Forschung zum Ersten Weltkrieg eng zusammen. Bernd Hüppauf spricht diesbezüglich etwa von der „Krise der Repräsentation“, die dieser Krieg zur Folge hat, und er verweist damit einerseits auf die Brüche zwischen (beispielsweise medialer) Repräsentation und Wirklichkeit, andererseits aber auf die noch elementarerer Brüche in der individuellen Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst: Die Nicht-Anschaulichkeit des Kriegsschauplatzes, die Verwirrung der Zeit- und Raumwahrnehmung in Gefechtssituationen oder beim ewigen Warten im Schützengraben, die zerstörte Integrität der Körper oder psychische Leiden, die vielfach mit den extremen akustischen Belastungen, denen die Soldaten ausgesetzt waren, zusammenhängen. In biographischen, historischen oder künstlerischen Narrativen nach 1918 findet sich der Begriff des „Bruchs“ häufig im Sinne eines „Epochenbruchs“, als historischer Einschnitt, der Vorkriegszeit, Kriegszeit und Nachkriegszeit radikal voneinander trennt. Die unmittelbaren Brüche und Fragmentierungen der Wahrnehmung selbst, werden jedoch bereits während des Kriegs in den populärkulturellen und/oder avantgardistischen Ausdrucksformen – häufig in indirekter Weise – thematisiert.

Die offensichtliche Diskontinuität und Fragilität, die den hier fokussierten Forschungsobjekten – den einzelnen Theateraufführungen – innewohnt, beeinflusst nicht nur die Inhalte dieser Studie, sondern auch methodologische Fragen. Folgen wir in diesem Punkt Foucault, so bedeutet dies, dass wir versuchen müssen, beim Schreiben einer Geschichte des Theateralltags in vier Städten während des Ersten Weltkriegs, alle Diskontinuitäten, die diese Geschichte durchkreuzen, zu beleuchten und dass wir vorsichtig sind bei Interpretationen, die allzu schnell disparates

⁸ ebenda, S.213f.

⁹ ebenda, S.219.

Material entweder in ein Kontinuum von Entwicklung oder in eine scharfe Einteilung in Vorher und Nachher reintegrieren.

Widerstreitende Diskurse

Michel Foucault war selbst nicht nur daran interessiert, eine Theorie der Macht zu entwickeln, sondern interessierte sich auch sehr für Kriegstheorien und -strategien, und er folgte den Spuren eines Diskurses, der "die Kunst des Krieges" als Grundlage für Politik im Allgemeinen verstand – besondere Verbreitung fand der Diskurs in der Literatur zur "Kunst des Regierens" im 17. Jahrhundert, den man mit der kurzen Formel – der Umkehrung von Clausewitz' berühmten Aphorismus – dass Politik die Fortsetzung des Kriegs mit anderen Mitteln sei, umschreiben könnte. Foucaults Beschäftigung mit den Bedingungen der gesellschaftlichen Konstitution von Wahrheit und Wissen führt ihn zu den folgenden – sehr grob zusammengefassten – Schlussfolgerungen, dass Diskurse das Resultat von ineinandergreifenden Kämpfen sind und dass Wahrheiten beides sind: Resultate gewonnener Schlachten und Waffen in neuen Kriegen.

Die Wirksamkeit und Bedeutung von Diskursen in der modernen Kriegsführung ist wohl unbestritten. Ein wichtiger Grund dafür, für diese Dissertation eine vergleichende Perspektive zu wählen, bestand darin, Material von beiden Seiten der Front zu sammeln, um so ein besseres Verständnis zu entwickeln für die Struktur von widerstreitenden Diskursen – für ihren widersprüchlichen Charakter. Es gibt, gerade in Kriegszeiten – das zeigt sich am Beispiel Erster Weltkrieg sehr deutlich – einerseits einen inneren Krieg gegen dissidente Diskurse und andererseits hegemoniale Diskurse, die in einen externen Krieg gegen die Diskurse des Kriegsgegners eintreten. Bloß sind diese hegemonialen Diskurse auf der einen wie auf der anderen Seite der Front in Inhalt und Struktur von Vorurteilen, Angriffen oder Verteidigungen ausgesprochen ähnlich. So ähnlich, dass wir in einigen Kriegsrevuen in Berlin und in Paris exakt spiegelgleiche Bilder für die Angriffe gegen „kulturelle Importe aus Feindesland" finden [vgl. Kap. II.4].

Singularität / Serialität

Beschäftigt man sich mit Theateraufführungen innerhalb eines bestimmten Zeitraums, so ist man immer mit ihrem Doppelcharakter konfrontiert – jede einzelne Aufführung mit ihrem je spezifischen Publikum ist ein singuläres Ereignis, sie ist aber auch eingebettet in eine Serie von Aufführungen ein und derselben Produktion, die ja manchmal sogar mehrere Jahre lang in einem Theater läuft. Anhand dieser Ambivalenz von Differenz und Wiederholung, die dem Theater inhärent ist, könnte man spannende Analogien zur Theoriebildung von Deleuze und Guattari aufspüren. Doch auch ohne die Komplexität dieser Fragestellung im Detail auszuloten, legen die Eigenschaften des Materials selbst nahe, dass Singularität und Serialität trotz ihrer scheinbaren Opposition zusammen zu denken sind. So soll in dieser Arbeit, die sich vorrangig

mit Aspekten der Serialität befasst – mit plötzlichen oder längerfristigen Veränderungen in den Spielplänen, mit besonders häufig gespielten Stücken, erfolgreichen Produktionen, beliebten Genres – auch der Singularität der einzelnen Aufführung Rechnung getragen werden. Zum Beispiel dann, wenn es (in Kritiken oder Zensurprotokollen dokumentierte) auffällige Publikumsreaktionen gegeben haben soll oder wenn ganz bestimmte Personengruppen ins Theater eingeladen wurden, wie häufig bei Benefizveranstaltungen. Aber auch die Betrachtung sämtlicher Aufführungen eines bestimmten Tages soll die Perspektive der TheaterbesucherInnen, die eine einzelne Aufführung aus einem bestimmten Angebot an Produktionen wählen können, herausstreichen. So ist die Theatergeschichte des Ersten Weltkriegs in einem sehr spezifischen Sinn Alltagsgeschichte, denn an jedem Tag dieses Kriegs wurde nicht nur gekämpft, getötet und gestorben, sondern auch Theater gespielt, zum Teil mehr und erfolgreicher als in Friedenszeiten.

Gleichzeitigkeit / Ungleichzeitigkeit

Das Interesse daran, einen für kulturhistorische Begriffe sehr kurzen Zeitraum – vier Jahre und vier Monate – zu beobachten und innerhalb dieses Zeitraums die räumlichen Bezugspunkte so zu wählen, dass, verbindet man diese auf der Landkarte, ein etwas unregelmäßiges Viereck quer über Mittel- und Westeuropa, mit einer bewusst gesetzten Spitze im entlegenen Südwesten Europas entsteht, ist verknüpft mit dem Interesse an Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten zu bestimmten historischen Momenten. Kriegszeiten sind hier besonders interessant als Krisenzeit, als Zeit der disparaten und beschleunigten gesellschaftlichen Entwicklungen, als Extremsituationen, in denen ideologische, emotionale und kulturelle Zusammenballungen entstehen, die unter anderen Bedingungen nur im längeren zeitlichen Verlauf und in „verdünnter Form“ wahrnehmbar sind. Das kulturelle Leben der Jahre 1914-1918 in Europa ist aber auch deshalb besonders interessant, da bis dahin dominante Diskurse und Praktiken des kulturellen Austauschs – man denke nur an internationale Tourneen von Schauspielstars wie Sarah Bernhardt oder Ensembles wie jenem von Max Reinhardt, ganz abgesehen von der regen Übersetzungs- und Adaptionstätigkeit neuer Dramatik oder den grundsätzlich international aufgebauten Märkten der Variétékünstler oder des Filmverleihs – mit einem Schlag von Diskursen der nationalen Reinheit und Eigenständigkeit, der kulturellen Gegensätzlichkeit zu sämtlichen Feinden abgelöst wurde, denen auch zum großen Teil die Praxis unterworfen wurde – so wurden die vielfältigen Austauschbeziehungen der Unterhaltungsbranche nachhaltig beschädigt. Doch in vielen Aspekten scheiterten diese diskursiven Versuche, die Ähnlichkeiten zwischen den verfeindeten europäischen Metropolen zum Verschwinden zu bringen, in der Praxis. Auch hier geht es also um die Untersuchung realer Gleichzeitigkeiten in behaupteten Ungleichzeitigkeiten, oder anders herum, um die Entdeckung von Ungleichzeitigkeiten in einer behaupteten nationalen Uniformität.

Auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft existiert die gemeinschaftliche Klage darüber, wie schwierig es ist, die Geschichte von transitorischen Ereignissen, wie es Theateraufführungen im Unterschied zu anderen Kunstwerken eben grundsätzlich sind, zu schreiben. Damit befindet sich die Theaterhistoriographie jedoch in guter Gesellschaft mit vielen anderen historischen Wissenschaften. Auch eine Schlacht, ein Attentat oder eine Revolution sind im Moment ihres Geschehens bereits unwiederbringlich verloren, HistorikerInnen können nur hoffen, dass möglichst viele indirekte Quellen – Protokolle, Briefe, Berichte, Illustrationen, etc. – entstanden sind, was umso wahrscheinlicher ist, je wichtiger das Ereignis für die Zeitgenossen zu sein schien.

Der Vielzahl von Theateraufführungen in den Jahren 1914 bis 1918 Rechnung zu tragen, diese zu synthetisieren und ihre Geschichte zu schreiben, ohne den Kontext des Krieges und den Kontext der einzelnen Stadt zu vernachlässigen ist keine einfache Aufgabe. Die wesentliche Herausforderung liegt darin, folgende Aspekte zu verbinden:

- eine historische Herangehensweise die auf wesentlich qualitativen Konzepten beruht,
- eine große Vielfalt des verwendeten historischen Materials, von Jahrbüchern zu Tageszeitungen, Theaterzetteln und Programmheften, Photographien und Plakaten, Regiebüchern und Stücktexten, Kritiken und zusammenfassenden Beschreibungen, Zensurprotokollen und gestrichenen Fassungen, bis hin zu Audioaufnahmen und Filmfragmenten etc.
- sowie eine große Zahl von Theateraufführungen, die in Datenbanken zunächst gesammelt, dann strukturiert und interpretiert werden mussten.

In den mehr als vier Kriegsjahren habe ich etwa 90.000 Aufführungen in den vier untersuchten Hauptstädten registriert, von etwa 10.000 in Lissabon bis knapp 35.000 in Berlin. Die Datenbankeinträge zu dieser enorm hohen Zahl von Einzeldaten bestehen nur aus Datum, Theater, Titel des Stücks und Nachnamen des Autors. Alle weiteren Informationen und Materialien wurden deutlich selektiver gesammelt, etwa indem ich ein Theater, das als charakteristisch für ein Genre gilt, ausgewählt habe (z.B. das *Théâtre Apollo* in Paris für Operetten, das *Palast-Theater am Zoo* für Berliner Kriegsrevuen oder die Wiener *Freie Volksbühne* für ein kleines, innovatives Literaturtheater mit politischen Ansprüchen), oder gewisse "Scharnierphasen" wie etwa den Beginn des Kriegs, den Herbst 1915 oder den Winter 1916/1917 genauer untersucht habe, sowie natürlich die gesteigerte Aufmerksamkeit für die besonders erfolgreichen Produktionen der Kriegszeit.

Nun taucht wohl eine sehr gerechtfertigte Frage auf: Wozu überhaupt sollte man diese unüberschaubare Zahl von Aufführungsdaten sammeln, wenn man nie in der Lage sein wird, diese in ihrer Gesamtheit zu analysieren – warum nicht mit einigen wenigen exemplarischen Produktionen arbeiten und diese im Detail analysieren? Hier ging es um eine

Grundsatzentscheidung. Die meisten Theatergeschichten, gerade für das 20. Jahrhundert, wo angesichts der Quellendichte eine Auswahl unabdingbar scheint, schreiben die Geschichte herausragender, besonders auffälliger, innovativer, zukunftsweisender Theaterproduktionen. Sie betreiben damit automatisch eine Kanonisierung, wie sie in der Kunst- und Literaturgeschichte üblich ist. Will man aber Theatergeschichte zunächst als eine Form der Alltagsgeschichte schreiben, so ist es wichtig, diese Perspektive zu verlassen und die Perspektive der ZuschauerInnen einzunehmen: zu fragen, welche Auswahl an Theateraufführungen zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort vorhanden ist, was Teil des Angebots ist und was nicht, welche Angebote besonders viel Zuspruch erfahren und welche andererseits schnell wieder aus den Spielplänen verschwinden.

Nur mit der Datenbank im Hintergrund – im Bewusstsein der Aufzeichnungslücken und Unvollständigkeiten – ist es möglich, einen Blick auf die "Gesamlage" der Theater in einer Stadt zu werfen, gewisse Periodisierungen betreffend die Programmgestaltung der Theater vorzuschlagen oder "Bühnendiskurse" zu analysieren, einerseits die dominanten, aber auch die marginalisierten oder durch Zensur bedrohten. Und auch wenn in meiner Arbeit einzelne Aufführungen bzw. Produktionen exemplarisch analysiert werden, so ergibt sich die Auswahl vielfach aus den in der Datenbank gewonnenen Ergebnissen (besonders erfolgreiche Produktion, besonders beliebte/r Autor/in, plötzlich abgesetztes Stück, etc.) und nicht aufgrund eines ästhetischen Urteils aus der historischen Distanz. Es geht hier in erster Linie um den Theateralltag, also um das alltäglich gespielte Theater im Krieg.

Die Historiographie von Krisen, Konflikt- oder Ausnahmesituationen ist zumeist durch eine widersprüchliche und konfliktvolle Forschungsgeschichte gekennzeichnet. Dies gilt für die Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg ganz allgemein¹⁰, die lange Zeit nur aus den jeweils nationalen Perspektiven erfolgte, zu einer ganzen Reihe von Historikerdebatten führte und bis heute noch nicht ganz von Mythen freigelegt ist, so dass neue Forschungsergebnisse immer noch öffentliches Aufsehen und Widerspruch hervorrufen können.¹¹ Dies gilt auch für die Forschung zum Theater im Ersten Weltkrieg, weshalb es mir wichtig schien, gerade die frühe Forschungsgeschichte an dieser Stelle zu beschreiben und kritisch zu kommentieren.

¹⁰ vgl. die ausführliche und erhellende forschungsgeschichtliche Studie der renommierten Historiker Antoine Prost und Jay Winter: Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris: Seuil 2004.

¹¹ Ich denke hier etwa an die Reaktionen zu der minutiösen Arbeit von John Horne und Alan Kramer zu den Deutschen Kriegsverbrechen in Belgien 1914 – John Horne, Alan Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Aus dem Englischen von Udo Rennert, Hamburg: Hamburger Edition 2004 – oder auch an die kürzlich erschienene fotohistorische Studie von Anton Holzer zu den Verbrechen der K.u.K. Armee an der Ostfront – Anton Holzer, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*, Darmstadt: Primus Verlag 2008 –, ganz zu schweigen von dem nach wie vor von Verleugnung geprägten Umgang der offiziellen türkischen Geschichtsschreibung zum Völkermord an den ArmenierInnen zwischen 1915 und 1917.

Betrachtet man die Geschichte der Forschung zum Theater im Ersten Weltkrieg, so fällt auf, dass es eine Häufung von Publikationen und Forschungsarbeiten hierzu sogar noch während des Weltkriegs selbst¹² und dann vor allem in der Zwischenkriegszeit gab¹³, während das Forschungsinteresse nach 1945 bis zumindest Ende der 1980er nahezu vollständig erloschen ist. Dieser Befund trifft – gerade im deutschsprachigen Raum – sicher auch auf andere Bereiche der Historiographie des Ersten Weltkriegs zu, aber längst nicht auf alle.¹⁴ Interessant ist auch, dass sich in der Zwischenkriegszeit die in Konstitution befindliche Disziplin der Theaterwissenschaft sehr für diesen noch kaum vergangenen Zeitabschnitt interessierte, während viele der großen Arbeiten zum Theater im Ersten Weltkrieg in Europa seit den 1990er Jahren von HistorikerInnen verfasst wurden (zum Stand der neueren Forschung siehe unten)

Wie können wir also die spezifische Libido erklären, die die Theaterwissenschaft im deutschen Sprachraum auf die Fährte des Theaters im Ersten Weltkrieg – damals natürlich noch DER Weltkrieg – brachte? Die Verwendung des Begriffs Libido entspricht übrigens am ehesten jener, die Sigmund Freud selbst, so berichtet es zumindest sein Biograph Ernest Jones, nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs auf sich angewandt haben soll: „Meine ganze Libido gehört Österreich-Ungarn“.¹⁵ Wie die folgenden Beispiele zeigen, konnten die Gründe für die Hinwendung zu diesem Thema von purem wissenschaftlichen Interesse bis zu politischen und ideologischen Zwecken reichen.

¹² Im deutschen Sprachraum sind dies etwa: Heinrich Stümcke, *Theater und Krieg*, Oldenburg / Leipzig: Schulze 1915; Berthold Wolf, *Der Einfluß des Krieges auf die deutsche Theaterwelt. Eine Rundfrage über die Gestaltung des deutschen Spielplans bei Bühnenleitern, Künstlern, Schriftstellern und Tondichtern deutscher Zunge*, Leipzig: Leipziger Abendzeitung 1915; Herbert Eulenberg, *Der Krieg und die Kunst. Betrachtungen über die zukünftigen Aufgaben deutscher Kunst und des deutschen Theaters*, Stuttgart: „Die Lese“ 1915; Ludwig Seelig, *Krieg und Theater*, Mannheim: Allgemeiner Deutscher Chorsänger-Verband 1916; Arthur Dinter, *Weltkrieg und Schaubühne*, München: Lehmann 1916 (=Deutsche Erneuerung, 1); Curt Kronfeld, *Burgtheater und Weltkrieg*. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig und einem Nachwort von Max von Millenkovich, Wien: Perles 1917; Erich Eckert, *Der Krieg und das Theater*, Mönchen-Gladbach: Sekretariat Soz. Studentenarbeit 1917 (=Der Weltkrieg, 48).

¹³ Im deutschen Sprachraum sind dies etwa: Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas. Teil 4. 1914-1918*, Berlin: Oesterheld & Co. 1922; Hermann Pörzgen, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, Königsberg / Berlin: Ost-Europa Verlag 1933; Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1934; Hermann Pörzgen, *Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920*, Frankfurt / M.: Societäts-Verlag 1935; Carl Niessen, *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte 1940.

¹⁴ Allgemein lässt sich sagen, dass die Historiographie des Ersten Weltkriegs in Deutschland und Österreich nach 1945 aus naheliegenden Gründen von der Historiographie des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs in den Hintergrund gerückt wurde. Allerdings waren Debatten wie etwa jene um die „Kriegsschuldfrage“, die Fritz Fischer mit seinem 1961 erstveröffentlichten Buch *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland, 1914-1918* auslöste, und dementsprechend auch Publikationen zur politischen Geschichte des Ersten Weltkriegs deutlich stärker präsent als kulturhistorische Fragestellungen.

¹⁵ vgl. Ernest Jones, *Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. 2. Jahre der Reife 1901-1919*, Bern / Stuttgart: Huber 1962, S.207.

Der Theaterkritiker und -historiker Heinrich Stümcke¹⁶ publizierte bereits im Jahr 1915 seine Abhandlung *Theater und Krieg*, um „Rechenschaft abzulegen, wie sich die Kriegsbereitschaft des deutschen Volkes auf dem meistbeachteten und wichtigsten Gebiete der öffentlichen Kunstpflege [...] gestaltet und betätigt hat [...]“.¹⁷ In dieser knapp 130 Seiten umfassenden Schrift, beschäftigt er sich zunächst mit der schwierigen Situation der Theaterschaffenden und den gemeinsamen Anstrengungen für die Wiedereröffnung der Theater im Herbst 1914.¹⁸ Die Stimmung, die die Menschen nach Kriegsbeginn ins Theater lockte, beschreibt Stümcke mit einiger Klarsicht, aber ohne auf das entsprechende Pathos zu verzichten: „Während jener unvergesslichen heißen Augustabende, wo die Siegesnachrichten und Extrablätter sich zeitweilig überstürzten, [...] zog nicht Kunstbegeisterung und nicht Ablenkungsbedürfnis, sondern instinktives Gefühl der Zusammengehörigkeit, der einheitlichen Stimmung, die Großstädter ins Theater.“¹⁹ Einen längeren Abschnitt widmet Stümcke den Deutschland-kritischen Reaktionen von Autoren und Intellektuellen des „feindlichen Auslands“ wie Anatole France, Sarah Bernhardt, Maurice Maeterlinck, Conan Doyle, Bernard Shaw, Gabriele d’Annunzio oder Maxim Gorki. Seine Kritik wendet sich auch gegen die offenbar allzu „auslandsfreundliche“ deutsche Bühnenpolitik der Vorkriegszeit²⁰. Im zweiten, deutlich längeren Teil seiner Schrift befasst sich Stümcke mit einer Dramen- und Bühnengeschichte der Kriegs- und Schlachtendarstellung, beginnend mit dem Dreißigjährigen Krieg und endend mit der skeptischen Frage, ob das aktuelle Kriegsgeschehen noch bühnentauglich sei. „Die moderne Schlacht als ganzes ist im Vergleich mit den Kämpfen früherer Zeiten, die in der Regel innerhalb einiger Stunden oder eines Tagesablaufs entschieden wurden und die kämpfenden Parteien in unmittelbare Berührung miteinander brachten, sozusagen unpoetisch geworden.“²¹

Der sozialdemokratische Rechtsanwalt und Generalsekretär des 1910 gegründeten gemeinsamen „Kartells der Bühnen-Angehörigen, Chorsänger und Musiker“, Ludwig Seelig, veröffentlichte 1916 das vom „Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verband“ herausgegebene Buch *Krieg und Theater*²². Darin betont Ludwig Seelig zunächst – in Rückgriff auf Friedrich

¹⁶ Leitender Redakteur der Zeitschrift *Bühne und Welt*, die seit 1899 als amtliches Blatt des *Deutschen Bühnenvereins* erschien, sowie Mitbegründer der „Gesellschaft für Theatergeschichte“.

¹⁷ Heinrich Stümcke, *Theater und Krieg*, Oldenburg / Leipzig: Schulze 1915, Vorwort, o.S.

¹⁸ vgl. ebenda, S.1-7.

¹⁹ ebenda, S.13.

²⁰ vgl. Stümcke, *Theater und Krieg*, S.21-40.

²¹ ebenda, S.126.

²² Ludwig Seelig, *Krieg und Theater*, Mannheim: Allgemeiner Deutscher Chorsänger-Verband 1916. 1914 veröffentlichte Seelig seine programmatische Schrift für die „Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger“, der gewerkschaftlichen Vertretung der im Theater Tätigen, mit dem vielsagenden Titel *Geschäftstheater oder Kulturtheater?* Er polemisierte vehement gegen das sogenannte „Geschäftstheater“ und trat für eine öffentliche Finanzierung von literarisch hochstehenden Bühnen. Seelig schrieb sich damit in die im Entstehen begriffene „Theaterkulturbewegung“ ein, die sich jedoch bald in einen gewerkschaftlich-sozialdemokratischen und einen christlich-nationalen Flügel spaltete. Letzterer gründete 1919 den „Bühnenvolksbund“ als „Vereinigung zur Theaterpflege im christlich-deutschen Volksgeist“ vgl. *Bericht über die Gründungstagung des Bühnenvolksbundes*, Frankfurt/M. 1919; vgl. auch: Gaetano

Schiller – die Bedeutung des Theaters für den Patriotismus und bezieht sich, ähnlich wie Stümcke, auf die Argumente der „Feinde“

Sie haben sich dabei nicht auf den plumpen Vorwand beschränkt, sie müßten die Kulturlosigkeit der deutschen ‚Barbaren‘ aus der Welt ausrotten, sondern auch zu dem verfeinerten Schlagwort gegriffen, sie kämpften für das ‚Deutschland der Vergangenheit, das Deutschland der Musik und der Geschichte, gegen das jetzige Ungeheuer Deutschland von Blut und Eisen‘, sie schützten den Geist Goethes und Beethovens gegen den Geist von Potsdam! Wir wissen aber, daß die deutsche Kulturnation und das politische und militärische Deutschland eins sind, eine unzertrennliche Einheit bilden.²³

Mit Fichte wird die kriegsentscheidende Kraft der Begeisterung herbeizitiert und daraus geschlossen: „Auf der Einheit von Volkskultur und Kriegstüchtigkeit beruht die Größe Deutschlands“²⁴

Seelig betont erneut die Bedeutung des Theaters für die „allgemeine Stimmung“ während des Kriegs, für die Stärkung der Gemüter und das Ausstrahlen ins Ausland, die selbst von der „Obersten Heeresleitung“ anerkannt worden sei, verweist auf die „patriotischen Gelegenheitsstücke“, deren mangelnde Qualität den „Jammer und Fluch des Geschäftstheaters“²⁵ deutlich zeige, doch mit der Hoffnung, dass mit der Dauer des Krieges „die ernstere Kunst den ihr gebührenden Platz“²⁶ bekäme. Schließlich geht Ludwig Seelig auch noch auf das Fronttheater und das Theater in besetzten Gebieten ein: „Den siegreichen deutschen Waffen folgte die deutsche Theaterkunst – auf dem Fuße. Sie zog mit den Soldaten bis an die Front, zog in die besetzten feindlichen Länder, zog als Gast in die neutralen Auslandsstaaten, überall den Segen einer hohen Geisteskultur, Erhebung und seelische Freude verbreitend.“²⁷ Für das „Theater nach dem Kriege“ fordert Ludwig Seelig in einem vierten und letzten Kapitel, zunächst „Das Theater nach dem Kriege soll der Kunst dienen“. Um dies zu erreichen, brauche es die „Verwirklichung des Theatergesetzes“²⁸, eine staatliche Aufsicht und Kontrolle der Bühnen und, auf längere Sicht, eine Neuorganisation des Theaterwesens „nach der Art des Schulwesens“²⁹.

Der Krieg hat uns das Zauberwort gelehrt, durch das eine Gesundung der Theaterverhältnisse erzielt wird: es heißt Organisation: Die staatssozialistischen Maßregeln, die auf wirtschaftlichem Gebiet notwendig und verwirklicht wurden, sind grundsätzlich auch auf den Theaterbetrieb zu übertragen³⁰.

Unmittelbar nach Kriegsende im November 1918 war die zeithistorische Aufarbeitung des Theaters im Krieg natürlich keine vordringliche Aufgabe, aber in der Mitte der 20er Jahre stieg

Biccari, „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944, Tübingen: Narr 2001 (=Forum modernes Theater, Bd. 28), S.55-68.

²³ Seelig, *Krieg und Theater*, S.4.

²⁴ Seelig, *Krieg und Theater*, S.6.

²⁵ ebenda, S.42.

²⁶ ebenda, S.43.

²⁷ ebenda, S.46.

²⁸ Seelig, *Krieg und Theater*, S.47.

²⁹ ebenda, S.48.

³⁰ ebenda, S.49.

das Interesse an dieser Fragestellung deutlich an. Die Theaterwissenschaft begann gerade, sich in Deutschland als universitäre Disziplin zu etablieren: in Köln, Frankfurt am Main, Kiel als Abteilungen der germanistischen Institute, in Berlin als erstes eigenständiges Institut, wenig später in München. Zugleich wurde mit der Wahl von Hindenburg im April 1925 zum deutschen Reichspräsidenten ein sogenannter „Kriegsheld“ und exponierter Vertreter der „Dolchstoßlegende“ an die Spitze des Staats gewählt. Die völkisch-nationalistische, antirepublikanische Agitation im Hinblick auf die Frage der Kriegsschuld, der „Schmach“ von Versailles und der Weimarer Republik insgesamt rückte zunehmend in die Mitte der Gesellschaft.³¹

In Köln beschloss Carl Niessen nach Ende des Krieges ein theaterwissenschaftliches Institut mit Theatermuseum bzw. theaterwissenschaftlicher Sammlung an der eben gegründeten Kölner „Neuen Universität“ aufzubauen.³² Er begann die Sammlungstätigkeit für sein Projekt eines Theatermuseums, gleichzeitig betrieb er die institutionelle Stärkung der Theaterwissenschaft. 1924 wurde die Theaterwissenschaft eine eigenständige Abteilung innerhalb der Germanistik, und Carl Niessen ihr Professor.³³

Im – entsprechend dem Versailler Vertrag – weiterhin von alliierten Truppen besetzten Rheinland schienen im deutsch-nationalen politischen Umfeld die Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg, gerade jene der „Frontkämpfer“, besonders wachgehalten zu werden. So zumindest stellt Carl Niessen 1935 rückblickend die Gründung des „Zentralen Archivs für Kriegstheater“ in einen eminent politischen Kontext:

[I]nmitten der fremden Besatzung wurde 1925 der Entschluss gefasst, zur ‚Gründung des Zentralarchivs für Kriegstheater‘ aufzurufen, das insbesondere das Material zur Schaubühne des Gefangenenlagers für die Nachwelt sicherstellen sollte. Aus einer schmerzlichen Enttäuschung heraus geschah es: damals galt der alte Soldat nicht viel und es war ein Sinnbild für die ganze Zeit, daß in einer der technischen Revuen Piscators das Gerümpel der ausgeschiedenen Frontkämpfer kurzerhand auf einen Kehrighaufen gefegt wurde.³⁴

Im Januar 1925 wurde von Niessen ein erster öffentlicher Aufruf an die ehemaligen Mitglieder von Front- und Kriegsgefangenenbühnen gerichtet, an einer Anthologie – Erlebnisberichte zum Kriegstheater – mitzuwirken. Hermann Pörzgen, Schüler von Carl Niessen, schrieb 1933:

Das Ergebnis übertraf alle Erwartungen. 111 Zuschriften gingen ein, und diese zeigten erst, daß das geplante Sammelwerk zu einer angemessenen Darstellung nicht ausreichen konnte,

³¹ vgl. etwa Boris Barth, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933*, Düsseldorf: Droste 2003, S. 309-321.

³² vgl. Gerd Simon, u. Mitwirkung v. Dagny Guhr u. Ulrich Schermaul, „Chronologie Carl Niessen“, Tübingen 2005. <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrNiessen.pdf> [04.11.2008], S.3-5; vgl. auch den Abschnitt „Die ‚neue‘ Universität von 1919“, <http://www.portal.uni-koeln.de/universitaetsgeschichte.html> [04.11.2008]

³³ vgl. Gerd Simon u.a., „Chronologie Carl Niessen“, S.7.

³⁴ Carl Niessen, „Deutsches Theater hinter Stacheldraht“, Carl Niessen, *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte 1940, S.9.

daß hier vielmehr eine außerordentlich fesselnde theatergeschichtliche Aufgabe gestellt war, die eingehende Nachforschungen und Bemühungen forderte und vor allem auch lohnte.³⁵

Niessen übergab die Aufgabe der weiteren Sammlung und Aufarbeitung des Materials seinem Dissertanten Pörzgen. Dieser forschte also nicht allein für seine Dissertation zum Kriegstheater – womit er vor allem Lientheater der Soldaten und Kriegsgefangenen meinte – sondern war auch verantwortlich für den Aufbau, die Sichtung und Katalogisierung des Kriegstheaterarchivs. Die darin gesammelten Dokumente reichen von den bereits genannten Erfahrungsberichten über Frontzeitungen und Lagerzeitschriften, hin zu Programmheften, Plakaten „und einer bemerkenswerten Fülle von Original-Entwürfen und aus seltsamsten Ersatzstoffen geschaffenen Kostümen“³⁶

Eine erste Möglichkeit, ausgewählte Schaustücke aus dieser Sammlung öffentlich zu zeigen, ergab sich bei der *Deutschen Theater-Ausstellung* 1927 in Magdeburg. Diese monumental angelegte Großausstellung, vergleichbar mit der Großausstellung von 1892 in Wien, die vom Frühjahr bis Herbst 1927 gezeigt wurde und deren modernistischer Charakter nicht im Widerspruch zum ebenfalls deutlich nationalen Charakter stand, widmete einen – von Hermann Pörzgen gestalteten – Raum dem „Theater im Weltkrieg“³⁷. Im Rahmen der Vorbereitungen zu dieser Ausstellung wurde im Januar 1927 ein zweiter Aufruf zur Bereitstellung von Material zu Front- und Gefangenentheater in über hundert Tageszeitungen veröffentlicht. Hermann Pörzgen schreibt rückblickend 1933: „Die ersten Ergebnisse, die auf der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg vorgelegt werden konnten, fanden in der Öffentlichkeit einen so starken Widerhall, daß der Autor zuversichtsvoll seine Arbeit zu Ende geführt hat.“³⁸

Aus der von Niessen geplanten Anthologie machte Hermann Pörzgen eine ausführliche, materialreiche historische Studie, die 1933 mit dem Titel *Theater ohne Frau* erschien. Einigermaßen behutsam kontextualisiert Pörzgen das Gefangenentheater mit der Geschichte und den unterschiedlichen Typen von Gefangenslagern (Offiziere, Soldaten, Zivilisten), mit der Lagersituation selbst und dem Wunsch nach Zerstreuung. Dass sich Hermann Pörzgen aber keinesfalls außerhalb des Rechtfertigungsdiskurses der „Deutschen Kulturnation“ und ihrer heldenhaften Soldaten befand, zeigen Sätze wie dieser: „Nirgendwo stieg das deutsche Kriegstheater aus so qualvollen Umständen empor wie in Frankreich. Nirgendwo hat es so leidenschaftlich deutschen Kulturwillen dokumentiert wie hier, [...]“³⁹. Dem Titel entsprechend widmet Hermann Pörzgen der Tatsache, dass bei diesen Theateraufführungen sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum keine Frauen dabei waren, ein eigenes Kapitel. „Das

³⁵ Hermann Pörzgen, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, Königsberg / Berlin: Ost-Europa Verlag 1933, S.142.

³⁶ ebenda.

³⁷ vgl. Franz Rapp, „Gliederung und Aufbau der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927“, *Die deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Hg. von der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m.b.H. 1928, S.47-67.

³⁸ Pörzgen, *Theater ohne Frau*, S.144.

³⁹ ebenda, S.36.

Fronttheater im Felde war eine Zeit der Triumphe für alle professionellen Damendarsteller vom Kabarett. Sie, aber auch erfolgreiche Amateure, haben draußen wie wirkliche junge Mädchen gewirkt und den zur Askese verurteilten Männern die Sinne verwirrt.“⁴⁰ Weitaus stärker, folgert Pörzgen, war dieses Phänomen in den Kriegsgefangenenlagern, wo es keine Heimaturlaube und keine Prostituierten gab. Erstaunlich offen spricht Pörzgen von Homosexualität im Lager, meint aber, dass der Erfolg der Frauendarsteller nicht damit zusammenhänge. „Der Damendarsteller war also ein Surrogat. Sein Erfolg hing ab von der Vollendung der Illusion, die für den homosexuellen Enthusiasmus gar nicht nötig gewesen wäre.“⁴¹ Pörzgen geht sogar so weit zu sagen, dass die Gefangenenbühnen nur dann längere Zeit überdauern konnten, wenn sie eine „Diva“ fanden, die auch vor dem Publikum bestand. Denn hier war echtes schauspielerisches Talent gefragt. „Bei jedem Wort, bei jeder Bewegung, musste der Damendarsteller darauf bedacht sein, daß *ein* männlicher Ton, *ein* dunkles Lachen, *eine* falsche Bewegung in den ergreifendsten Szenen jegliche Illusion zerstören und Stürme der Heiterkeit entfesseln würde.“⁴² Pörzgen sieht in diesen Bezugspunkten und Projektionsflächen für das Weibliche eine therapeutische Funktion: „Die Wirkung der Damendarsteller auf die Psyche der Gefangenen kann man nicht laut genug rühmen. Wenn das Theater einen Anteil hat an der Bekämpfung der Stacheldrahtkrankheit, so bilden die „Damen“ darin den wichtigsten Faktor“⁴³.

Die folgenden Kapitel von *Theater ohne Frau* berichten über das Repertoire der Lagerbühnen und über die Reaktionen der Mitgefangenen, ein ausführlicher Anhang dokumentiert alle von Pörzgen aufgespürten Theateraktivitäten in Gefangenenlagern.⁴⁴ Die öffentliche Aufmerksamkeit und das Presseecho zu diesem Buch waren offenbar groß. Vor allem von konservativer Seite wurde das Buch enthusiastisch aufgenommen. In der Berliner *Kreuzzeitung* hieß es: „Die zusammenfassende Darstellung vom Bühnenleben in den Gefangenenlagern wirkt geradezu als Sensation“⁴⁵. Das NSDAP-Organ in Westfalen, die Essener *Nationalzeitung* erkannte den politischen Subtext: „Wir lesen heute das wertvolle Buch von Pörzgen nicht nur historisch, sondern auch als Dokument für die Volkskultur und die seelische Lage der Frontsoldaten in der Kriegsgefangenschaft“⁴⁶, aber auch in einschlägigen Theaterzeitschriften wie *Der neue Weg* wurde Pörzgens Buch gelobt: „Ein ganzes Bühnenjahrbuch der Gefangenenlager in fünf Erdteilen. Aus nüchternen Tabellen und Ziffern wächst eine Odyssee der Weltkriegsnot, eine Robinsonade des Theaters...“⁴⁷

⁴⁰ ebenda, S.77.

⁴¹ Pörzgen, *Theater ohne Frau*, S.78.

⁴² ebenda, S.79.

⁴³ ebenda, S.89.

⁴⁴ vgl. ebenda, S.155-221.

⁴⁵ zit. in: Hermann Pörzgen, *Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920*, Frankfurt / M.: Societäts-Verlag 1935, S.95.

⁴⁶ zit. ebenda.

⁴⁷ zit. ebenda.

Pörzgen traf mit *Theater ohne Frau* den Nerv einer 1933 zur Staatsdoktrin erklärten Geschichts- und Erinnerungspolitik in bezug auf den Weltkrieg. Und auch wenn seine Arbeit zum Theater in den Kriegsgefangenlagern mit seiner beeindruckenden Materialfülle eigentlich eine durchaus verdienstvolle und interessante zeithistorische Dokumentation theatraler Aktivitäten unter schwierigsten Bedingungen darstellte und einen kulturgeschichtlichen Blick auf die Geschichte der Kriegsgefangenen richtete, wurde ihr Verdienst – wohl nicht zuletzt vom Autor selbst – vor allem darin gesehen, dass sie zur Rettung deutscher Soldatenehre und der kulturellen Verdienste der Deutschen beitrüge.

Knapp zwei Jahre später publizierte Hermann Pörzgen die komplementäre Studie zum deutschen Fronttheater *Theater als Waffengattung*. Darin systematisierte er das ebenfalls im „Kriegstheaterarchiv“ gesammelte Material zum Fronttheater, und zwar nicht nur für das deutsche, sondern auch für das österreichische Heer.⁴⁸ Pörzgen unterscheidet zwischen „Feldtheater“ (direkt an der Front), „Divisions- oder Armeetheater“ (abseits der Front) und „Ortstheater“ (in besetzten Gebieten), dazu kamen noch Gastspiele professioneller Bühnen an oder besser in der Nähe der Front, die von Pörzgen als „Heimattheater“ bezeichnet wurden.⁴⁹

In der 1940 publizierte Eröffnungsrede zur Ausstellung „Theater hinter Stacheldraht“ von 1933 verknüpfte Carl Niessen die (erinnerungs-)politischen Interessen „des neuen Deutschlands“, wie er es nennt, mit seinen eigenen fachpolitischen Interessen, der Stärkung des Theaterwesens insgesamt.

Das Theater der Kriegsgefangenen zeigt, welche seelische Notwendigkeit das Theater für den deutschen Menschen ist, [...]. Es gab eine Zeit, in der Stadtverwaltungen sich nicht nur platonisch mit dem Gedanken beschäftigten, die Theater zu schließen, [...]. Heute ist das bei der zielklaren Kulturpolitik des neuen Deutschlands nicht mehr möglich. Heute hat man erkannt, dass die Freude an der mimischen Verwandlung ebenso mit dem Dasein des Menschen selbst gegeben ist wie die Freude, mimische, dramatische Inhalte zu erleben. Dies Wollen des Nationalsozialismus findet seine schönste Bestätigung in dem Theater der deutschen Kriegsgefangenen.⁵⁰

Dass das tiefe, innere Wollen des Nationalsozialismus eher nach einem neuen Krieg als nach der umfassenden Förderung des Theaters strebte, hatte wohl auch Carl Niessen zum Zeitpunkt der Publikation 1940 schon feststellen müssen. Deutlicher als in dieser Rede konnte man die Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit kaum in den Dienst der nationalsozialistischen Macht stellen: „Möchte die ganze deutsche Jugend unter dem Eindruck dieser Ausstellung stehen! Dann wird sie lebendiger als in jeder Theorie den Führer verstehen und seine Mahnung zur deutschen Selbstbehauptung.“⁵¹

⁴⁸ vgl. Hermann Pörzgen, *Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920*, Frankfurt / M.: Societäts-Verlag 1935.

⁴⁹ vgl. ebenda, S.63-92.

⁵⁰ Carl Niessen, „Deutsches Theater hinter Stacheldraht“, Carl Niessen, *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte 1940, S.9.

⁵¹ ebenda, S.15.

Auch an der Universität Wien sind in den Dreißiger Jahren zwei Dissertationen zum Theater im Ersten Weltkrieg entstanden. Diese beiden Arbeiten wurden, da es in Wien noch kein Institut für Theaterwissenschaft gab, am „Germanistischen Seminar“ geschrieben. Wolfgang Poensgen dissertierte 1932 in Wien mit der Arbeit „Die Einwirkungen des Weltkriegs auf die Gestaltung des deutschen Bühnenspielplans“, die allerdings zu großen Teilen in Berlin unter der Betreuung von Max Hermann entstand⁵². 1934 wurde eine gekürzte Fassung der Dissertation unter dem Titel *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege* als Band 45 der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ publiziert. Poensgen interessierte sich, im Unterschied zum Kölner „Zentralarchiv“ vor allem für die städtischen Bühnen, die er in „Hoftheater“, „Stadttheater“ und „Privattheater“ unterteilt.⁵³ Seine Studie hat deutlich weniger martialischen Charakter, sie verfährt auch durchaus kritisch mit den Aufführungen hurrapatriotischer Gelegenheitsstücke zu Kriegsbeginn – Poensgen nennt das „die patriotische Periode“⁵⁴ – fördert aber in gewisser Weise ebenfalls den kulturmissionarischen Diskurs mit seiner akribischen Aufzeichnung der deutschen Theateraktivitäten im Krieg. Seine Ergebnisse beruhen zum Großteil auf einer breiten Analyse der im „deutschen Bühnen-Spielplan“ verzeichneten Theater und Aufführungen und geben so ein Gesamtbild des Theaterlebens während der Kriegsjahre in Deutschland wieder (mit einigen Verweisen auf österreichische Bühnen). Allerdings verzichtet er auf genauere Analysen einzelner Produktionen zugunsten eines eher quantitativ orientierten Überblicks. So kann Poensgen in der Übersicht auch eine deutliche Periodisierung vornehmen, wobei die erste Periode im großen und ganzen die Spielzeit 1914/15 umfasst. „Als wesentliches Merkmal prägt sich dieser stark enthusiastischen Epoche eine bewusst nationale Haltung im Repertoire auf.“⁵⁵ Die zweite „Entwicklungsetappe“, wie Poensgen es nennt, reicht von 1915 bis 1917. „Je weniger die Vorgänge an der Front die Soldaten zur Besinnung kommen ließen, desto nachhaltiger lasteten sie auf der Bevölkerung in der Heimat, um so heftiger weckten sie auch das Bedürfnis nach Loslösung von Sorgen und kummervollen Gedanken, nach Zerstreuung und Ablenkung.“⁵⁶ In dieser Phase kommen viele ältere, schon fast vergessene Werke (Volksstücke von L'Arronge, Benedix oder Raimund, Komödien von Kotzebue oder Schönthan) auf die Spielpläne der deutschen Bühnen. Daneben erlebte die Operette noch einmal enorme Erfolge, ganz besonders in Wien. Die dritte Phase schließlich fällt für Poensgen mit dem letzten Kriegsjahr, also der Spielzeit 1917/18 zusammen, geprägt durch den „Vorstoß einer jungen Generation [...], welche die Ideen der Verbrüderung und des Friedens auf ihre Fahnen geschrieben hatte.“ Ab Herbst 1917 diagnostiziert er also eine „pazifistische Wende“, die er eng mit den ersten Bühnenerfolgen der Expressionisten zusammendenkt. Doch betont Poensgen, dass diese

⁵² vgl. Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1934 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 45), S.1 [Vorwort]

⁵³ vgl. ebenda, S.35-44.

⁵⁴ vgl. ebenda, S.28-35.

⁵⁵ Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, S.5.

⁵⁶ ebenda, S.66.

Entwicklung nur auf einigen fortschrittlichen Bühnen in den Großstädten ihren Ausgang nahm, während diese neue (und neuartige) Dramatik erst nach dem Krieg in die Provinz vordrang.⁵⁷ Bemerkenswert an dieser Arbeit ist die dem Expressionismus und anderen Avantgarden gegenüber sehr aufgeschlossene Haltung des Autors. Auch den bis heute spannenden Befund, dass es „von etwa 1917 an schließlich zu einer fast völligen Überwindung Berlins als Theaterstadt der Uraufführungen und szenischen Neugestaltungen“ kam, konnte Poensgen aufgrund seiner breit angelegten Untersuchung bereits 1932 historisch untermauern.

Die zweite Wiener Dissertation mit dem Titel „Der Spielplan der Wiener Theater im Ersten Weltkrieg“ wurde 1937 abgeschlossen, sie stammt von dem Wiener Lehramtsstudenten und Sohn eines Postamtsdirektors Herbert Feßl, verfasst unter der Betreuung von Eduard Castle⁵⁸, mit der Zweitbegutachtung von Dietrich Kralik.⁵⁹

Da Castle unmittelbar nach dem „Anschluss“ von den Nazis auf unbestimmte Zeit „beurlaubt“ wurde, war die Dissertation von Herbert Feßl, die Castle am 14. Dezember 1937 beurteilte, wohl eine der letzten Arbeiten, die er noch fertig betreuen konnte. Ähnlich wie Wolfgang Poensgen beschäftigte sich auch Feßl mit dem städtischen Theater im Weltkrieg, nämlich mit den Spielplänen der Wiener Theater von 1914 bis 1918.

Auch wenn das Gutachten von Eduard Castle nicht gerade enthusiastisch ausfiel – „Seine Arbeit ist also ausschließlich eine Studie über die Spielplangestaltung; als solche entspricht sie den gesetzlichen Anforderungen an eine Dissertation“⁶⁰ – so gibt es doch einige bemerkenswerte Perspektiven, die in dieser Arbeit erstmals angesprochen werden. Unter anderem stellt Feßl die Entwicklung der Spielpläne im Weltkrieg in den Kontext der Einwanderung ostjüdischer Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina, und zwar vor allem in Hinblick auf eine – angenommene – Veränderung der Publikumsstruktur und dementsprechenden Reaktionen der Theaterleitungen.⁶¹ Feßl zählt eine Reihe von Stücken auf, die im Titel „jüdische Themen“ ankündigen oder, wie er schreibt, „rein jüdische[...] Stücke, verfaßt von Rassejuden, die das jüdische Milieu für ihre dramatischen Erzeugnisse wählen.“⁶² Auch wenn aus Feßls Arbeit kein

⁵⁷ vgl. ebenda, S.119f.

⁵⁸ Eduard Castle war nach jahrelanger Lehrtätigkeit als Privatdozent am Germanistischen Institut der Universität Wien im März 1923 zum Extraordinarius ernannt worden, er widmete sich im besonderen der „deutsch-österreichischen“ Literatur, wie auch theaterhistorischen Forschungen, so dass er auch als einer der wichtigsten Vertreter der Wiener Theaterwissenschaft vor ihrer Institutionalisierung gilt. Seiner wissenschaftlichen Karriere im Wege standen wohl nicht zuletzt politische Gründe, da sowohl sein Engagement als Dozentenvertreter als auch seine „innige[n] Beziehungen zum jüdischen Volkstum“ in der Universität kritisch betrachtet wurden. Vgl. Gerhard Renner, „Eduard Castle. Biographie. Extraordinarius an der Universität Wien, 1923“, *Online-Ausstellungskatalog, Wien-Bibliothek 1995*, „Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte“, <http://www.wienbibliothek.at/ausstellungen/1995/wa-229/biographie/doc-Extraord-de.htm> [11.11.08]

⁵⁹ vgl. Rigorosenakt Herbert Feßl, 14.037, *Archiv der Universität Wien*.

⁶⁰ Eduard Castle „Beurteilung der Dissertation“, Rigorosenakt Herbert Feßl, 14.037, *Archiv der Universität Wien*.

⁶¹ vgl. Herbert Feßl, „Der Spielplan der Wiener Theater während des Weltkrieges“, Wien: Universität Wien, Diss., 1937, S.28-35.

⁶² ebenda, S.31.

bewusst antisemitischer Grundton herauszulesen ist, so ist doch sein Vokabular von den rassistischen und antisemitischen Versatzstücken seiner Zeit geprägt: Begriffe wie „fremde Rasseeigenarten“ oder „Artfremde“ werden beiläufig verwendet und unkommentiert gelassen.⁶³ Feßl versucht aber auch auf anderen Ebenen Tendenzen und Entwicklungen in den Wiener Theaterspielplänen der Kriegsjahre herauszuarbeiten: so verweist er sowohl auf die ersten, zunächst zaghaften Versuche der expressionistischen Bühnenaufsteller wie Fritz von Unruh oder Georg Kaiser, in Wien Fuß zu fassen⁶⁴, als auch auf den Erfolg, den Strindbergs Stücke ab 1915/16 verzeichneten und führt dies auf die wachsende pessimistische Stimmung der Wiener Bevölkerung zurück.⁶⁵ Auch auf den Ersatz von Stücken aus „Feindesland“ durch eine stärkere Hinwendung zu ungarischen Lustspielen, polnischen Dramen oder auch Theaterstücken aus der Türkei, geht Feßl ein⁶⁶ und beschreibt die in Wien im Verhältnis zu Deutschland früher einsetzende Lockerung des Boykotts „feindlicher Autoren“. Denn Dramatiker, die ihrem eigenen Land kritisch gegenüberstanden, fanden ab Herbst 1915 für einige Zeit auf Wiener Bühnen Aufnahme, wie z.B. Nikolaus Gogol und Maxim Gorki, Bernard Shaw und Oscar Wilde, schließlich sogar Romain Rolland.⁶⁷

Die Dissertation ist nicht frei von inneren Widersprüchen, die sich aus einer gewissen konservativ-kulturpessimistischen Haltung einerseits, dem konkreten historischen Interesse am Unterhaltungstheater andererseits, ergeben. Dennoch bleibt die Arbeit interessant als spätes Zeugnis der theaterhistorischen Beschäftigung mit dem Theater im Ersten Weltkrieg vor 1938 im Spannungsfeld von wissenschaftlicher Neugier und ideologischer Sinnstiftung, noch bevor die Geisteswissenschaften sich ganz in den Dienst der Nationalsozialisten stellen ließen und bevor ein zweiter Weltkrieg den Blick auf den ersten für längere Zeit verstellte.

Die Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs war nach 1945 für viele Jahrzehnte kein Thema der Forschung, in Frankreich und Großbritannien vor allem deshalb, weil das sozialhistorische Paradigma so stark war, in Deutschland vor allem, weil die Zeitgeschichte sich fast ausschließlich dem Nationalsozialismus widmete. Jay Winter und Antoine Prost diagnostizieren die Hinwendung zur Kultur- und Mentalitätsgeschichte in ihrer Geschichte der Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg mit dem Beginn der 1990er Jahre.⁶⁸ Für Frankreich lässt sich dieser Paradigmenwechsel mit der Eröffnung des Museums „Historial de la Grande Guerre“ in Péronne 1992 und dem im selben Jahr dort gehaltenen Symposium mit dem Titel „Guerre et Cultures“ unter der Leitung von Jean-Jacques Becker, Jay Winter, Stéphane Audoin-Rouzeau

⁶³ vgl. ebenda, S.35.

⁶⁴ vgl. ebenda, S.36-44.

⁶⁵ vgl. ebenda, S.53-58.

⁶⁶ vgl. ebenda, S.59-62.

⁶⁷ vgl. ebenda, S.62-64.

⁶⁸ vgl. Antoine Prost / Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris: Seuil 2004, S.42-45.

u.a. datieren.⁶⁹ In Deutschland kann die Publikation des Sammelbands *„Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“ Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, herausgegeben von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumreich und Irina Renz im Jahr 1993 als äquivalenter Wendepunkt gelten.⁷⁰

Da das Feld der Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs seither fast unüberschaubar geworden ist – zumindest dann, wenn man über den deutschsprachigen Raum hinausgeht – werde ich mich in folgendem kurzem Überblick zum Stand der Forschung auf jene Publikationen beschränken, die sich (auch) explizit mit dem Theater beschäftigen.

Pionierarbeit für eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf den Ersten Weltkrieg hat auch die Literaturwissenschaft geleistet. Hier sind schon in den 1970er und 80er Jahren einige wichtige Publikationen erschienen – allerdings standen zumeist Kriegsliteratur und Kriegsprosa oder andere Textzeugnisse (Briefe, Tagebücher) im Vordergrund, während dem Theater im Krieg wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dennoch möchte ich zwei Sammelbände erwähnen, die aufgrund der Vielfalt und Pointiertheit der Beiträge und ihrer innovativen Themenstellung für meine Arbeit wichtig waren. Das ist einerseits der vom Germanisten Bernd Hüppauf 1984 herausgegebene Band *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*. Interessant ist hier vor allem die im Untertitel angekündigte komparative Dimension, die sich allerdings weniger in den Beiträgen selbst als aus der Zusammenführung von Beiträgen zu Deutschland, Österreich, Großbritannien, Frankreich und Australien ergibt. Reinhard Rürup bietet eine kompakte ideologiekritische Darstellung des „Geists von 1914“ in Deutschland, die, auch wenn dieser „Geist“ in jüngeren Publikationen deutlich relativiert wurde, wichtige Konzepte wie etwa die Auseinandersetzung zwischen „1789“ und „1914“ oder jenes der „Volksgemeinschaft“ pointiert analysiert.⁷¹ Ein Beitrag zu Gerhart Hauptmanns Haltung im Ersten Weltkrieg⁷² und einer zu Karl Kraus’ *Letzten Tagen der Menschheit*⁷³ bezeugen das Interesse am Theater, wenn auch aus literaturhistorischer Perspektive.

Der andere Sammelband mit dem Titel *Österreich und der Große Krieg* wurde von Klaus Amann und Hubert Lengauer 1989 im Brandstätter Verlag, Wien herausgegeben. Der Untertitel *Die andere Seite der Geschichte* vollzieht bereits programmatisch einen Perspektivwechsel zur bis

⁶⁹ vgl. ebenda, S.220. Die Ergebnisse des Symposiums wurden 1994 veröffentlicht: Jean-Jacques Becker, Jay Winter, Annette Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, Gerd Krumreich (Hg.), *Guerre et cultures 1914-1918*, Paris: Armand Colin 1994.

⁷⁰ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.9 und: Gerd Krumreich, „Kriegsgeschichte im Wandel“, *„Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“ Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumreich, Irina Renz, Essen: Klartext 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, NF Bd.1), S.11-24.

⁷¹ Reinhard Rürup, „Der ‚Geist von 1914‘ in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg“, *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hg. von Bernd Hüppauf, Königstein/T.: Athenäum 1984, S.1-30.

⁷² Reinhard Alter, „Gerhart Hauptmann, das deutsche Kaiserreich und der Erste Weltkrieg“, *Ansichten vom Krieg*, S.184-204.

⁷³ Philip Thomson, „Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und ‚Die letzten Tage der Menschheit‘“, *Ansichten vom Krieg*, S.205-220.

dato üblichen Geschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs. Dieser Band enthält vierzig Beiträge zur Kultur- und Literaturgeschichte Österreichs im Ersten Weltkrieg, u.a. von Franz Schuh, Robert Fleck, Volker Klotz, Waltraud Heindl, Karl Wagner, Wendelin Schmidt-Dengler und Murray G. Hall. Obwohl die Texte mittlerweile 20 Jahre alt sind, sind sie für die österreichische Perspektive nach wie vor beispielgebend. So stellt etwa Franz Schuh wichtige Überlegungen an zur fundamentalen Wahrnehmungskrise und deren Zusammenhänge mit der kulturellen Produktion, aber auch mit dem kulturellen Konsum, wie etwa den Feld-Kinos für Soldaten. Von der Präsenz antisemitischer Stereotype in Österreich, über die Rezeption der Dreyfus-Affäre bis hin zur Haltung einzelner österreichischer Zeitschriften bzw. AutorInnen im Krieg reichen die hier erstmals gesammelten Themen.⁷⁴

Der US-amerikanische Historiker Peter Jelavich hat sich ebenfalls seit den 80er Jahren mit Theater und Metropolenkultur des frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland auseinandergesetzt, zunächst bezogen auf München⁷⁵, danach auf Berlin. Die 1993 publizierte Studie *Berlin Cabaret*⁷⁶ kontextualisiert das Entstehen des Berliner Kabaretts mit der rasanten Urbanisierung und dem Entstehen der Konsumkultur – er bezeichnet es als „metropolitane Montage“ oder, anders gesagt, als Übertragung des so populären „Variétésstils“ auf ein anspruchsvolleres Sprechtheater. Den Jahren des Ersten Weltkriegs widmet Jelavich kein eigenes Kapitel, er geht aber doch in einem längeren Abschnitt darauf ein. Sein Befund ist, kurz gesagt, dass sich das Kabarett im Krieg ganz dem nationalistischen Diskurs angeschlossen hat, dass es aber auch – aufgrund der Einberufung von Künstlern und Schauspielern, wegen Zensur und dem Zusammenbruch des internationalen Variétékünstler- und Artistenmarkts – deutlich an Qualität eingebüßt hat.⁷⁷

In den neunziger Jahren steigt die Zahl der einschlägigen Publikationen deutlich an. Auch die Theaterwissenschaft beginnt sich wieder für die Epoche des Ersten Weltkriegs zu interessieren. Joachim Fiebach zieht Verbindungslinien zwischen den Theateravantgarden und der Medien- und Warenästhetik in seinem Aufsatz „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, der in dem von Erika Fischer-Lichte herausgegebenen UTB-Sammelband *TheaterAvantgarde* 1994 erschien.⁷⁸ Der Berliner Theaterwissenschaftler und Dramaturg Holger Kuhla veröffentlicht 1997 einen längeren Beitrag zum Theater im Weltkrieg in dem von Fiebach und Mühl-Benninghaus herausgegebenen Band *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*.

⁷⁴ vgl. Klaus Amann, Hubert Lengauer (Hg.), *Österreich und der Große Krieg 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, Wien: Brandstätter 1989.

⁷⁵ Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1985.

⁷⁶ Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1993.

⁷⁷ vgl. ebenda, S.118-126.

⁷⁸ Joachim Fiebach, „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 1994 (UTB 1807), S.15-57.

In „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“⁷⁹ behandelt Kuhla eine Reihe von Themen wie die „Mobilmachung“ der Literatur, die Theaterzensur und die Kriegsspielpläne, er beschränkt sich aber im weiteren vor allem auf die Spielplangestaltung des Berliner *Deutschen Theaters* und der *Kammerspiele* unter Max Reinhardt.

Mit dem Verhältnis von populärer Unterhaltungskultur und staatlicher Zensur im Ersten Weltkrieg in Deutschland beschäftigt sich Gary D. Starck in einem Kapitel⁸⁰ zu dem innovativen und prominent besetzten, von Frans Coetzee und Marilyn Shevin-Coetzee 1995 herausgegebenen Sammelwerk *Authority, Identity and the Social History of the Great War*. Neben Starcks Artikel, der einen wegweisenden Beitrag zur Weltkriegszensur in Deutschland darstellt, finden sich in dem umfangreichen Band u.a. auch Texte von Marsha Rozenblit – über die Situation jüdischer Frauen in Österreich-Ungarn⁸¹ – und von John Horne – über den Abnutzungskrieg und das Verhältnis von Soldaten und Zivilisten in Frankreich⁸².

Für Frankreich ist die Literatur zur Geschichte der Zensur von Unterhaltungskultur im Ersten Weltkrieg etwas umfangreicher. Pionierin auf diesem Gebiet ist Odile Krakovitch, sie war leitende Archivarin an den *Archives Nationales* in Paris und ist Spezialistin für Theaterzensur in Frankreich seit der Französischen Revolution. Sie veröffentlichte 1991 einen Artikel zur Theaterzensur im Ersten Weltkrieg, in dem sie erstmals die umfangreichen Archivbestände in den *Archives de la Préfecture de Police* in Paris verarbeitete.⁸³ 2001 erschien ein ebenfalls hoch interessanter Beitrag von ihr zur Repräsentation von Frauen im Unterhaltungstheater während des Kriegs.⁸⁴ Im Jahr 2000 publizierte die US-Historikerin Regina Sweeney den Artikel „La Pudique Anastasie. Wartime Censorship and French Bourgeois Morality“⁸⁵, in dem sie im speziellen auf die Zensurierung von Chansons und Bühnensongs von 1914 bis 1918 aufgrund von Zweideutigkeiten und sexuellen Anspielungen eingeht. Ihre Monographie zur populären Musik in Frankreich während des Ersten Weltkriegs, *Singing our Way to Victory*, erschien

⁷⁹ Holger Kuhla, „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“, *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*, hg. v. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 1997 (Berliner Theaterwissenschaft, 3), S.63-115.

⁸⁰ Gary D. Starck, „All Quiet on the Home Front. Popular Entertainment, Censorship, and Civilian Morale in Germany, 1914-1918“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, hg. v. Frans Coetzee u. Marilyn Shevin-Coetzee, Providence, RI: Berghahn Books 1995, S.57-80.

⁸¹ Marsha L. Rozenblit, „For Fatherland and Jewish People. Jewish Women in Austria During the First World War“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, S.199-220.

⁸² John Horne, „Soldiers, Civilians and the Warfare of Attrition. Representations of Combat in France, 1914-1918“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, S.223-249.

⁸³ Odile Krakovitch, „La censure des théâtres durant la grande guerre“, *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui: Époque moderne et contemporaine*, Paris: Ed. du CTHS 1991, S.331-353.

⁸⁴ Odile Krakovitch und Geneviève Sellier, *Sous la patrie, le patriarcat: La représentation des femmes dans le théâtre de la Grande Guerre. L'Exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, hg. v. Odile Krakovitch und Geneviève Sellier. Bruxelles: Editions Complexe, 2001. S.27-54.

⁸⁵ Regina Sweeney, „La Pudique Anastasie. Wartime Censorship and French Bourgeois Morality“, *World War I and the Cultures of Modernity*, hg. v. Douglas Mackaman und Michael Mays, Jackson: University Press of Mississippi 2000, S.3-19.

2001.⁸⁶ Der Historiker Jean-Yves Le Naour, der sich eingehend mit der Geschichte der Sexualität während des Ersten Weltkriegs beschäftigt hat, publizierte 2001 in der *Revue d'histoire du théâtre* einen Artikel zur weit verbreiteten Vorstellung einer moralischen Reinigung bzw. Regeneration durch den Krieg, gerade am Theater, das in der Vorkriegszeit – so hieß es – mit sexuellen Anspielungen, der Befürwortung sexueller Promiskuität oder einfach nur der Kritik an Ehe und Familie, den Weg der Moral verlassen hätte. Innerhalb dieses Diskurses spielte natürlich die Zensur eine wichtige Rolle.⁸⁷

Der erste Band des zweibändig geplanten Gemeinschaftswerks *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919* erschien 1997 unter der Leitung der bekannten Weltkriegshistoriker Jay Winter und Jean-Louis Robert.⁸⁸ Ein 11-köpfiges Team von HistorikerInnen aus Frankreich, Großbritannien, den USA und Deutschland hat hier konsequent komparatistisch – das heißt, in jedem thematischen Kapitel Paris, London und Berlin vergleichend – die Sozialgeschichte europäischer Hauptstädte im Ersten Weltkrieg geschrieben. Von der demographischen Entwicklung der drei Städte und ihrer Ausgangssituation 1914 über die Entwicklung des Arbeitsmarkts und der Einkommenssituation der Bevölkerung hin zu Fragen der Versorgung mit Lebensmitteln, Energie und Wohnmöglichkeiten reichen die Themen der im ersten Band zusammengestellten Kapitel, die sozial- und wirtschaftshistorische Fragestellungen umfassen. Der zweite Band, der komplementär zum ersten kulturhistorische Beiträge versammelt, erschien – nach langer Pause – erst 2007. Für meine Arbeit besonders relevant ist hierin das vierte Kapitel mit dem Titel „Entertainments“, das von Jan Rüger unter Mitwirkung von Martin Baumeister und Emmanuelle Cronier verfasst wurde.⁸⁹ Unter „Entertainment“ werden in diesem Text insbesondere die verschiedenen Formen von Unterhaltungstheater, aber auch Film und populäre Musik gefasst. Rüger sieht seinen komparativen Ansatz mit einem von Jay Winter im ersten Kapitel desselben Bandes geprägten Begriff als „relationalen“ Vergleich⁹⁰, da eine vollständige Vergleichsbasis aufgrund der unterschiedlichen Daten- und Quellenlage in London, Paris und Berlin nicht erreichbar ist. Rüger geht deshalb auch thematisch vor und stützt sich in den einzelnen Abschnitten auf Beispiele aus einer oder mehreren der drei Städte. Seine zentralen Schlussfolgerungen sind, dass die Unterhaltungsbranche eine wesentliche Rolle bei der Verbindung von Front und „Heimat“ spielte und dass der Erfolg der Unterhaltungskultur im

⁸⁶ Regina M. Sweeney, *Singing our Way to Victory. French Cultural Politics and Music during the Great War*, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2001.

⁸⁷ Jean-Yves Le Naour, „La Première Guerre Mondiale et la régénération morale du théâtre“, *Revue d'histoire du théâtre*, 3/2001, n° 211, S.229-239.

⁸⁸ *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 1997 (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare, 2).

⁸⁹ Jan Rüger, „Entertainments“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919. Volume 2: A Cultural History*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S.105-140.

⁹⁰ vgl. Jay Winter, „The practices of metropolitan life in wartime“, *Capital Cities at War. Vol. 2: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S.8-10.

Krieg auch darin begründet ist, dass sie einen Ort für nostalgischen Eskapismus und für das Lachen bot. Ganz allgemein gilt für die zwei Bände, dass sowohl der vergleichende Ansatz als auch die Konzentration auf Hauptstädte als lokale Entitäten aber vor allem auch als Metropolen, aus der nach wie vor für die Historiographie zum Ersten Weltkrieg bestimmenden Perspektive der jeweiligen Nationalgeschichte herausführen sollen – ein Anliegen, das auch meiner Arbeit zugrunde liegt. Die zwei Bände *Capital Cities at War* sind, auch wenn die einzelnen BeiträgerInnen methodisch durchaus unterschiedlich vorgegangen sind, wohl für jede vergleichende Stadtgeschichte des Ersten Weltkriegs als Standardwerk und Leitbild anzusehen. In der gleichen Publikationsreihe wie die beiden *Capital Cities at War*-Bände bei Cambridge University Press ist 1999 auch das Buch *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda*, herausgegeben von Aviel Roshwald und Richard Stites, erschienen. Dieser Sammelband setzt Maßstäbe, was die Breite und Ausgewogenheit der hier vereinten Länderstudien betrifft: Russland, Polen, Deutschland, Österreich, Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Belgien, Frankreich, Italien und Großbritannien sind vertreten, sowie Beiträge zur jüdischen kulturellen Identität in Ost- und Mitteleuropa, zur tschechischen Kultur und zu den südslawischen Ländern. Zusammen bieten sie ein Bild europäischer Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs, das in diesem Umfang sonst nicht existiert. Peter Jelavich schreibt darin über die Deutsche Kultur im Ersten Weltkrieg, behandelt in gebotener Kürze das Unterhaltungstheater unter der etwas missverständlichen Überschrift „Musicals“, den Film und die Haltung der Intellektuellen. Er stellt aber auch Expressionismus und Dada-Bewegung dar, als „Antworten“ auf den technisierten Krieg.⁹¹ Steven Beller hat seinem Beitrag zu Österreich den schönen Titel „The tragic carnival“ gegeben. Er problematisiert zunächst das Konzept einer „österreichischen Identität“, die es in dieser letzten Phase der Monarchie nicht gab und wohl auch nie gegeben hat. Beller zeigt anhand der Debatte um die Eröffnungsvorstellung des *Burgtheaters* im Herbst 1914 – Direktor Hugo Thimig wollte das „deutsche Stück“ par excellence, Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* erstmals am Burgtheater zeigen, während die kaiserlichen Behörden darin die Gefahr eines Affronts gegenüber den anderen Völkern der Monarchie sahen und Thimigs Vorschlag zurückwiesen – wie stark diese Identitätskonflikte in Österreich auf dem kulturellen Feld ausgetragen wurden.⁹² Über das kulturelle Leben in Frankreich von 1914 bis 1918 gibt der renommierte Historiker Marc Ferro in einem Aufsatz Auskunft, in dem er gleich zu Beginn den für Frankreich im Ersten Weltkrieg charakteristischen Widerspruch thematisiert zwischen einer zweifelsfreien Einwilligung in den Krieg von dem Zeitpunkt seines Ausbruchs an, auch wenn wenige Wochen zuvor noch Demonstrationen stattfanden, um dem Krieg den Krieg zu erklären,

⁹¹ Peter Jelavich, „German culture in the Great War“, *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, hg. v. Aviel Roshwald u. Richard Stites, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S.32-57.

⁹² Steven Beller, „The tragic carnival: Austrian Culture in the First World War“, *European Culture in the Great War*, S.127-161.

und einer pazifistischen Haltung nach dem Krieg, in der Hoffnung, dass die gesteigerte Absurdität dieses Krieges Kriegen überhaupt ein Ende bereiten könnte.⁹³

Der Dramatiker und Theatertheoretiker David Lescot publizierte 2001 seinen Essay *Dramaturgies de la guerre*, in dem er die Schwierigkeit thematisiert, den Krieg auf die Bühne bzw. in den dramatischen Text zu bringen, da der moderne Krieg ein im wesentlichen undramatischer Gegenstand ist. Er verweist mit Szondi auf die Ästhetik der Revue, die sich ihm zufolge nicht nur bei Brecht und Piscator, sondern auch schon – ein Jahrhundert zuvor – bei Grabbe finden lässt. Dort nämlich, wo um eine adäquate Dramaturgie für den Krieg als historisches und politisches Phänomen gerungen wird, scheint das Prinzip der losen Szenenfolge, der Montage wie in der Revue, die dialektische Aufeinanderfolge der dramatischen Handlung zu ersetzen.⁹⁴ Am Beispiel der Autoren Bertolt Brecht, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Thomas Hardy, Peter Weiss, Armand Gatti, Kateb Yacine, Reinhard Goering und Heiner Müller entwickelt Lescot eine Typologie der modernen und gegenwärtigen dramaturgischen Verfahren, um Dramen über den Krieg zu schreiben, über einen Gegenstand also, der sich – ähnlich wie andere Phänomene, die gesellschaftliche Gruppen gegenüberstellen – einer direkten Dramatisierung entzieht.

Das mehrfach preisgekrönte Buch der amerikanischen Historikerin Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, das 2004 bei Cambridge University Press erschienen ist⁹⁵, zeigt wie aufschlussreich ein radikaler Perspektivwechsel hin zur Alltags- und Kulturgeschichte für die Weltkriegsgeschichtsschreibung sein kann. Auch sie nimmt einen lokalen Bezugspunkt – Wien – dem jedoch als Hauptstadt und als Metropole ein vielfältiges Geflecht von Machtverhältnissen und diversifizierten Praktiken innewohnt. Ihre zentrale These lautet, dass sich in Wien als dem Brennpunkt der Donaumonarchie bereits lange vor Kriegsende die Auflösung manifestiert, und zwar vor allem an inneren Spaltungen, an Misstrauen und Zwietracht innerhalb der Wiener Bevölkerung selbst. Sie sieht dies in Zusammenhang mit dem schwerwiegenden Mangel zweier elementarer Güter: Lebensmittel und verlässliche Informationen. In einem ersten Teil beschäftigt sich Healy mit dem Lebensmittelmangel in Wien und dem entsprechenden Diskurs des „Opfer Bringens“, der jedoch mit Dauer des Kriegs und Ausmaß der „Opfer“ an Wirksamkeit verliert, bis sich die Situation schließlich, wie die Autorin anhand zahlreicher Eingaben und Beschwerdebriefe bei den Behörden nachweisen kann, umkehrt und sich die „Heimatfront“ selbst als Opfer des Kriegs und der gescheiterten Versorgungspolitik sieht. Im zweiten Teil geht Healy auf das Verhältnis von Propaganda, Zensur und der Omnipräsenz von Gerüchten ein und greift als ein Beispiel für

⁹³ Marc Ferro, „Cultural Life in France, 1914-1918“, *European Culture in the Great War*, S.295-307.

⁹⁴ vgl. David Lescot, *Dramaturgies de la Guerre*, Belval: Circé 2001, S.29-32.

⁹⁵ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

die Verbindung von Unterhaltung und Propaganda die Wiener Kriegsausstellungen der Jahre 1916 und 1917 auf.

2005 erschien auch eine umfangreiche Studie zum deutschen Film im Ersten Weltkrieg von Wolfgang Mühl-Benninghaus mit dem Titel *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*⁹⁶. Der Autor konstatiert darin – das ist die zentrale These seiner Arbeit – im Verlauf des Ersten Weltkriegs, und zwar in den Jahren 1916/17, einen Paradigmenwechsel in der Bewertung des Films als Massenmedium, der für die Entwicklung der deutschen Filmproduktion in der zweiten Kriegshälfte und in den darauffolgenden Jahrzehnten entscheidende Bedeutung errang: Sowohl die deutsche Industrie als auch die Oberste Heeresleitung erkannten die Massenwirksamkeit des Films und versuchten, sie für ihre Werbe- und Propagandazwecke zu nutzen.

Die 2005 publizierte Habilitationsschrift des Historikers Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914-1918*, ist von Thema und Anlage der Arbeit wohl jene Publikation, die mit meiner Dissertation am stärksten korrespondiert. Baumeister hat mit diesem Buch eine erste Theatergeschichte des Ersten Weltkriegs in Deutschland vorgelegt, die sich einerseits mit der Metropole Berlin, andererseits mit dem Theater an der Front und in besetzten Gebieten beschäftigt. Sein Hauptinteresse gilt jenen Formen des Unterhaltungstheaters, die sich explizit mit dem Krieg beschäftigen – ein Schwerpunkt seiner Arbeit liegt also auf den Kriegstheaterproduktionen der ersten Monate und auf der Art und Weise wie hier der Krieg auf die Bühne gebracht wurde. „Will man die Formulierung vom ‚enactment of the nation‘ wörtlich nehmen, so liegt es durchaus nahe, den Blick auch auf die Bühnen der Zeit zu richten, wo ‚Nation‘ und ‚Volk‘ in Figuren, Bildern und Handlungen unmittelbar sinnlich erfahrbar gemacht wurden.“⁹⁷ In dem "Problemzonen" genannten zentralen Abschnitt zum populären Theater zu Kriegsbeginn, liefert Martin Baumeister aufschlussreiche Analysen zur Verhandlung der Geschlechterverhältnisse und zum Auftritt jüdischer Figuren in diesen Stücken. Im Laufe der Kriegsjahre lässt sich – so Baumeister – eine Transformation der kriegsbezogenen Stücke feststellen. Einerseits wurden die meisten der Kriegsspielen der ersten Kriegssaison bald von realitätsferneren, nostalgischen oder exotischen Komödien und Operetten ersetzt, andererseits entwickelten die späteren Kriegsrevuen eine andere Perspektive, die sich stärker mit dem Alltag im Krieg auseinandersetzte, die auch leise Ironie oder Kritik durchscheinen ließ. Erst gegen Ende des Kriegs kam ein Genre zur Blüte, das lange um Anerkennung als Propaganda gerungen hatte: das „Kriegsmanegenstück“, also jenes monumentale Kriegsspektakel, das Zirkusunternehmer wie Stosch-Sarrasani, Schumann oder Busch mit hohem technischen Aufwand zur Aufführung brachten.

⁹⁶ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus Verlag 2004.

⁹⁷ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.14.

Mit dem Zirkus beschäftigt sich auch Marline Otte in ihrer 2006 erschienenen Monographie *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*. Als erstes von drei Feldern der Unterhaltungskultur beschreibt sie die Entwicklung des Zirkus in Deutschland als eine, die auch von vielen jüdischen „Zirkusfamilien“ wie Sarrasani oder Blumenfeld getragen wurde. Die Zirkusunternehmung ermöglichte es einigen ländlichen, eher traditionalistischen jüdischen Familien, öffentliches Ansehen und wirtschaftlichen Erfolg im sich modernisierenden wilhelminischen Deutschland zu erreichen, ohne traditionelle Familienstrukturen aufzugeben.

Als zweites Beispiel zieht Otte das jüdische Jargontheater heran, wie es besonders erfolgreich und idealtypisch im *Gebrüder-Herrnfeld-Theater* in Berlin gezeigt wurde und betont, dass diese Form des Unterhaltungstheaters keineswegs eine rein jüdische Angelegenheit war, sondern bewusst für ein gemischtes, jüdisches und nicht-jüdisches Publikum gedacht war, das den jüdischen „Jargon“ – bei Herrnfelds ja zumeist kontrastiv zum harten Deutsch der „böhmischen“ Figur – als eine dialektale Eigenart unter vielen verstand und sich mit dem – durchaus holzschnittartigen – jüdischen Witz amüsierte. Das dritte Beispiel für von Juden getragene und mehr oder weniger stark jüdisch geprägte Unterhaltungskultur ist das mondänste: das exklusive und moderne Berliner Revuetheater *Metropol*, in dem sich das „Tout Berlin“ formierte und traf, als Geburtsstätte der Revue in Deutschland, wie Otte schreibt.⁹⁸ Die Revue insgesamt war als „modernes“ Genre wesentlich von jüdischen Autoren, Komponisten und DarstellerInnen geprägt. In allen drei Feldern brachte der Erste Weltkrieg massive Veränderungen mit sich, sowohl auf Seiten der beteiligten KünstlerInnen als auch bei den dargestellten Inhalten. Und Otte registriert ab etwa 1916 eine Verschärfung antisemitischer Agitation, die auch zu einer stärkeren Kritik der jüdischen Bevölkerung an karikierenden, stereotypen Darstellungen jüdischer Figuren auf den Unterhaltungsbühnen führte.

Eine durchaus verwandte Perspektive nimmt der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx in seinem 2008 erschienenen Buch *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900* ein. Er beschreibt die Epoche des ausgehenden 19., beginnenden 20. Jahrhunderts als Zeitalter des „Zur-Schau-Stellens“, der Maskierung und Hochstapelei, und eben einer florierenden Unterhaltungsbranche, in der die Trennungen zwischen Hoch- und Populärkultur zunehmend verschwammen. Die in dem Buch behandelten Beispiele reichen von der Suche nach nationaler Identität in klassischen „Leitfiguren“ wie Wilhelm Tell, über die Darstellungsgeschichte so zentraler jüdischer Bühnenfiguren wie Nathan und Shylock, hin zu Formen des „ethnischen Humors“, wie er sich etwa im Erfolg Bayrischer „Bauerntheater“ in der deutschen Hauptstadt zeigt. Ein weiterer Teil zeichnet die Geschichte des *Lessingtheaters*, eines wenig beachteten Berliner Theaters, das jedoch paradigmatisch für die Verbindung von Unterhaltungs- und Literaturtheater steht, nach. Der Direktor des *Lessingtheaters* Oscar Blumenthal galt vielen Feuilletonisten als „Inbegriff des profitorientierten Theatermannes, der frei

⁹⁸ vgl. Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment. 1890-1930*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.202.

von allen künstlerischen Ansprüchen und Skrupeln den (ökonomisch definierten) Erfolg sucht“⁹⁹. Dabei wurde ihm vor allem die „industrielle“ Produktionsweise und der warenförmige Umgang mit literarischen Texten, auch den Klassikern, zum Vorwurf gemacht. Marx zeigt hier, dass sich Warenhaus und Theater sowohl architektonisch, als auch in den Formen der Vermarktung und Präsentation, in den Jahrzehnten um 1900 tatsächlich sehr ähnlich sind.

Zum Theater im Ersten Weltkrieg in Lissabon ist die wissenschaftliche Literatur relativ rasch zu überblicken. Neben der wegweisenden Geschichte des portugiesischen Revuetheaters in zwei Bänden von Luiz Francisco Rebello aus dem Jahr 1984, sind hier an erster Stelle einerseits die 2004 im Rahmen einer neuen theaterhistorischen Reihe des „Museu Nacional do Teatro“ in Lissabon publizierte Geschichte des Theaters in Lissabon in der Ersten Republik (1910-1926) von Glória Bastos und Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos¹⁰⁰, andererseits das 2002 erschienene Kapitel zum portugiesischen Theater im 20. Jahrhundert von Vitor Pavao dos Santos¹⁰¹ in dem zweibändigen *Panorama da cultura portuguesa no século XX* zu nennen.

Die chronologische Linie, der meine Dissertation in ihrem Aufbau folgt, ist in sieben thematische Kapitel gegliedert, deren Ziel es ist, – im Sinne einer relationalen Betrachtung der Theatersituation in den vier untersuchten Hauptstädten – gleichermaßen auf die entsprechenden Beispiele zu Praxis, Inhalten und Struktur der Theater und deren Rezeption in Berlin, Lissabon, Paris und Wien einzugehen. Natürlich gibt es Themenfelder, zu denen in einer oder zwei Städten besonders viel und in den anderen besonders wenig Material gefunden werden konnte. Das liegt zum einen an den unterschiedlichen Strukturen und Traditionen der Theaterszene in den einzelnen Metropolen selbst, zum anderen auch an der versprengten und unterschiedlichen Materiallage. Dennoch wird der Versuch unternommen, in jedem Kapitel auf alle vier Städte Bezug zu nehmen.

Die Kapitel führen von der Situierung des Verhältnisses von Stadt, Nation und Theater im Kontext der Jahre unmittelbar vor dem Krieg (Kapitel 1) über die Situation der Theater zu Kriegsbeginn und die Inhalte, die in den ersten Monaten nach der Wiedereröffnung der Theater auf die Bühnen gelangen (Kapitel 2 und 3) hin zu den Jahren 1915/16, in denen sich einerseits eine – vielfach nur scheinbare – Rückkehr zur Normalität ausmachen lässt, andererseits die gesellschaftlichen Widersprüche und die verschiedenen funktionalen Vereinnahmungen von Theater langsam sichtbar werden (Kapitel 4 und 5) bis zu den – immer schwierigeren – letzten Kriegsjahren ab Ende 1916, Anfang 1917, als die „nationale Einheit“ zunächst in fast allen

⁹⁹ Peter W. Marx, *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*, Tübingen / Basel: Francke 2008, S.288.

¹⁰⁰ Glória Bastos, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro 2004 (= Páginas de Teatro, 3).

¹⁰¹ Vitor Pavão dos Santos, „Guia breve do século XX teatral“, *Panorama da cultura portuguesa no século XX. Vol. 2: Artes e Letras*. Hg. v. Fernando Pernes, Porto: Fundação Serralves / Ed. Afrontamento 2002, S.187-307.

Ländern abbröckelt und schließlich, vor allem in Deutschland und Österreich-Ungarn, ganz zusammenbricht. Hier wird das Theater als Medium der Kritik, des Protests, zum Teil auch einer radikalen Verweigerung im Rahmen der entstehenden Theateravantgarden, aber auch – in vorsichtigerer Weise – im etablierten Literaturtheater neu verstanden und gefasst (Kapitel 6 und 7). Neben bzw. zwischen diese chronologisch aufgebauten Kapitel gesellen sich zwei Längsschnitte, die einerseits das jüdische Unterhaltungstheater, andererseits die Verhandlung der Geschlechterverhältnisse auf den Bühnen untersuchen, da diese Themen sich nicht so einfach in die oben genannte Chronologie einpassen lassen.

I. Zum Verhältnis von Stadt, Nation und Theater um 1910

I.1. Vier Hauptstädte und ihre Beziehungen um 1910

All cities are stunningly complex structures, and capital cities are more complex than most. They contain widely diverse populations, the variations among which will be probed at all stages of this study. But one of our key assumptions is that each city was a reality, albeit one full of myth and a mystique carefully cultivated over time by a host of writers, poets, politicians, painters and tourists. We must not forget, though, that each capital city had a visceral identity, and was not merely a legal artefact created for collecting taxes and organizing the water supply.¹⁰²

Ein Projekt, das sich mit einem Aspekt der Kultur- und Alltagsgeschichte nicht nur einer, sondern gleich vier Hauptstädten beschäftigt, hat es also in vielen Hinsichten mit hoch komplexen, vielfältigen und vielgestaltigen Untersuchungsgegenständen zu tun.

Um 1910 – so können wir allgemein feststellen – besaßen die meisten europäischen Hauptstädte im Großen und Ganzen bereits jene urbane Struktur, die wir heute, 100 Jahre später, noch kennen. Die großen urbanistischen Projekte des 19. Jahrhunderts, die einen grundlegenden Wandel im Stadtbild mit sich brachten, waren abgeschlossen¹⁰³; die Expansion der Städte und der Boom des städtischen Wohnbaus in der Gründerzeit war an seinem Höhepunkt angelangt.¹⁰⁴

Die vier Hauptstädte, die im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen, haben sehr unterschiedliche Geschichten und sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer Größe und Bedeutung nicht äquivalent. Und doch sind sie als Metropolen – und das sind Berlin, Paris, Wien und Lissabon aufgrund ihrer internationalen Ausrichtung und ihrer Attraktivität für Zuwanderer verschiedenster Herkunft allemal, wenn auch in Abstufungen – durchaus vergleichbar und in einigen Aspekten wohl ähnlicher als die jeweils nahe liegenden ländlichen Regionen.

Paris sticht durch seine Größe und seine lange Geschichte als Großstadt hervor, besonders aber durch das außerordentlich lebendige kulturelle Leben der „Belle Epoque“, also jener Phase wirtschaftlicher Prosperität und bürgerlicher Blütezeit zwischen 1880 und 1914. Die Bevölkerung von Paris in den Grenzen von 1860, die bis heute die Stadt von ihren Vorstädten (*Banlieues*) trennen, betrug im Jahr 1911 2,88 Millionen Menschen und war seit Beginn des Jahrhunderts nur mehr geringfügig gestiegen.¹⁰⁵ Doch der metropolitane Ballungsraum war bereits damals

¹⁰² Jay Winter, „Paris, London, Berlin 1914-1919. Capital cities at war.“ *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919*, hg. v. Jay Winter, Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 1997. S.7.

¹⁰³ vgl. etwa Marcel Roncayolo, „La production de la ville“, *Histoire de la France urbaine*, hg. v. Georges Duby Tome 4. *La ville de l'âge industriel*, dir. par Maurice Agulhon, Paris: Seuil 1983. S.73-155.

¹⁰⁴ vgl. etwa Magda A. Pinheiro, „Crescimento e modernizacao das cidades no Portugal oitocentista.“, *Ler História*, 20 (1990); Andreas Weigl, „Unbegrenzte Großstadt“ oder „Stadt ohne Nachwuchs“? Zur demographischen Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert“, *Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum*, hg. v. Franz Xaver Eder u.a., Innsbruck/Wien u.a.: Studienverlag 2003, S.141-200.

¹⁰⁵ „Paris Arrondissements. Post 1860 Population and Population Density.“
<http://www.demographia.com/db-paris-arr1999.htm> (15.06.2009)

deutlich größer und die *Banlieues* erlebten ihr erstes massives Wachstum, sowohl durch die sukzessive Verdrängung des Proletariats aus den inneren Bezirken als auch durch die Zuwanderung aus der Provinz: Im Großraum Paris lebten 1911 4,5 Millionen Menschen.¹⁰⁶

Berlin war dagegen eine junge, rasant wachsende Großstadt in den Jahrzehnten von der Gründung des Deutschen Reichs bis zum Ersten Weltkrieg. Zwischen 1871 und 1910 stieg die Bevölkerung Berlins von unter einer Million auf 2,07 Millionen EinwohnerInnen innerhalb der engeren Stadtgrenzen an, auf 3,7 Millionen, zählt man die 1920 in Groß-Berlin eingegliederten Gemeinden dazu.¹⁰⁷

Wien wiederum, die traditionsreiche Hauptstadt der schwächelnden Donaumonarchie, erlebte um 1910 mit knapp über 2 Millionen EinwohnerInnen ihren historischen Bevölkerungshöchststand.¹⁰⁸ Sowohl in Berlin als auch in Wien war die Zuwanderung aus den östlichen Gebieten der beiden Reiche ein starker Wachstumsfaktor, die jüdischen Gemeinden beider Städte wuchsen um die Jahrhundertwende stark an, die jüdische Bevölkerung in Wien stieg zwischen 1890 und 1910 von 118.000 auf 175.000 an, ihr Anteil erhöhte sich damit auf knapp 10 %¹⁰⁹. In Berlin wuchs die jüdische Gemeinde von etwa 36.000 im Jahr 1871 auf knapp über 100.000 im Jahr 1900 (wenn man das damals noch nicht zu Berlin gehörende Charlottenburg mitzählt). Ihr Anteil lag so mit knapp 5 % deutlich unter jenem in Wien.¹¹⁰

Lissabon war um 1910 eine vergleichsweise kleine Metropole mit 436.000 EinwohnerInnen¹¹¹, Hauptstadt einer jungen kleinen Republik von 5,5 Millionen BürgerInnen¹¹² mit jährlich knapp 60.000 Auswanderern¹¹³. Dennoch durchlief auch Lissabon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Phase starken urbanen Wachstums und der Entstehung neuer bürgerlicher Viertel und verfügte über ein intensives politisches, publizistisches und kulturelles Leben.

Diese Städte waren – wie die anderen europäischen Metropolen auch – untereinander in vielfältiger Weise vernetzt. Die Zeitungen waren gefüllt mit internationalen Nachrichten, Korrespondentenberichten und den neuesten Telegrammen der Nachrichtenagenturen; die

¹⁰⁶ vgl. Annie Fourcaut, Emmanuel Bellanger, Mathieu Flonneau, *Paris/Banlieues. Conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie. 1788-2006*, Paris: Créaphis Editions 2007, S. 143.

¹⁰⁷ vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. 1849-1914*, München: C.H. Beck ³1995, S.512.

¹⁰⁸ vgl. „Bevölkerungsstatistik nach Politischen Bezirken seit 1900.“ – <http://wko.at/statistik/bezirksdaten/b-entwicklung.pdf> (12.01.2006)

¹⁰⁹ vgl. Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A cultural history*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, S.44.

¹¹⁰ vgl. Massimo Ferrari Zumbini, *Die Wurzeln des Bösen. Gründerjahre des Antisemitismus. Von der Bismarckzeit zu Hitler*, Frankfurt/Main: Klostermann 2003, S.43.

¹¹¹ vgl. “Páginas de Lisboa. Cronologia do Séc. XX.” http://lisboa.kpnqwest.pt/p/cidade/cronos/cronos_03.html (12.01.2006)

¹¹² vgl. Rui Ramos (Autor), José Mattoso (Dir.), *História de Portugal. Sexto Volume. A Segunda Fundação*, Lisboa: Editorial Estampa 1994, S. 17.

¹¹³ vgl. Sacuntala de Miranda, “Emigração e fluxos de capital, 1870-1914.”, *Emigração / Imigração em Portugal. Actas do “Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal (Séc. XIX-XX)”*, hg. v. Maria Beatriz Nizza da Silva et al., Algès: Fragmentos 1993, S.50. Den höchsten Anteil hatte die Emigration nach Brasilien, gefolgt von jener in die USA – die portugiesische Emigration vor 1914 war zum überwältigenden Teil transatlantisch.

Illustrierten verbreiteten Bilder gesellschaftlicher Ereignisse in den verschiedenen Städten ebenso wie die aktuellsten Modetrends; in allen europäischen Kinos waren französische, dänische oder italienische Filmproduktionen zu sehen und selbst Theaterpremieren oder andere große lokale Kulturereignisse wurden in den Feuilletons europaweit rezipiert. Tägliche Zugverbindungen brachten Geschäftsleute, Touristen, Intellektuelle, Künstler und andere Reisende von einer Stadt in die andere.

Die Städte waren allerdings nicht nur konkrete Orte sondern auch imaginäre Einheiten, auf die sich BewohnerInnen wie BesucherInnen, „Einheimische“ und „Fremde“ bezogen und ihnen eine spezifische Identität innerhalb eines Netzes von Konkurrenz-, Kooperations- und Vorbildbeziehungen verliehen.

In diesem Kapitel möchte ich exemplarisch drei „Paarbeziehungen“ der vier Städte, die Schauplätze meiner Untersuchung sind, einer genaueren Betrachtung unterziehen und damit die spezifischen Beziehungen zwischen Berlin, Paris, Lissabon und Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachzeichnen.

Zwischen Berlin und Paris entwickelte sich etwa ein zunehmend konkurrierendes Verhältnis und die jeweiligen Bilder und Konzeptionen der Stadt standen häufig in Kontrast zueinander.

Während sich die französische und die deutsche Nation seit den napoleonischen Feldzügen, verstärkt jedoch seit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 tendenziell verfeindet gegenüber standen, konkurrierten die Hauptstädte Paris und Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf anderer Ebene miteinander. Die Großstadt Paris feierte mit den Weltausstellungen von 1889 und 1900 ihren im Lauf des 19. Jahrhunderts gefestigten Status als *die* europäische Metropole¹¹⁴, während Berlin zur gleichen Zeit einen enormen Aufschwung erlebte und zum Anziehungspol für eine neue Generation wirtschaftlicher und kultureller Aktivitäten wurde. Dass es „[...] sowohl in Berlin wie auch in Paris ein intensives Bewußtsein dieses unerklärten Wettbewerbs gab, in dem sich die großen Städte zu Beginn des 20. Jahrhunderts befanden“, ist für Daniel Kiecol auch Ausdruck eines „neue[n] Selbstbewusstsein[s]“ und des Bemühens, „sich des Metropolenstatus würdig zu erweisen“¹¹⁵.

Auf der Ebene der Bevölkerungsstruktur von Berlin und Paris zeigt sich eine wesentliche Eigenschaft der Metropolen: Das Bevölkerungswachstum in beiden Städten, das allerdings in Berlin um 1900 unvergleichlich höher ist als in Paris, ist zu einem relativ großen Teil der Immigration zu verdanken. Nach Paris kommen vor allem junge Erwachsene, vielfach aus der französischen Provinz, zunehmend aber auch aus dem Ausland – im Jahr 1911 waren 62 % der Einwohner von Paris anderswo geboren, etwa 6 % der Einwohner waren nicht Franzosen, damit

¹¹⁴ Die BesucherInnenzahlen erreichten bei jeder Pariser Weltausstellung neue Rekordhöhen: 25 Millionen BesucherInnen 1889, 50 Millionen im Jahr 1900. Vgl. Christophe Charle, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Paris : Éditions du Seuil 1998, S.11.

¹¹⁵ Daniel Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930*, Frankfurt/M., Berlin, Bern u.a.: Lang 2001, S.22.

hatte Paris den höchsten Anteil an „Fremden“ von allen Großstädten.¹¹⁶ Auch nach Berlin zog es sehr viele Zuwanderer, vor allem aus den östlichen Provinzen des Deutschen Reichs, aber auch aus Polen oder Russland.

Welche Charakteristika bestimmten die Vorstellungen von Paris und Berlin vor dem Ersten Weltkrieg? Zunächst ist festzustellen, dass es erst etwa ab der Jahrhundertwende ein stärkeres gegenseitiges Interesse dieser zwei Städte aneinander gab, davor war für Paris eher die Orientierung an London, für Berlin jene an Wien ausschlaggebend. Mit dem raschen Wachstum Berlins jedoch wurde zunehmend Paris als Maßstab herangezogen und auch Paris konnte die neue Städtekonkurrenz nicht ignorieren.¹¹⁷

Paris konnte sich auf eine lange kosmopolitische Tradition berufen, während sich Berlin rasant, innerhalb weniger Jahrzehnte von der preußischen Provinzhauptstadt zu einer modernen Industriemetropole, „zum europäischen Chicago“ entwickelt hatte und deshalb erst einen Prozess der Selbstfindung durchlaufen musste.¹¹⁸ Berlin als „junge Stadt“, als „Parvenüpolis“, wie man sie boshaft bezeichnete, schien eine Modellwerkstatt zukünftiger Urbanität zu sein, während Paris viel an der Bewahrung seiner Kultur und seines Lebensgefühls gelegen war.¹¹⁹ Die rasante Entwicklung Berlins brachte der Stadt auch Bewunderung für ihre Modernität und Zukunftsorientierung ein und doch haftete Berlin das Verdikt des Kultur- und Geschichtslosen an. Christophe Charle formuliert diese Kluft zwischen Paris und Berlin treffend und pointiert:

Bien que Berlin conquière peu à peu [...] toutes les fonctions culturelles qui la rapprochent de Paris, on verra que la différence maintenue dans le statut symbolique des deux villes à l'échelle européenne tient d'abord à ce qui sépare, socialement, un héritier d'un parvenu.¹²⁰

Eine weitere Opposition im Selbst- und Fremdbild von Paris und Berlin entwickelte sich entlang des Gegensatzpaares: Vergnügen – Arbeit. Paris galt als Stadt der Unterhaltung und des Vergnügens, als Stadt des Nachtlebens, als Stadt mit einer lebendigen und glamourösen bürgerlichen Kultur. Berlin hingegen wurde als „Stadt der Arbeit“ bezeichnet, sie war eine proletarische Stadt, eine Stadt deren Rhythmus sich eher den Maschinen als den Menschen anpasste, aber auch als „rote Stadt“, eine Hochburg der Sozialdemokratie.

In einem ausführlichen Städteporträt Berlins des Franzosen Jules Huret, das in den Jahren 1909 und 1910 in mehreren Auflagen in Paris publiziert wurde, beschreibt dieser kontrastiv die „Lebensadern“, die wesentlichen Geschäfts- und Einkaufsstraßen von Berlin und Paris:

¹¹⁶ vgl. Jay Winter, Jean-Louis Robert, *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919*, Cambridge: Cambridge University Press 1997. S.31.

¹¹⁷ vgl. Daniel Kiecol, *Selbstbild und Image*, S.7.

¹¹⁸ vgl. Hartmut Frank, „Paris. Vorbild und Gegenbild für Berlin.“, *Paris – Berlin. Ein neuer Blick auf die europäischen Metropolen*, hg. v. Gilles Duhem, Boris Grésillon, u.a., Frankfurt/M., Berlin u.a.: Lang 2001. S.43-57.

¹¹⁹ vgl. Daniel Kiecol, *Selbstbild und Image*, S.25-29 und S.65-69.

¹²⁰ „Obwohl Berlin nach und nach [...] alle kulturellen Funktionen erfüllte, die die Stadt an Paris annähernten, werden wir sehen, dass die Differenz im symbolischen Status der zwei Städte im europäischen Maßstab in der sozialen Differenz zwischen einem Erben und einem Parvenu liegt“ [Übersetzung: E.K.], Christophe Charle, *Paris Fin de Siècle*, S. 16.

L'aspect du boulevard parisien et de la principale voie berlinoise apparaissent donc extrêmement différents. A Paris, une animation incomparable ; ici, une circulation assez pauvre. A Paris, une suite ininterrompue de voies courbes, longues de près de cinq kilomètres, de la Madeleine à la Bastille, et qui diffèrent d'ailleurs entre elles par la variété de leurs tronçons, puisque chaque boulevard a un aspect et même un public différents. A Berlin, une courte promenade rectiligne, uniforme, bordée de maisons neuves, de magasins éclatants, aux revêtements de marbre et de stuc, aux enseignes brillantes.¹²¹

Berlin wird auf der anderen Seite bewundert für seine Sauberkeit und für urbanistische Strategien, die die Bildung verelendeter Stadtviertel zu verhindern scheinen.

J'ai demandé à voir les coins tout à fait misérables de Berlin : on n'a pu m'en indiquer. Cela n'existe pas ici. Les rues faubouriennes sont tenues aussi nettes que celles du centre ; les magasins, sans être aussi luxueux, offrent une apparence bourgeoise. [...] ¹²²

Obwohl sich auch Paris nach 1900 noch mehreren Modernisierungsschüben unterzog, etwa mit dem Bau der Metro als feinmaschigem öffentlichem Verkehrsnetz oder mit der überdurchschnittlich hohen Anzahl weiblicher Erwerbstätiger, den „midinettes“, bereits vor dem Ersten Weltkrieg, galt es den BesucherInnen als im Kern unveränderliche Stadt, als „ville éternelle“, deren unverwechselbarer Charakter sich gegen Einflüsse von außen durchzusetzen vermochte. Die Lebendigkeit und Fröhlichkeit, die sich im Straßenbild manifestierte und einlud „ganz planlos herumzugehen“¹²³ stand für eine zweckfreiere, lustbetontere romanisch-mediterrane Lebensweise. Der Pariser Boulevard war der Inbegriff kosmopolitischen Lebens, wurde beschrieben als Ort, an dem alle Nationalitäten der Welt zusammenkamen. Hier genossen BesucherInnen „diesen Überfluß an Kultur und den Rhythmus des pulsierenden Lebens“¹²⁴. Aber auch die Kontraste, die Paris als Großstadt auszeichneten, wurden in das Bild integriert: „Paris – die Stadt der unerhörten Pracht und grenzenlosen Verschwendung, und die Stadt des Elends und der Verkommenheit, der engen Gassen mit den himmelhohen Häusern.“¹²⁵

Insgesamt können wir feststellen, dass sich die Berlin- und Paris-Bilder um 1910 zwar in einigen Punkten diametral gegenüberstehen, dass sich aber die wesentlichen Motive dieser Selbstrepräsentationen und *Images* immer in Bezug zu einer spezifisch städtischen, metropolitanen Matrix setzen – öffentliche Transportmittel, Architektur, Lebensqualität, Stadtbild, kulturelles Angebot, Internationalität.

¹²¹ „Das Aussehen des Pariser Boulevards und der zentralen Straße Berlins scheint völlig unterschiedlich zu sein. In Paris ein unvergleichliches Leben und Treiben; hier, recht geringer Verkehr. In Paris, eine Folge ununterbrochener kurviger Linien von fast fünf Kilometer Länge, von der Madeleine bis zur Bastille, die in sich differenziert sind durch die Vielfalt ihrer einzelnen Abschnitte, da jeder Boulevard ein anderes Aussehen und ein anderes Publikum besitzt. In Berlin, eine kurze geradlinige, einheitliche Promenade, von neuen Häusern, glitzernden Geschäften gesäumt, mit Verkleidungen aus Marmor und Stuck, mit leuchtenden Firmenschildern.“ [Übersetzung: E.K.] Jules Huret, *En Allemagne. Berlin*, Paris : Bibliothèque Charpentier 1909. S.10.

¹²² „Ich verlangte, die ganz elenden Ecken Berlins zu sehen: man konnte mir keine nennen. Das existiert hier nicht. Die Straßen der Vororte und Arbeiterviertel sind ebenso sauber gehalten wie jene im Zentrum; die Geschäfte haben ein bürgerliches Aussehen, auch wenn sie weniger luxuriös sind.“ [Übersetzung: E.K.], Jules Huret, *En Allemagne. Berlin*, S.19.

¹²³ Alfred Kerr, „Der Garten Luxemburg.“, zit. in: Daniel Kiecol, *Selbstbild und Image*, S.190.

¹²⁴ Roderich von Engelhardt, *Skizzen aus Spanien und Paris*, Berlin: Cassirer 1905, S.170.

¹²⁵ Walther Gensel, *Paris. Studien und Eindrücke*, Leipzig: Dieterich 1900, S.1.

Das Gegensatzpaar alt / neu in seinen verschiedenen Variationen – traditionsbewusst / zukunftsorientiert, gealtert / jugendlich, geschichtsträchtig / geschichtslos, Kunst / Technik; Gemütlichkeit / Hektik – wurde auch für das Verhältnis zwischen Wien und Berlin gerne angewandt. Die beiden deutschsprachigen Hauptstädte befanden sich allein schon durch die gemeinsame Sprache und durch die engen Beziehungen zwischen den beiden Staaten in regem kulturellen Austausch. Viele junge Wiener Literaten, Theaterleute und Künstler zog es nach Berlin, wo die Welt der Möglichkeiten und Begegnungen weit größer schien, wo das rasante Wachstum der Stadt eine neue kulturelle Wahrnehmung von Urbanität mit sich brachte. Auf der anderen Seite konnten moderne Komponisten oder bildende Künstler in Wien leichter Fuß fassen als in der vielfach vom antiquierten Kunstgeschmack der Hohenzollern gelähmten Hauptstadt des Deutschen Reiches.¹²⁶

Dennoch wurde auf beiden Seiten die kulturelle Differenz zwischen Wien und Berlin deutlich betont, man wähnte sich auf der jeweils kultivierteren oder moderneren, stilvolleren oder lebendigeren, jedenfalls auf der besseren Seite und betrachtete die Eigenheiten der jeweils anderen Stadt mit einem gewissen inneren Schmunzeln. Stefan Zweigs Einschätzung der beiden Städte soll hier als paradigmatisches Beispiel unter vielen gelten:

Es war just in diesem Zeitpunkt des Überganges von der bloßen Hauptstadt zur Weltstadt, daß ich in Berlin eintraf. Noch war der erste Eindruck nach der satten und von großen Ahnen vererbten Schönheit Wiens eher enttäuschend; [...] noch bildeten die baulich öde Friedrichstraße und Leipziger Straße mit ihrem ungeschickten Prunk das Zentrum der Stadt. [...] Außer den alten „Unter den Linden“ gab es kein richtiges Zentrum, keinen „Korso“ wie bei uns am Graben, und vollkommen fehlte dank der alten preußischen Sparsamkeit eine durchgängige Eleganz. Die Frauen gingen in selbstgeschneiderten, geschmacklosen Kleidern ins Theater, überall vermisste man die leichte, geschickte und verschwenderische Hand, die in Wien wie in Paris aus einem billigen Nichts eine bezaubernde Überflüssigkeit zu schaffen verstand. In jeder Einzelheit fühlte man friderizianische, knickerige Haushälterischeit; der Kaffee war dünn und schlecht, weil an jeder Bohne gespart wurde, das Essen lieblos, ohne Saft und Kraft. Sauberkeit und eine straffe, akkurate Ordnung regierten allerorts, statt unseres musikalischen Schwungs.¹²⁷

Doch entwickelte sich in Wien und in Berlin um die Jahrhundertwende eine künstlerische *Moderne* mit spezifischen Charakteristika, die durchaus mit den typischen Eigenschaften, die den beiden Städten zugeordnet wurden, in Zusammenhang gebracht werden können. Die Betonung einer eigenständigen literarischen und kulturellen Bewegung war jedoch in Wien – angesichts des wirtschaftlichen und politischen Aufstiegs des Deutschen Reichs, der Österreich-Ungarn zunehmend an den Rand der Europäischen Großmächte drängte – besonders ausgeprägt.¹²⁸

¹²⁶ vgl. Michael Erbe, „Aufstieg zur Weltstadt.“, *Berlin. Die Hauptstadt. Vergangenheit und Zukunft einer europäischen Metropole*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1999, S.73f.

¹²⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M.: Fischer 1970, S.90.

¹²⁸ vgl. Peter Sprengel, Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998. S.244f.

Die traditionelle Rivalität zwischen Wien und Berlin mit ihrem Arsenal stereotyper Antinomien einerseits und die reale politische und kulturelle Dominanz der beiden Hauptstädte andererseits führten dazu, dass sie im Sinne eines *pars pro toto* als Repräsentanten der beiden Staaten fungieren konnten. So wurde der Berlin-Wien-Vergleich um 1900 zur Reflexionsfigur für das Verhältnis von staatlich-nationaler und kultureller Differenz.¹²⁹

Während die Wiener Moderne mit dem Hang zum Ornamentalen, mit Nervosität und Musikalität, mit dem Irrationalen und der Erforschung der Seele in Zusammenhang gebracht wurde, war die frühe Berliner Moderne um 1890 eng mit dem Naturalismus, mit Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Otto Brahm verknüpft. Ihr wurde Nüchternheit, Strenge, Zweckmäßigkeit und die Kritik an Kapitalismus und Klassengesellschaft zugeordnet. Um 1910 jedoch stimmte diese Gegenüberstellung kaum noch mit der Realität überein. Auch in Berlin entstand eine dekadente Bohème, es eröffneten literarische Kabaretts wie das *Überbrett!* oder das *neopathetische Cabaret* von Kurt Hiller, die keineswegs naturalistischer Strenge gehorchten. In Wien bezogen Persönlichkeiten wie Arnold Schönberg in der Musik, Adolf Loos in der Architektur und Karl Kraus in der Literatur gegen Schnörkel und Ornament Stellung und forderten – jeweils in ihrem künstlerischen Feld – eine neue Klarheit und Rationalität.

Aus urbanistischer Perspektive war Berlin ohne Zweifel die modernere, schnellere, lautere Stadt. Jene mit der rasantesten Stadtentwicklung und der höchsten Zahl an zugewanderten ArbeiterInnen. Doch auch Wien hatte in der Gründerzeit sein Antlitz grundlegend verändert. Die Bedeutung innovativer Verkehrskonzepte wie der Stadtbahn oder technischer Infrastrukturmaßnahmen wie der I. Wiener Hochquellenwasserleitung, einem „Prestigeprojekt des liberalen Großbürgertums“¹³⁰, sollte nicht unterschätzt werden. Die Stadt schöpfte allerdings in den Bildern, die sie von sich vermittelte, schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus ihrer historischen Gewachsenheit. In der Eingangssequenz des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* vermittelt Robert Musil diesen Schwellenzustand Wiens zwischen gewachsener Residenzstadt und moderner 2-Millionen-Metropole, an einem „schöne[n] Augusttag des Jahres 1913“.

Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Sichtigkeit heller Plätze. [...] Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. An diesem Geräusch, ohne daß sich seine Besonderheit beschreiben ließe, würde ein Mensch nach jahrelanger Abwesenheit mit geschlossenen Augen erkannt haben, daß er sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien befinde. Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen.¹³¹

¹²⁹ ebenda, S.245.

¹³⁰ Renate Banik-Schweitzer, „Liberale Kommunalpolitik in Bereichen der technischen Infrastruktur Wiens“, *Wien in der liberalen Ära. Festgabe des Wiener Stadt- und Landesarchiv anlässlich des 14. Österreichischen Historikertages Wien 1978*, hg. v. Felix Czeike, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1978, S.91.

¹³¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. I. Erstes und zweites Buch*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 1992, S.9.

Weder das Verhältnis zwischen Paris und Berlin, noch jenes zwischen Berlin und Wien zeichnete sich durch eine vollständige Reziprozität aus, doch gingen Impulse in beide Richtungen, und sowohl Anerkennung als auch Kritik gab es auf beiden Seiten. Die Beziehung zwischen Paris und Lissabon kann hingegen im Großen und Ganzen als Einbahnstraße bezeichnet werden. Der portugiesische Philosoph Eduardo Lourenço beschreibt die Beziehung folgendermaßen: „A dissimetria dessas relações é tal que, catalogá-la como *comunicação assimétrica* parecerá ainda um eufemismo ‘à la française’.”¹³²

Portugal war und blieb für die meisten Franzosen eine *terra incognita* und auch die Hauptstadt Lissabon wurde, wenn überhaupt, vor allem als weit entfernt und schwer erreichbar charakterisiert.¹³³

Paris war für Lissabon hingegen *der* kulturelle Referenzpunkt schlechthin, jene europäische Metropole, die vor allen anderen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand, die als künstlerisches, kulturelles und intellektuelles Vorbild galt, der jungen portugiesischen Republik und deren AnhängerInnen vor allem aber auch als politisches Vorbild diente. In einem kurz nach dem Ersten Weltkrieg von der Stadtverwaltung Lissabons herausgegebener Reiseführer *Lisboa, Sevilha, Paris. Livro de Turismo* wird Paris, *a cidade das luzes*, in überschwänglichen Worten vorgestellt:

A cidade de Paris, capital de França e capital do departamento do Sena, é a primeira cidade do mundo sob o ponto de vista monumental e artístico. [...] Paris é o centro do Governo, de todos os poderes do Estado Francês e do mundo civilizado. Capital política de França, é ao mesmo tempo, um dos maiores centros de atracção de todo o mundo, tanto pelo número e beleza dos seus monumentos, como pela intensidade da sua vida intelectual e artística e pelo atractivo da sua civilização, síntese magnífica da acção criadora dos séculos.¹³⁴

Die Aufmerksamkeit für alle kulturellen, literarischen, mondänen und politischen Ereignisse in der französischen Hauptstadt in den portugiesischen Medien ist enorm hoch, so dass François Castex zu Beginn eines Aufsatzes über die kulturellen Beziehungen zwischen Portugal und Frankreich in den Medien von 1900 bis 1916 seiner Verwunderung Ausdruck verleiht: „[...] il m’est arrivé parfois de me demander si certains portugais cultivés, les *estrangeirados*, ne s’intéressaient

¹³² „Die Unausgewogenheit dieser Beziehungen ist so stark, dass es sich bei der Bezeichnung *asymmetrische Kommunikation* noch um einen Euphemismus ‚à la française‘ handeln würde.“ [Übersetzung: E.K.], Eduardo Lourenço de Faria, „Portugal-França ou a comunicação assimétrica.“, *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.17.

¹³³ vgl. Daniel-Henri Pageaux, *Imagens de Portugal na cultura francesa*, Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa 1983, S.19-21.

¹³⁴ „Die Stadt Paris, Hauptstadt Frankreichs und Präfekturssitz des *département Seine* liegt an der Weltspitze unter dem Gesichtspunkt der Sehenswürdigkeiten und der Kunst. [...] Paris ist Regierungssitz, das Zentrum sämtlicher Einrichtungen des französischen Staates und der zivilisierten Welt. Politische Hauptstadt Frankreichs ist Paris und zugleich einer der größten Attraktionspunkte der Welt, ebenso aufgrund der Zahl und Schönheit seiner Sehenswürdigkeiten, als auch wegen der Intensität des intellektuellen und künstlerischen Lebens und der Anziehungskraft seiner Zivilisation, großartige Synthese der kreativen Leistung von Jahrhunderten“ [Übersetzung: E.K.], *Lisboa, Sevilha, Paris. Livro de Turismo*, Lisboa: Boletim do Governo Civil s.d., S.129.

pas davantage à la Ville Lumière et à sa vie artistique et littéraire qu'à la vie culturelle de leur propre pays.“¹³⁵ Je nach politischer Ausrichtung der Zeitung und persönlicher Überzeugung der VerfasserInnen variierten die Paris bzw. Frankreich zugeschriebenen Eigenschaften erheblich. Während auf konservativer Seite die großen realistischen Romanciers, allen voran Balzac, verehrt und neben Homer und Dante gestellt wurden oder sich der Blick auf die katholischen, konservativen Intellektuellenzirkel richtete, waren es in der liberal-republikanischen oder in der anarchistischen und sozialistischen Presse vor allem die laizistische Republik, die revolutionäre Tradition, sowie Rationalismus und Naturalismus, die man in Paris suchte und fand.¹³⁶ In den großen portugiesischen Illustrierten, insbesondere in der *Ilustração Portuguesa* war das Prestige von Paris noch deutlicher spürbar, in allen Bereichen einer neu entstehenden bürgerlichen Konsum- und Alltagskultur schien Paris als Modell zu dienen: in der Mode, in der Küche, im Theater, im Kino, vielfach auch im Sport. Auch das zunehmend selbstbewusste Auftreten der portugiesischen Bürgerinnen hat einiges ihren französischen Vorbildern zu verdanken. Die Zeitschrift *Ilustração Portuguesa* war für portugiesische Verhältnisse äußerst fortschrittlich, was die Frage der Frauenemanzipation betraf, und sie artikulierte diese Positionen vor allem in Blick auf französische Frauen – so zum Beispiel 1911, in der Rubrik „Estrelas de Paris“, in einem Porträt der Pariser Autorin Colette, die gerade geschieden war und als freie, kämpferische Frau charakterisiert wurde.¹³⁷ Auch die langsam entstehende feministische Bewegung in Portugal orientierte sich an Frankreich: 1905 veröffentlichte etwa die Republikanerin Ana de Castro Osório das Manifest *As mulheres Portuguesas*, 1909 wurde die *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* gegründet, im Jahr 1914 der *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*.¹³⁸ Während auf ökonomischer und politischer Ebene der Bündnispartner England die Funktion des „großen europäischen Bruders“ ausfüllte¹³⁹, so war sicher auf künstlerischer und intellektueller Ebene – ganz besonders auf dem Theater – Paris für Lissabon die „große Schwester“. Viele Pariser SchauspielerInnen und Theaterensembles kamen für Gastspiele nach Lissabon, und kaum eine Pariser Premiere blieb in Lissabon unbemerkt. „Na *Ilustração Portuguesa* era usual

¹³⁵ „Ich habe mich zuweilen gefragt, ob manche kultivierte Portugiesen, die *estrangeirados*, nicht mehr Interesse an der *Ville Lumière* und ihr künstlerisches und literarisches Leben haben als am kulturellen Leben in ihrem eigenen Land.“ [Übersetzung: E.K.], François Castex, „Les relations culturelles entre le Portugal et la France dans la Presse de 1900-1916.“ *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.489.

¹³⁶ vgl. ebenda, S.490-493.

¹³⁷ vgl. Cecília Barreira, *História das nossas avós. Retrato da Burguesa em Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri 1994, S.28.

¹³⁸ „Republikanische Liga der portugiesischen Frauen“ und „Nationaler Rat der portugiesischen Frauen“, eine der vergleichbaren Organisationen in Frankreich hieß quasi gleichlautend *Conseil National des Femmes Françaises*. Vgl. Vanda Gorjão, *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais 2002, S.28.

¹³⁹ vgl. Rui Ramos (Autor); José Mattoso (Dir.), *História de Portugal. Volume 6. A Segunda Fundação*, S.21.

fazerem-se descrições muito pormenorizadas das peças que com mais êxito se apresentavam em Paris.“¹⁴⁰

Was verbindet nun diese vier Städte untereinander? Was macht ihren „Metropolenstatus“ aus? Das beschleunigte Wachstum der Städte, die zunehmende Heterogenität ihrer EinwohnerInnen, die sich jedoch auf der anderen Seite über eine symbolische Zugehörigkeit zu „ihrer“ Stadt untereinander identifizieren, Mobilität und Fragmentierung, Konsum und Unterhaltung sind einige der Faktoren, die zu einer spezifischen Identität als Metropole führen, die, so Peter Fritzsche, durchwegs in Konkurrenz zur staatstragenden und disziplinierten Identität als Hauptstadt tritt. „Precisely because it manifests itself in such unstable, narrated forms, the word city has the effect of dramatizing the tension between metropolis and capital.“¹⁴¹ Was Peter Fritzsche in seinem Buch *Reading Berlin 1900* als „word city“ oder auch als „city as text“ bezeichnet, sind eben jene populären und vielgestaltigen sprachlichen Bilder der Stadt, die in der Großstadt kursieren und sie als solche (mit)konstituieren. Wie stark diese Städte auch schon um 1900 in einem globalen Netz an Vergleichen und Charakteristiken, an materiellen und diskursiven Austauschbeziehungen miteinander verbunden waren, habe ich in diesem Abschnitt zu zeigen versucht.

In der folgenden Arbeit werden Berlin, Paris, Lissabon und Wien in ihrer doppelten Identität als Metropolen und als Hauptstädte in Erscheinung treten. Auch das Theater dieser Städte zeigt sich in vielfältiger Gestalt: einerseits die Theaterhäuser als konkrete – topographisch strukturierte – Orte in der Stadt, andererseits die Spielpläne, die jeden Tag – in Zeitungen und auf Plakaten angekündigt – das Universum möglicher theatralischer Vergnügungen abstecken und deren Themen und Inhalte dokumentieren, und schließlich die konkreten Theaterereignisse, von denen retrospektiv nur einzelne, fragmentarische Spuren bleiben – Kritiken, Regiebücher, Fotografien etc.

¹⁴⁰ „In der *Ilustração Portuguesa* war es üblich, sehr detaillierte Beschreibungen jener Stücke abzudrucken, die gerade mit dem größten Erfolg in Paris gezeigt wurden.“ [Übersetzung: E.K.], Cecília Barreira, *História das nossas avós. Retrato da Burguesa em Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri 1994, S.27.

¹⁴¹ Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, MA.; London: Harvard University Press 1996, S.6.

I.2. Theaterbesuch – das Theater im Kontext neuer urbaner Vergnügungen

Von *dem* Theater um 1910 zu schreiben, birgt die große Gefahr, Theaterformen und -genres ebenso wie völlig unterschiedliche Finanzierungs- und Organisationsmodelle von Theatern in eins zu setzen. Von den Staats- oder Hoftheatern über städtische Theaterhäuser, bürgerliche Bildungstheater, experimentelle Kleinbühnen, als Vereine organisierte Volksbühnen, hin zu allen Formen der – oft stark auf einzelne Theatergenres spezialisierten – Unterhaltungstheater, von den mehrere Tausend Zuschauer fassenden Variétébühnen bis hin zu intimen Cabarets, bildeten in den großen europäischen Metropolen eine Theaterlandschaft, die in einem Ausmaß, einer Intensität und Vielfalt in den Alltag der Stadt und der Städter integriert war, wie man es eigentlich nur für dieses halbe Jahrhundert zwischen 1870 und 1920 behaupten kann. Während die einzelnen Theaterhäuser relativ stark entweder dem Bereich der Eliten- oder der Populärkultur bzw. den verschiedenen sozialen Abstufungen bürgerlicher Unterhaltung zuzuordnen waren, galt dies für die Repertoires schon in deutlich geringerem Ausmaß. Auch die staatlich finanzierten und literarischen Theater spielten erfolgreiche Komödien und umgekehrt integrierten auch viele Unterhaltungsbühnen Klassikermatinee oder -zyklen in ihr Programm. Beispiel dafür wäre etwa das 1888 von Oscar Blumenthal gegründete Berliner *Lessing-Theater* [Abb.1], das als großes freistehendes Theater zwischen dem in Bau befindlichen Reichstag und den wohlhabenden Vierteln um den Tiergarten im historistischen Stil erbaut und innen reichlich ausgestattet wurde, galt der zeitgenössischen Kritik als „Parvenutheater“ schlechthin, was auch zu dem weitgehenden historischen Vergessen dieses Theaters beitrug. Blumenthal, so die Kritik, wolle lediglich die Rendite für seine eigenen Stücke erhöhen und eröffne ein reines Geschäftstheater, das er auch noch mit dem Namen Lessings schmückte.¹⁴² Doch der Blick auf die Spielpläne zeigt, dass Blumenthal, neben eigenen Komödien und französischen Zugstücken, vor allem auch zeitgenössische Dramen von Ibsen und Sudermann auf die Bühne brachte. 1911 erregte er mit der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Die Ratten* Aufsehen. Gerade im Krieg fiel das *Lessing-Theater* durch einen betont zurückhaltenden Spielplan auf. Neben altbackenen Lustspielen wie L'Arronges *Mein Leopold*, standen vor allem Henrik Ibsen, Arthur Schnitzler und Hermann Bahr auf dem Programm.

Auch das 1906 gegründete *Rose-Theater*, ein Volkstheater im Berliner Osten [Abb.2], verwies mit großem Stolz auf seine Klassikeraufführungen. Gründer Bernhard Rose führte selbst Regie und trat auch in Klassikern in Hauptrollen auf. Das Klassiker-Repertoire blieb über die Jahrzehnte stark begrenzt: von Kleist etwa führte Rose nur *Das Käthchen von Heilbronn* auf, von Lessing nur *Minna von Barnhelm*, von Goethe nur *Faust I*. Mit Schiller und Shakespeare war das *Rose-Theater* aber durchaus erfolgreich, auch wenn die finanzielle Basis aus den

¹⁴² vgl. Peter W. Marx, *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*, Tübingen / Basel: Francke 2008, S.265-272.

Aufführungen der Alt-Berliner Possen und Volksstücke, Singspiele und Operetten lukriert wurde.¹⁴³

„Diese ambivalente Stellung zwischen Eliten- und Populärkultur“, so Martin Baumeister, „machte das Theater zu einem besonders sensiblen Medium [...]“¹⁴⁴ An den verschiedenen Theaterbühnen wurden nationale Repräsentationsansprüche ebenso verhandelt wie politische Anliegen der zunehmend besser organisierten und selbstbewussteren ArbeiterInnenschaft, handfeste kommerzielle Interessen verfolgt ebenso wie die Entstehung radikaler künstlerischer Avantgarden unterstützt. Sie konnten der Integration erst vor kurzem zugewanderter EinwohnerInnen ebenso dienen wie als Attraktion für TouristInnen und StadtbesucherInnen aus dem Umland.

Die Herausbildung einer spezifisch städtischen Vergnügungskultur bestritten die Theater natürlich nicht alleine. Sie standen in Konkurrenz nicht nur untereinander, sondern auch mit einer kontinuierlich wachsenden Zahl höchst ausdifferenzierter Angebote, von den Weltausstellungen und anderen riesigen Ausstellungsprojekten über Sportveranstaltungen, Wettkämpfe, Vergnügungsparks, Kaiserpanoramen, Freiluftkonzerte und Musik vom Grammophon, bis hin zu den Vorstadt-Kinematographen, den Groschenromanen und Sensationszeitschriften.

In dem Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg – so setzt es etwa Kaspar Maase in *Grenzenloses Vergnügen*, seiner Arbeit zur Geschichte der europäischen Massenkultur an – etablierte sich strukturell jene moderne Massenkultur, deren Grundprinzipien bis heute gelten.

Im Mittelpunkt standen ein neues Publikum mit Freizeiterwartungen, die von städtischem Leben und moderner Lohnarbeit geprägt wurden, sowie ein neues System kommerzieller Populärkünste. [...] Die Anbieter schöpften aus einem internationalen Fundus an Erfolgsrezepten, und ihre Produkte wurden über moderne Medien und Transportmittel weltweit verbreitet.¹⁴⁵

Drei wesentliche Charakteristika der *Massenkultur*, wie sie Maase beschreibt, sind hier bereits angesprochen: erstens der Zusammenhang zwischen der Verallgemeinerung – Maase spricht von Demokratisierung – kulturellen Konsums und den Fortschritten der Arbeiterbewegung in der Lohnpolitik und Arbeitszeitverkürzung aber auch mit den Verbesserungen im Bildungswesen; zweitens die grundsätzlich kommerzielle Ausrichtung dieser Kulturproduktion, die sich nicht an feststehenden Kriterien künstlerischer Qualität sondern an der immer neu zu entfachenden Neugier möglichst breiter Publikumsschichten orientierte; drittens – und das wird uns in dieser Arbeit noch besonders beschäftigen – der weitgehend internationale und auf

¹⁴³ vgl. Michael Baumgarten, Ruth Freydank, *Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten. 1906-1944*, Berlin: Edition Hentrich 1991.

¹⁴⁴ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S. 15.

¹⁴⁵ Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt/M.: Fischer TB ³2001. (= Europäische Geschichte), S.20.

schneller grenzüberschreitender Zirkulation von Ideen, Waren und Personen beruhende Charakter der Massenkultur, bereits in dieser frühen Phase.

Mit diesem Konzept von *Massenkultur* beziehungsweise *Populärkultur* und dem Versuch ihrer historischen Bestimmung wird also auch implizit die These mitnominiert, dass die Hegemonie bürgerlicher kultureller Praktiken durch die entstehende Massenkultur in ihren Grundfesten erschüttert wurde und die Repräsentanten der Hochkultur mit allen Mitteln versuchten, ihren Status zumindest auf der diskursiven Ebene zu verteidigen.

Die zunehmend öffentlich präsente kommerzielle Populärkultur und die Formen ihrer Aneignung verweigerten sich den Normen bürgerlicher Kultiviertheit – das Kursieren zerlesener Groschenhefte mit den ständig beklagten „schreienden Titelbildern“ ebenso wie derb-humoristische Postkarten, Mutoskope mit frivol betitelten Bilderserien in den Innenstädten, auf die Straße tönende Musikautomaten und Grammophone, zu denen Halbwüchsige die neuesten Gassenhauer sangen, und das buntscheckige Publikum der billigen „Kientopps“, das rauchte, aß und trank, schmuste und das Leinwandgeschehen lautstark kommentierte.

Da kam eine andere Kultur auf, die das Bürgertum und die Bildungsprofessionen offensichtlich nicht mehr zur Anerkennung des geltenden Kanons und der legitimen Verhaltensregeln bewegen konnten.¹⁴⁶

Diese „andere Kultur“ stand, so Lutz Musner und Wolfgang Maderthaner, in engem Zusammenhang mit einer modernisierten Arbeitswelt und den „Gehetzten“, die ihre Arbeitskraft unter widrigsten Bedingungen verkaufen mussten: „[...] die entstehende Massenkultur [ist] als das organisierte Vergnügen der Entwurzelten und Mobilisierten zu verstehen, die in pauperisierten urbanen Umwelten ihr Leben unter den Bedingungen von harter industriell-gewerblicher Erwerbsarbeit, tristen Wohnverhältnissen und schlechter Ernährung neu zusammensetzen mussten.“¹⁴⁷

Dennoch kann *Massenkultur* nicht als reines Unterschichts- oder Arbeiterklassenphänomen verstanden werden.¹⁴⁸ Gerade der Großteil der kommerziellen Unterhaltungstheater beispielsweise wurde weiterhin hauptsächlich vom städtischen Bürgertum besucht. Und auch für alle anderen Vergnügungen brauchte es zumindest ein bescheidenes frei verwendbares Budget, so dass natürlich weiterhin Bevölkerungsgruppen ganz aus dem Freizeitkonsum ausgeschlossen waren. Es bleibt aber festzuhalten, dass die Preise für kulturelle Güter (Eintrittskarten, Buchpreise, Zeitschriftenpreise, etc.) tendenziell sanken, dass sich das Publikum – abgesehen von einigen Bastionen der „Hochkultur“ – radikal erweiterte und durchmischte und dass sich vor allem eine entscheidende Verschiebung in Wertekanon und Beurteilungsschemata innerhalb des kulturellen Feldes selbst – und das heißt innerhalb des sich zur „Mittelschicht“ verbreiternden Bürgertums – vollzog.

¹⁴⁶ Kaspar Maase, „Einleitung. Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900“, *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hg. v. Kaspar Maase u. Wolfgang Kaschuba, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2001, S.14.

¹⁴⁷ Wolfgang Maderthaner, Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt a. M. / New York: Campus Verlag 1999, S.111.

¹⁴⁸ vgl. Kaspar Maase, „Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900“, S.23-27.

Ein großer Teil des Spektrums städtischer Vergnügungen wurde bereits beiläufig in Aufzählungen genannt und ein Blick in die auflagenstarken Tageszeitungen¹⁴⁹, die selbst Teil und Katalysator der aufstrebenden Populärkultur waren, vermittelt ein recht plastisches Bild von der Vielfalt möglicher Freizeitaktivitäten außer Haus¹⁵⁰. Neben den Theaterprogrammen finden sich hier Annoncen größerer Kinos, von Variétés und Cabarets, Ankündigung von Sonntagskonzerten und Matineen, Adressen von Leihbüchereien, von Kaffeehäusern und Restaurants, Berichte über Ausflugsziele und Reisen, über Fußballspiele, Radrennen und Boxkämpfe, Photographien bekannter Schauspielerinnen und Schauspieler, Werbung für Warenhäuser und für Freizeitmagazine. So finden wir zum Beispiel im *Le Petit Parisien* von Sonntag, dem 13. Februar 1910 auf Seite 2 eine längere Theaterkritik in der Rubrik „Premières Représentations“, auf Seite 3 unter dem Titel „La vie sportive“ Hinweise auf die an diesem Tag stattfindenden Pferderennen und einen Bericht über ein Radrennen, auf Seite 4 lesen wir Ankündigungen für das Variété *Folies Dramatiques* in der Rubrik „Soirée Parisienne“, die neuesten Theater- und Kinonachrichten in „Courrier des Théâtres“ und „Spectacles Divers“ und neben dem „Bulletin Financier“ auch noch eine Auflistung des Theaterprogramms vom 13. Februar [Abb.3]. Auf Seite 5 schließlich wurden neben Möbeln, Fahrrädern und Kosmetika auch Musikinstrumente und Schallplatten in zwei großformatigen Inseraten beworben.

Eng mit dem Aufschwung populärer städtischer Unterhaltungen verbunden ist die Figur des *Flaneurs*, der zwar ziellos, dafür aber höchst aufmerksam und bereit, sich von den unterschiedlichsten Attraktionen des städtischen Alltags ablenken und leiten zu lassen, die Stadt durchwandert; der das transitorische und ständigem Wandel unterliegende Wesen der Metropole zu seinem eigenen macht – *Flaneure* waren nicht nur Dandys und Ästhetiker, diese Figur benennt viel eher eine spezifische Form großstädtischer Erfahrung, die alle Klassen von Einwohnern und Besuchern – auf unterschiedlichen Itinerarien wohlgekernt – kennenlernten. Die Zeitungen gaben Routenvorschläge. „Full of news about theatres, amusement parks, department stores, demonstrations, and the noise and traffic of the street, *BZ am Mittag*, the

¹⁴⁹ Die ersten modernen Massenblätter – im Wortsinne Boulevardzeitungen – entstanden ebenfalls um 1870 und revolutionierten den bislang von großformatigen, dicht gedruckten und auf Seriosität bedachten bürgerlichen Zeitungen bzw. der Parteienpresse dominierten Zeitungsmarkt. In Paris waren das als erstes *Le Petit Journal*, dann *Le Petit Parisien* und *Le Matin*. Die Auflagenstärke von einer Million Exemplaren erreicht das *Petit Journal* erstmals 1891, wird aber bis 1914 vom *Petit Parisien* mit 1,5 Millionen Exemplaren überholt. (vgl. Dominique Kalifa, *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris: Ed. La Découverte 2001, S.9-12). In Berlin sind die *Berliner Morgenpost* und *BZ am Mittag* hervorzuheben (vgl. Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press 1996, S.2 und S.128f). In Wien waren dies die *Illustrierte Kronenzeitung* (erschien ab 1.1.1900 als kleinformatige Ausgabe der *Reichswehr*), das *Neue Wiener Tagblatt* und das *Neue Wiener Journal* (vgl. Edith Walter, *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994, S.94-102). In Lissabon waren dies einerseits republikanische Tageszeitungen wie *A Capital*, andererseits aufwändig gestaltete Illustrierte wie *A Ilustração Portuguesa*.

¹⁵⁰ Auch die Tatsache, dass sich diese populäre Vergnügungskultur dadurch auszeichnet, dass sie – im Gegensatz etwa zur Hausmusik oder zur Handarbeit – außerhalb der „eigenen vier Wände“ stattfand, ist charakteristisch für die äußerst beengte und prekäre Wohnsituation in den Städten, die dazu führte, dass dem öffentlichen Raum als Lebensraum neue Bedeutung zukam.

Morgenpost, and Berlin's other major dailies tilted the city toward the browser."¹⁵¹ Das Spaziergehen selbst wird im literarischen Feuilleton dieser Jahre zu einer poetischen Form, mit der eine besondere Wahrnehmung der Stadt – die optische und akustische Wahrnehmung vieler disparater, gleichwohl bedeutsamer Kleinigkeiten – charakterisiert werden kann.¹⁵²

Alle vier in dieser Arbeit behandelten Städte verfügten freilich über Theatertraditionen und Theaterhäuser, die weit über das 19. Jahrhundert hinaus zurückreichen. Dennoch gab es in allen vier Städten im Lauf des 19. Jahrhunderts eine rasante Entwicklung der Zahl, des Fassungsvermögens und der Vielfalt der existierenden Theater, insbesondere ab etwa 1870. Auf der einen Seite gab es einzelne wenige staatlich finanzierte Staats- oder Hoftheater, die mehr oder weniger direkt der öffentlichen Verwaltung und den Wünschen der Regierenden unterstanden und deren Stücke und Repertoire meist von anderen Kontrollinstanzen geprüft wurden als durch die jeweils für alle anderen Theater zuständigen Theaterzensurbehörden. In Paris waren das die vier (auch heute noch existierenden) „*théâtres subventionnés*“ – *Comédie Française*, *Opéra*, *Opéra Comique* und *Théâtre de l'Odéon*. In Berlin und Wien jeweils Hofoper und Hoftheater (*Königliches Schauspielhaus* in Berlin, *K.K. Hofburgtheater* in Wien). In Lissabon das *Teatro D. Maria II*. Alle anderen Theater mussten sich gänzlich selbst finanzieren, auch jene mit hohem künstlerischem Anspruch oder experimentellem Charakter.¹⁵³ Die meisten TheaterdirektorInnen sahen allerdings ihre Aufgabe im kommerziellen Erfolg, der durchaus nicht – entgegen dem auch im zeitgenössischen Feuilleton gängigen Vorurteil – der künstlerischen Qualität entgegenstehen musste.

Was in Frankreich unter dem Sammelbegriff *Théâtre de Boulevard* zusammengefasst wurde, entspricht zum einen einer Reihe konkreter Theaterhäuser auf den Pariser Boulevards, zum anderen aber einer Fülle verschiedener Register, Genres und Subgenres, wie etwa Melodrama, Operette, *Vaudeville*, Boulevardkomödie bzw. Schwank (vgl. Kap.V.1). Theaterhäuser, die im speziellen den „Boulevard-Genres“ gewidmet waren, gab es in allen vier Städten. In Paris waren dies um 1910 u.a. das *Théâtre des Bouffes Parisiens*¹⁵⁴, das *Théâtre des Variétés*¹⁵⁵ [Abb. 4

¹⁵¹ Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, S.128f.

¹⁵² vgl. Markus Frank, „Wanderschau und ambulante Nachdenklichkeit. Elemente einer Poetik des Spaziergangs im Berlin-Feuilleton des frühen 20. Jahrhunderts“, *Berlin – Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton. 1910-1930*, hg. v. Peter Sprengel, Berlin: Weidler 1998, S.23-43.

¹⁵³ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S.24.

¹⁵⁴ Das *Théâtre des Bouffes Parisiens* wurde von Jacques Offenbach 1855 in der ehemaligen *Salle Choiseul* in der rue Monsigny eröffnet. Dieses Datum gilt auch als Geburtsstunde der Operette. 1863, nach Offenbachs Direktionszeit übernimmt Louis Varney das Theater, lässt das Gebäude abreißen und ein neues Theater mit 1100 Plätzen errichten. Das Theater bleibt zunächst beim Genre der Operette, ab 1893 werden aber auch immer wieder Dramen und Komödien aufgeführt. Um 1910 dominieren Komödien von Paul Gavault, Alfred Capus oder Maurice Hennequin. Mit der Direktion von Gustave Quinson 1913 ändert sich der Ton der Komödien, es werden die schwärzeren, sarkastischen Stücke von Henry Bernstein und Sacha Guitry aufgeführt. Vgl. Jean-Paul Caracalla, *Lever de Rideau. Histoire des Théâtres Privés de Paris*, Paris: Editions Denoël 1994, S.20-24.

und 5], das *Théâtre de la Porte Saint-Martin*¹⁵⁶. In Wien gab es einerseits die mit k.u.k.-Privileg ausgestatteten, alten Vorstadttheater *Theater an der Wien* [Abb. 6] und *Theater in der Josefstadt*, andererseits die neueren Gründungen *Raimundtheater* oder *Lustspieltheater*. In Berlin fällt die Abgrenzung nicht immer leicht, da es einige Theater mit sehr gemischtem Programm zwischen leichter Komödie und literarischem Anspruch gab (vgl. *Lessing-Theater*, siehe oben). Typische Komödientheater waren aber das *Residenz-Theater* [Abb. 7], das *Lustspielhaus*, das *Berliner Theater* oder das *Theater am Nollendorfplatz*. Auch in Lissabon gab es eine Reihe von relativ spezialisierten „Boulevard-Theatern“, vielfach nach Pariser Modell, das elegante *Teatro São Luís*, mit großen internationalen (v.a. französischen) Erfolgen im Repertoire und mit berühmten Gastspielen, oder die volkstümlicheren *Teatro do Ginásio*, *Teatro da Trindade*, *Teatro Apolo* und die neu errichteten *Teatro Politeama* und *Eden Teatro* (vgl. Kap. II.7).¹⁵⁷

Im zeitgenössischen Kulturjournalismus war die Klage über den puren „Geschäftssinn“ der Theater bzw. über die „Geschäftstheater“ überall präsent. Man ärgerte sich über Gewinnmaximierungsstrategien, die zur Senkung des literarischen und schauspielerischen Niveaus beitrügen und häufig auf Kosten der am Theater Beschäftigten gingen. Und zweifellos beruhte die Expansion der Unterhaltungstheater in allen vier Städten seit den 1870er Jahren darauf, dass es sich dabei um einen durchaus lukrativen Geschäftszweig handelte.¹⁵⁸ Dennoch standen sich gerade damals künstlerische Innovation und kommerzieller Erfolg nicht feindlich gegenüber, sondern gingen vielfach Hand in Hand. Einerseits waren auch einige ästhetisch höchst anspruchsvolle Theaterensembles wie zum Beispiel Max Reinhardts *Deutsches Theater* und die dazu gehörenden *Kammerspiele* in Berlin oder – im Bereich Tanztheater – die *Compagnie des Ballets Russes* unter Serge Diaghilev in Paris kommerziell ein großer Erfolg.

¹⁵⁵ Das *Théâtre des Variétés* wurde 1807 am Boulevard Montmartre eröffnet und diente der aus dem *Théâtre du Palais-Royal* ausgeschlossenen Truppe von Marguerite Montansier als Spielstätte. Ab 1816 wurde Eugène Scribe zu einem der wichtigsten Autoren des *Théâtre des Variétés*. In den 1860er Jahren finden auch Operetten und Revuen Eingang in das Repertoire und sichern dem Theater die größten Erfolge. Unter der Direktion von Fernand Samuel werden ab 1891 vor allem Komödien mit einem namhaften SchauspielerInnenensemble aufgeführt. Um 1910 spielt man vor allem die Erfolgsautoren Flers et Caillavet, Maurice Donnay, Alfred Capus oder Paul Gavault. Vgl. ebenda, S.10-12.

¹⁵⁶ Das *Théâtre de la Porte Saint-Martin* wurde 1781 auf Wunsch von Marie-Antoinette an der Stelle eines Requisitendepots der Oper in kürzester Zeit erbaut, um dem Ensemble der „Opéra Royal“ eine Spielstätte nach dem Brand der Oper zu gewähren. 1789 wurde es noch vor der Erstürmung der Bastille von Revolutionären besetzt, 1794 übersiedelt die Oper ans *Théâtre National* und das *Théâtre de la Porte Saint-Martin* bleibt bis 1802 geschlossen. Bis etwa 1870 widmet sich das Theater ganz dem Melodrama und dem Ausstattungstück. Danach finden sich auch zunehmend Dramatisierungen von Romanen, etwa von Victor Hugo oder Jules Verne und eine Reihe von aufwändigen Abenteuer- oder Kriminalstücken und historischen Dramen. Vor 1914 sind es vor allem Dramen von Henry Bataille oder Paul Hervieu. Vgl. ebenda, S.46-51. Vgl. auch Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris: Nathan 2004, S.5-13 u. 144f.

¹⁵⁷ vgl. José Antonio Leitão, „Lisboa – o Ser e o Sonho. Sobre o imaginário da cidade no primeiro quarto do século XX“, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Tese de Mestrado, 1989, S.50-53.

¹⁵⁸ In vielen europäischen Ländern hing die Gründungswelle der Privattheater auch von rechtlichen Neubestimmungen ab, die mehr Gewerbefreiheit ermöglichten, die ab etwa 1850 in Kraft traten. In Preußen war dies die „Allgemeine Gewerbeordnung“ von 1845. Vgl. *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, hg. v. Ruth Freydank, Berlin: Edition Hentrich 1995.

Andererseits waren die Unterhaltungstheater selbst durchaus sehr interessiert, avancierte künstlerische Verfahren und ästhetische Maßstäbe für ihr Publikum zu setzen, das immer wieder Neues geboten bekommen wollte.

Die meisten Schauplätze des Vergnügungstheaters sind jedoch hiermit noch gar nicht benannt. In den Jahrzehnten seit 1880 haben, verteilt über die ganze Stadt, viele größere und kleinere Vergnügungsstätten und Theateretablissemments eröffnet. Gemeint sind damit die großen, noblen Revuetheater wie etwa das *Metropol* in Berlin oder das *Ronacher* in Wien, aber auch die großen stehenden Zirkusmanegen mit ihrem bunt gemischten, vor allem aus Familien bestehenden Publikum. Bei den Variététheatern reicht die Bandbreite vom renommierten Berliner *Wintergarten* mit großbürgerlichem Publikum bis hin zu den kleinen, niedrigen, schlecht beleuchteten Vorstadt-Variétés, häufig in den Rotlicht- oder Bahnhofsvierteln zu finden. Ähnlich klein, aber für ein ganz anderes Publikum – die intellektuelle Bohème – gedacht, waren die literarischen Kabaretts, die nach dem Vorbild von Rodolphe Salis' Pariser Cabaret *Chat Noir* entstanden, wie das *Überbrett!* in Berlin oder die *Hölle* im Souterrain des *Theaters an der Wien*. Die schiere Quantität des Angebots theatraler Vergnügungen in den großen Städten Europas um 1910 und die feingliedrige innere Differenzierung dieses Angebots riefen bei den ZeitgenossInnen häufig den Vergleich mit einer anderen paradigmatischen Einrichtung für die neue urbane Ökonomie hervor, mit dem Warenhaus, das in ästhetisch ansprechender Weise ein übergroßes und genau geordnetes Sortiment an Waren präsentierte.¹⁵⁹ Ein solches Vergnügungsgebäude, das aufgrund der Vielzahl an Attraktionen tatsächlich einem Warenhaus ähnelte, war der *Admiralspalast* in Berlin, dessen Kernstück eine Eislaufarena bildete, die auch für die Aufführung von Eisballetten oder -revuen geeignet war. Darum herum befanden sich ein Café, eine Bar, ein Restaurant, eine Badeanstalt und ein Kino. Die klassizistisch-moderne Fassade des *Admiralspalasts* in der Friedrichstraße war das Aushängeschild für diesen „Freizeit-tempel“ [Abb. 8 und 9].¹⁶⁰

Auf der anderen Seite, und quasi parallel zum Aufstieg der kommerziellen Populärkultur, wenn auch in bewusster Abgrenzung zu ihr, entwickelten sich im Rahmen der sozialistischen Bewegungen oder in politisch sehr unterschiedlich ausgerichteten Volksbildungsbewegungen Theaterprojekte, die sich explizit an die (städtische) ArbeiterInnenschaft richteten und vielfach auch, in Form von Vereinen, von ihr getragen wurden.

Die 1890 gegründete *Freie Volksbühne* in Berlin war mit 17.500 Mitgliedern in der Saison 1909/10 sicher die größte dieser Organisationen.¹⁶¹ Nach der Direktionszeit des sozialistischen Publizisten Franz Mehring von 1892 bis 1895, der sich einerseits für Klassikeraufführungen an

¹⁵⁹ vgl. Peter W. Marx, *Ein theatralisches Zeitalter*, S.273-293.

¹⁶⁰ vgl. Jost Lehne, *Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner „Gebrauchs“Theaters*, Berlin-Brandenburg: Bebra Verlag 2006, S.23-42.

¹⁶¹ vgl. Andrew Bonnell, *The People's Stage in Imperial Germany. Social Democracy and Culture 1890-1914*, London, New York: Tauris Academic Studies 2005, S.193.

der *Volksbühne*, andererseits für eine stärkere Integration der Aktivitäten des Vereins in die Kultur der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung einsetzte¹⁶², war seit 1897 Conrad Schmidt Direktor der *Freien Volksbühne* und orientierte seine Repertoirepolitik deutlich stärker an Publikumswünschen und am „bürgerlichen Theaterbetrieb“ als an sozialistischen Idealen aus. Dies führte dazu, dass die Premieren der *Volksbühne* in der SPD-Presse, besonders im *Vorwärts* ebenso kritisch beurteilt wurden wie Premieren der kommerziellen Berliner Bühnen. „A comparison of the programme of the Freie Volksbühne and lists of the most frequently performed authors and plays in Germany indicates a strong degree of convergence between the Freie Volksbühne and the mainstream stage.“¹⁶³

1908 wurde in Berlin auch der *Bund der Arbeitertheater-Vereine Deutschland (DATB)* gegründet, der – unabhängig von der SPD, die sich von den dezentralen Laientheateraktivitäten abgewandt hatte – das Theatervereinswesen fördern wollte, um es in den Dienst der Arbeiterbewegung stellen zu können.¹⁶⁴ Der DATB hatte jedoch zu dieser Zeit das Problem, dass er nur einen Bruchteil der geschätzten 20.000 „nebenberuflichen Theatergesellschaften, Vereins- und Gelegenheitsbühnen“¹⁶⁵ in Deutschland, viele davon Arbeitertheater, vertrat.

In Frankreich manifestierten sich Initiativen des *théâtre populaire* ebenfalls im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Sie gehen jedoch etwas andere Wege als in Deutschland. Im zentralistischen Frankreich spielt die Idee der Dezentralisierung des kulturellen Lebens eine große Rolle. Der Dramatiker und Theatermann Maurice Pottecher, der bereits in jungen Jahren ein Amateurtheater mit den ArbeiterInnen aus der Manufaktur seines Bruders organisierte, errichtete 1895 in seinem Heimatort Bussang in der Lorraine ein *théâtre du peuple*, ein frei stehendes, ganz einfaches Holzgebäude, in dem er mit LaiendarstellerInnen seine eigenen Stücke, die eng mit der Lebensrealität der lokalen Bevölkerung verbunden waren, aufführte.¹⁶⁶

Auch Romain Rolland entwickelte zur selben Zeit ähnliche Forderungen an ein Theater, das den Bedürfnissen des Volks entsprechen sollte, das die „soziale Frage“, die er als eine der wesentlichen seiner Zeit ansah, in den Mittelpunkt stellen müsste. Er bewunderte den Mut Pottechers, diese Ideen in die Praxis umzusetzen. Gleichzeitig scheiterten aber Rollands Versuche, einen großen europäischen Kongress zum „théâtre populaire“ zu organisieren, der im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1900 stattfinden sollte, an der Haltung des Bildungsministers: dieser verweigerte dem Komitee (u.a. Rolland, Pottecher, Besnard, Mirbeau) die Unterstützung und vereinnahmte andererseits die Idee für eigene, direkt dem Ministerium

¹⁶² vgl. ebenda, S.175.

¹⁶³ ebenda, S.189.

¹⁶⁴ vgl. Peter von Rüden, *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1973, S.172-177.

¹⁶⁵ ebenda, S.177.

¹⁶⁶ vgl. „Un bâtiment légendaire“, <http://www.theatredupeuple.com/site.html> [02.07.2009].

unterstellte Projekte.¹⁶⁷ Die in dieser Zeit entstandenen theoretischen und programmatischen Überlegungen zum *Théâtre du peuple* veröffentlichte Rolland in dem gleichnamigen Essay 1903.

Il ne s'agit pas d'ouvrir de nouveaux vieux théâtres, dont le titre seul est neuf, des théâtres bourgeois qui tâchent de donner le change, en se disant populaires. Il s'agit d'élever le Théâtre par et pour le Peuple. Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau.¹⁶⁸

In Wien wurde 1906 nach dem Vorbild Berlins der „Verein Freie Volksbühne“ gegründet. Die Begründer Arthur Rundt, Stefan Großmann und Engelbert Pernerstorfer wollten als AbonnentInnenorganisation der Wiener ArbeiterInnenenschaft Theaterbesuche ermöglichen und eine interessante und innovative Programmgestaltung bieten. Die „Freie Volksbühne“ spielte an verschiedenen Bühnen – insbesondere den Jarno-Bühnen, da Direktor Jarno als einer der wenigen Theaterleiter an einer Kooperation mit der „Freien Volksbühne“ interessiert war – von der künstlerischen Leitung an einen Regisseur vergebene Produktionen und ohne eigenes SchauspielerInnenensemble. Die Mitglieder erhielten monatlich eine Theaterkarte inkl. Theaterzettel und Garderobe, sowie ab 1910 die monatlich erscheinende Zeitschrift des „Vereins Freie Volksbühne“ *Der Strom*. Die „Freie Volksbühne“ konnte zum Ende ihrer ersten Saison 1906/07 bereits 3.500 Mitglieder verbuchen. 1910 waren es 12.000 und 1912, am Höhepunkt der Arbeit der „Freien Volksbühne“ waren es 25.000 Mitglieder.¹⁶⁹ Mehrere, vor allem von Stefan Großmann initiierte Projekte zur Erbauung eines eigenen Theaterhauses für die *Freie Volksbühne* scheiterten an bürokratischen und finanziellen Hürden.¹⁷⁰ Trotz der schwierigen Rahmenbedingungen war die *Freie Volksbühne* ein großer organisatorischer und künstlerischer Erfolg. Sie konnte junge SchauspielerInnen, Regisseure und Dramaturgen verpflichten, die nur wenig später berühmt wurden: Berthold Viertel, Max Pallenberg, Raoul Aslan, Ernst Deutsch, Fritz Kortner, Agnes Straub u.a.

Obwohl auch die sozialistische Bewegung in Portugal die Bedeutung des Theaters für die Bewusstseinsbildung der Bevölkerung anerkannte – offiziell festgehalten wurde dies etwa am „IIº Congresso Socialista da Região Sul“ im Oktober 1914 in Lissabon¹⁷¹ – waren die konkreten sozialistischen Theaterinitiativen sehr spärlich gesät. José Fontana da Silveira, der 1910 von

¹⁶⁷ vgl. Chantal Meyer-Plantureux, „Préface“, Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, hg. v. Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles: Éditions Complexe 2003, S.10-15.

¹⁶⁸ „Es geht nicht darum, neue alte Theater zu eröffnen, an denen nur der Name neu ist, bürgerliche Theater, die versuchen uns hinters Licht zu führen, in dem sie sich „populaires“ nennen. Es geht darum ein Theater vom und für das Volk zu errichten. Es geht darum, eine neue Kunst für eine neue Welt zu begründen.“ [Übersetzung: E.K.], Romain Rolland, „Préface de la première édition“, Ders., *Le Théâtre du Peuple*, hg. v. Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles: Éditions Complexe 2003, S.27.

¹⁶⁹ vgl. Helga Gartner, „Das Wiener Colosseum in der Nußdorferstraße 4-6. Eine Bestandsaufnahme der Spielstätte von der Zeit des Baus 1897 bis zur Umwandlung in ein Kinocenter 1925“, Wien: Universität Wien, Dipl. Arb. 2002, S.128-131.

¹⁷⁰ vgl. Christina Wesemann-Wittgenstein, „Stefan Großmann: Publizist, Theatermacher und Schriftsteller zwischen Wien und Berlin“, *Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, hg. v. Bernhard Fetz u. Hermann Schlösser, Wien: Zsolnay 2001 (= Profile, 7).

¹⁷¹ vgl. Beatriz Peralta García, „La Cultura Obrera en Portugal. Teatro y Socialismo durante la primera república (1910-1926)“, Univ. de Salamanca, Dep. de Historia medieval, moderna y contemporánea: Tesis Doctoral 2000, S.52.

Covilhã nach Lissabon gezogen ist, war einer der wenigen sozialistischen Intellektuellen, denen die Theaterarbeit mit Jugendlichen ein großes Anliegen war. Unter seiner Leitung wurde die Laientheatergruppe *Grupo de Teatro Dramático Actor Santos Junior* wieder aktiv, führte mehrere propagandistische Stücke auf und intensivierte die Beziehung zur PSP, der sozialistischen Partei – so weit, dass die gesamte Gruppe 1913 zur Parteiorganisation wurde.¹⁷²

¹⁷² vgl. ebenda, S.213-218.

I.3. Stadt, Nation und Theater – Von der Konkurrenz kosmopolitischer Metropolen zum Krieg zwischen den Zentren der Nation

Besuche von Theater- und anderen Unterhaltungsstätten waren um 1910 in den Alltag der zunehmend genussfreudigen städtischen Bevölkerung – mit allen entsprechenden Klassenspezifika – integriert.¹⁷³ Hier repräsentierten sich die Stadt und die Städter selbst. Hier manifestierte sich eine selbstbewusste, moderne, spezifisch städtische Populärkultur, deren Identität stärker lokal als national bestimmt war.

Gerade das rege Theaterleben in Berlin, das das lange nachwirkende Bild von Berlin als einer provinziellen, kulturlosen Stadt bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Lügen strafte, kann hier als beispielhaft gelten. „Berlin alone supported nearly 40 public theaters and opera houses, between 200 and 350 cinemas, six circuses, and about 150 cabarets, music halls, and vaudeville or variety stages; over 100 daily newspapers and over 1200 weekly or monthly periodicals were also published in the capital.”¹⁷⁴

Die Pariser Boulevards verliehen der Stadt einen bürgerlichen, kommerziellen Charakter, der dem Wachstum und der Ausdifferenzierung der Mittelschichten entsprach. Während Pariser Arbeiterviertel ihre Bevölkerung an die Banlieues verloren, wuchs der Anteil der vom Handel lebenden oder im öffentlichen Dienst tätigen Pariser. Der Boulevard war vor allem auch ein Ort des Konsums kultureller Güter, war Attraktionspunkt für Touristen und spielte eine wesentliche Rolle im sozialen Leben der Pariser Bevölkerung.

The boulevards offered a festive urban space where a socially diverse public felt freed from traditional constraints and encountered opportunities to take advantage of this new-found freedom. Boulevard culture changed the way people expressed themselves to others which itself had a psychological effect encouraging people to see themselves in relation to the mass.¹⁷⁵

Der internationale Austausch, und dabei vor allem der Austausch zwischen den europäischen Großstädten, prägte das Unterhaltungstheater vor 1914 entscheidend. Oft vergingen nur wenige Wochen zwischen der Uraufführung erfolgversprechender Lustspiele oder Operetten im eigenen Land und der Erstaufführung der entsprechenden Übersetzung in anderen Ländern. Der Schwank *La Présidente* der beliebten Pariser Komödienautoren Maurice Hennequin und Pierre Veber, der am 27. November 1912 im Pariser *Théâtre du Palais Royal* uraufgeführt wurde, kam bereits einen Monat später, am 28. Dezember 1912 unter dem Titel *Die Frau Präsidentin* auf die Bühne des Berliner *Residenz-Theaters*. Im Pariser *Théâtre Antoine* wurde am 16. Oktober 1913 erstmals eine französische Bearbeitung des Schauspiels *Der Andere* von

¹⁷³ Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur, 1850-1970*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2001, S.20-25; Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris: La Découverte 2001, S.38-42.

¹⁷⁴ Gary D. Stark, „All Quiet on the Home Front. Popular Entertainments, Censorship, and Civilian Morale in Germany, 1914-1918”, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, Hg. Frans Coetzee, Marilyn Shevin-Coetzee, Providence, RI: Berghahn Books 1995, S. 58.

¹⁷⁵ Sally Debra Charnow, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, New York / Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005, S.24.

Paul Lindau unter dem Titel *Le procureur Hallers* (Bearb. v. Henry de Gorsse und Louis Forest) aufgeführt, nachdem im Februar desselben Jahres die Verfilmung des Theaterstücks – die Geschichte einer Persönlichkeitsspaltung im Stil von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – von Max Mack, mit Albert Bassermann in der Titelrolle, in Deutschland in die Kinos gekommen war.¹⁷⁶

In Paris dominierten zwar im Repertoire der meisten kommerziellen Unterhaltungstheater die Stücke beliebter französischer Bühnenautoren wie etwa Georges Feydeau, Sacha Guitry, Tristan Bernard, Henri Bernstein deutlich. Aber gerade im Musiktheater, in der staatlichen Oper mit Richard Wagner und Richard Strauss, in den populären Musiktheatern mit Wiener Operetten vor allem von Franz Lehár und Oscar Strauß, aber auch mit ihrer Berliner Variante, z.B. *Die keusche Susanne* (*La chaste Suzanne*) von Jean Gilbert¹⁷⁷, zeigte sich die hohe Popularität deutschsprachiger Bühnenwerke – das *Théâtre Apollo* widmete etwa im Jahr 1912 306 Theaterabende der Wiener Operette. Auch die modernistischen Bühnen, die in der Folge von (und in Konkurrenz zu) André Antoines *Théâtre Libre* entstanden, vor allem das *Théâtre de l'Oeuvre* von Lugné-Poe machten zeitgenössische deutschsprachige Bühnenautoren wie etwa Arthur Schnitzler, Franz Molnár oder Frank Wedekind in Paris bekannt. Auch Goethes *Faust* wurde am staatlichen *Théâtre de l'Odéon* Ende 1912, Anfang 1913 in einer hoch gelobten neuen Bearbeitung und Inszenierung unter der Leitung von André Antoine über 60 Mal aufgeführt.¹⁷⁸

Die in Paris erfolgreichen Schwänke und Vaudevilles wurden rasch auch in anderen Metropolen gezeigt und erfreuten sich in ganz Europa großer Beliebtheit. Ganz allgemein war die Bezugnahme auf die „Hauptstadt des Vergnügens“ Paris bei der Benennung von Unterhaltungsstätten sehr häufig: Man denke nur an Rudolf Nelsons Cabaret *Chat Noir*, Ecke Friedrichstraße / Unter den Linden in Berlin, das seinen Namen in direkter Anlehnung an das erste Pariser Cabaret von Rodolphe Salis und Aristide Bruant erhielt. Oder an die Benennung Lissabonner Theater wie das *Teatro Apolo*, das *Teatro do Ginásio* oder das *Eden-Teatro*, die quasi analog zu Pariser Vorbildern erfolgte.

Auch bei Schauspielen deutschsprachiger Autoren war der Bezug zu französischen Vorbildern oder zum Schauplatz Paris häufig anzutreffen. Stücke wie *Montmartre* (Max Epstein, 1912), *Fräulein Bijou* (Fritz Lunzer, Ludwig Rottmann, 1912), *Die teuerste Frau von Paris* (Fritz Grünbaum, Heinz Reichert, 1913) können als Beispiele dafür gelten und zeigen gleichzeitig,

¹⁷⁶ Die Informationen zu Premieren und Aufführungszahlen an Pariser Theatern stammen aus: *Les Annales du Théâtre et de la Musique*. Hg. Edmond Stoullig, 38^e année (1912) Paris: Librairie Ollendorf 1913 und 39^e année (1913), Paris: Ollendorf 1914 ; jene zu Premieren an Berliner Theatern aus: *Neuer Theater-Almanach*. Hg. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg.24 (1913) und Jg.25 (1914); zum Film *Der Andere* von Max Mack, vgl. „Der Andere“ 35Millimeter: *Texte zur internationalen Filmkunst*. Hg. Johannes Leisen, <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/filmographie/max-mack.47.htm> (09.03.2007).

¹⁷⁷ Jean Gilbert ist das bewusst französisierende Pseudonym des Berliner Komponisten Max Winterfeldt.

¹⁷⁸ Vgl. *Les Annales du Théâtre et de la Musique*. Hg. Edmond Stoullig, 38^e année (1912) Paris: Librairie Ollendorf 1913 und 39^e année (1913), Paris: Ollendorf 1914.

welches Stadtbild hier ebenfalls mitschwingt, nämlich Paris als Stadt der Kunst, des Luxus und der anspruchsvollen, verführerischen Frauen.

Um die Bedeutung von Paris für die Lissabonner Theaterszene zu ermessen, reicht es, einen Blick in eine der Zeitungen der Hauptstadt zu werfen. In den Theaternachrichten der *Echos da Avenida* vom 9. Januar 1910 werden vier Veranstaltungen mit französischen KünstlerInnen oder französischen Werken angekündigt: der Schriftsteller Jean Richepin hält zwei Vorträge im *Teatro D. Amelia*; die Hauptdarstellerin der Aufführung von Bizets *Carmen* ist Mlle Dereine, die bereits im Vorjahr mit einem Gastspiel ihres französischen Ensembles an der Oper *São Carlos* aufgetreten ist; im *Teatro D. Amelia* wird die französische Komödie *Le Chant du Cygne* von Georges Duval und Xavier Roux gezeigt; das *Teatro do Ginásio* hat die französische Komödie *Vingt jours à l'ombre* zur Aufführung erworben: „é uma comédia franceza, mas que pode ver-se sem escrupulos“.¹⁷⁹

Ebenso vermittelten die Unterhaltungstheater der Metropolen ein – meist liebevolles, teils nostalgisch-rückwärtsgewandtes, teils euphorisch fortschrittsorientiertes und sämtliche Attribute der modernen Großstadt aufnehmendes – Bild der eigenen Stadt.

Auf den Pariser Bühnen war die Thematisierung der eigenen Stadt ganz selbstverständlich präsent und deutlich vielschichtiger als das Bild, das von Außen projiziert wurde. Häufige Themen waren hier etwa der Zuzug von Menschen aus der Provinz, die ihr Glück in Paris versuchten, aber auch die Welt der ‚Grands Magasins‘, der Mode und der Mondanität oder das – von den männlichen Komödienautoren meist scheel betrachtete – Phänomen der feministischen ‚Suffragetten‘.

In Berlin gingen die Selbstrepräsentationen je nach Genre zum Teil weit auseinander, während den lokalen Possen und Operetten eher ein nostalgischer Zug innewohnte, wenn auch im Bewusstsein des Aufschwungs Berlins zur Metropole, strotzten die Revuen des *Metropol-Theaters* etwa, des ersten großen und edelsten Berliner Revuetheaters, von stolzer Zurschaustellung der Großstadt Berlin mit ihren neuesten Moden, aktuellsten Gerüchten, aufregendsten Erfindungen. Die beliebte Gesangsposse von Walter Kollo (Libretto von Rudolph Bernauer und Rudolph Schanzer) *Wie einst im Mai*¹⁸⁰, die am 4. Oktober 1913 am *Berliner Theater* in der Charlottenstraße uraufgeführt wurde, steht exemplarisch für erstere Variante. Diese typisch Berlinerische Operette, die sich eher an der Berliner Lokalposse als etwa an Wiener Operettenvorbildern orientiert, erzählt mit nostalgischem Unterton die Geschichte von zwei Berliner Familien über drei Generationen hinweg und damit die Geschichte der gesellschaftlichen Veränderungen, die die letzten Jahrzehnte in Berlin geprägt hatten.

¹⁷⁹ „Es ist eine französische Komödie, die man aber ohne Skrupel anschauen kann“ [Übersetzung: E.K.] „Ribaltas“, *Echos da Avenida*, 9. Januar 1910, S.2.

¹⁸⁰ Walter Kollo (Musik)/Rudolph Bernauer/Rudolph Schanzer (Text), *Wie einst im Mai. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Bildern*, Berlin: Drei-Masken-Verlag 1913.

Berlin, 1838: Otilie von Henkeshofen, Tochter einer preußischen Adelsfamilie, verliebt sich in den pfiffigen Schlosserlehrling Fritz Jüterbog, doch die Familie von Henkeshofen ist strikt gegen diese Verbindung und intrigiert gegen den jungen Arbeiter. Fritz Jüterbog verlässt schließlich Berlin und wandert nach Amerika aus. Nach zwanzig Jahren begegnen sich Fritz und Otilie wieder. Fritz ist inzwischen zu Vermögen und Ansehen gelangt, Otilie musste hingegen ihren Cousin, Baron Cicero heiraten und ist unglücklich in der Ehe, denn Cicero ist ein oberflächlicher, sich vornehm gebender Mensch, der sie obendrein betrügt. Ein Missverständnis verhindert jedoch die Versöhnung des alten Liebespaars. Weitere dreißig Jahre später wirbt Fritz Jüterbogs Sohn Heinrich um Otilies Tochter Vera, doch die liebt den Ingenieur Arthur Müller, der in Jüterbogs Fabrik arbeitet. So geht Otilie zu Fritz und bittet um sein Einverständnis für die Ehe ihrer Tochter mit dem Ingenieur Müller. Das Wiedersehen ruft Erinnerungen wach – „wie einst im Mai“. Schließlich, im Jahr 1913, Eltern und Großeltern sind bereits tot, können Tilly Müller, Otilies Enkelin und Fred Jüterbog, Fritz' Enkel, als Liebespaar zueinander finden, was ihren Großeltern aus Standesdünkeln verwehrt war.¹⁸¹

In diesem „Bilderreigen“, der vor allem von der starken lokalen „Berliner Prägung“ lebte und dessen Couplets ein eigenständiges Leben als Berliner Schlager weiterführten, wurde Berlin also als Milieu gezeigt, in dem große gesellschaftliche Mobilität möglich geworden war, gesellschaftlicher Aufstieg des Proletariats ebenso wie gesellschaftlicher Abstieg verarmter Adelige, die insgesamt jedoch zu einer durchaus begrüßten sozialen Nivellierung führte, in der es keine eindeutigen Standesgrenzen mehr gab. Auch musikalisch wurde die rasche Entwicklung und Modernisierung Berlins nachempfunden: Vom „pfiffig-gassenhauerischen Berliner Ton“¹⁸² und den volkstümlichen Melodien hin zur „musikalisch vorausweisenden“¹⁸³ internationalen Öffnung in der „Haiti-Ballade“ und im „Tango Argentino“ am Schluss von *Wie einst im Mai*.

Im September 1912 hatte die letzte der klassischen Jahresrevuen des *Metropol-Theaters* Premiere – seit 1903 eine der wesentlichen Attraktionen des Hauses, die weit über die Grenzen Berlins hinaus bekannt und beliebt war. Der Titel *Chauffeur, ins Metropol!* zeigt bereits mit welcher selbstreferentiellen Freude in diesen Revuen auf den eigenen Erfolg und auf die Berliner Unterhaltungswelt im allgemeinen, ihre Habitues aber auch ihre Gäste, Bezug genommen wurde [Abb.10]. „Berliners [...] were eager to celebrate themselves and the city. The Metropol accommodated this desire. [...] [T]he idealization of the capital potentially bridged political and ethnic gulfs among a diverse spectatorship.“¹⁸⁴ Schon 1903, in der ersten *Metropol*-Revue

¹⁸¹ Vgl. Walter Kollo (Musik)/Rudolph Bernauer/Rudolph Schanzer (Text), *Wie einst im Mai*.

¹⁸² Karl-Heinz Siebert, „Walter Kollo – Wie einst im Mai.“ *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett. Bd. 3. Werke: Henze–Massine*. Hg. v. Carl Dahlhaus u.a., München/Zürich: Piper 1989, S.314.

¹⁸³ ebenda.

¹⁸⁴ Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.203.

Neuestes! Allerneuestes! spielte Berlin eine der Hauptrollen. Auf der Reise vom "Berliner Olymp", wo das Vorspiel stattfand, im Ballon herunter an die Spree werden auf einem weißen Vorhang Projektionsbilder gezeigt. Zunächst trifft der Ballon eine Reihe anderer Luftfahrzeuge, fliegt durch eine Gewitterwolke, dann erkennt man den Erdboden, Flüsse, Felder und Städtchen tauchen auf, bis man schließlich Berlin aus der Vogelperspektive erkennt.¹⁸⁵

Das Selbstbild Wiens war geprägt von der Paradoxie, dass man versuchte, möglichst alles Großstädtische aus diesem Bild herauszuhalten. Das Kleinräumige, Idyllische, Gemütliche wurde hervorgehoben, der Mythos „Vorstadt“ aus der Zeit des Biedermeier in die Repräsentationen der Millionenmetropole Wien hinübergerettet.¹⁸⁶ Bevorzugtes Medium für die Selbstreflexion Wiens auf den Wiener Bühnen war um 1910 wohl das Kabarett mit seinen Couplets und Conférencen. Besonders das 1912 als „Biercabaret Simplicissimus“ gegründete „Simpl“ stand der Wiener Volkssängertradition nahe, es sangen hier z.B. die Soubrette Hansi Führer, später Hermann Leopoldi.¹⁸⁷ Aber auch Armin Berg trug „Wiener Gstanzeln“ im *Budapester Orpheum* vor.

Die Zeiten sind traurig jahraus und jahrein,
In Wien!
Der Wiener ist lustig, der macht sich nichts draus,
In Wien!
Er sitzt im Kaffeehaus, das ist doch sehr g'scheit
Und wartet dort drin' auf a bessere Zeit,
In Wien, in Wien, in Wien!
Weil das Ärgern, das hat doch kan Sinn.¹⁸⁸

Auch in der ironischen Brechung bleibt die fatalistisch-nostalgische Selbstbeschreibung Wiens und der Wiener als wesentlicher Inhalt dieser „Gstanzeln“ bestehen.

Die Bezugnahme auf die eigene Stadt ist in den Lissaboner Revuen sehr häufig anzutreffen, sei es über den Auftritt historischer Persönlichkeiten, über typische Figuren, etwa Zé, den „alfacinha“, den armen, skeptischen aber im Grunde lebensfrohen Bewohner der alten Stadtviertel Alfama, Graça oder Bairro Alto, oder, wie in dem folgenden Sketch, über die Personifizierung der Stadtarchitektur selbst: In der Revue *Sol e Sombra* aus dem Jahr 1910 [Abb.11], aufgeführt im *Teatro do Príncipe Real* (später *Teatro Apolo*), wird die bauliche Veränderung und Erweiterung der Stadt buchstäblich auf die Bühne gebracht. Zé und sein Gast Lamiré gehen über die Praça dos Restauradores und die Avenida da Liberdade und Lamiré fragt nach den Namen der Straßenzüge. Zé erklärt, dass am Ende dieser Avenida, an der „Rotunda“,

¹⁸⁵ vgl. Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Band 1*, durchges. u. erw. Ausgabe, München: dtv 1971, S.115.

¹⁸⁶ vgl. Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen: Niemeyer 2006, S.146-149.

¹⁸⁷ vgl. Iris Fink, „'Wien, Wien, nur Du allein...' Das Wienerlied im österreichischen Kabarett als Ort der Identitätsfindung“, *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, hg. v. Joanne McNally u. Peter Sprengel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 57f.

¹⁸⁸ Armin Berg, *Der Mann mit dem Überzieher. Couplets, Conférencen und Parodien aus dem Repertoire*, hg. v. Hans Veigl, Wien: Kremayr u. Scheriau 1990, S.98f.

noch viele weitere Avenidas beginnen, „todas novas“¹⁸⁹. Um Lamiré diese zu zeigen, brauchen sie gar nicht bis dorthin zu gehen, Zé ruft die „Senhora Dona Rotunda“ und ihre Töchter, die Avenidas Novas, und sogleich betritt Dona Rotunda, umringt von Avenidas die Bühne. Darauf entspinnt sich ein Gespräch, dessen Komik sich aus den sprachlichen Doppeldeutigkeiten zwischen der „Benutzung“ der Straßen und der Tatsache, dass es sich dabei um Mädchen auf der Bühne handelt, ergibt.

Lamiré: E quais são as mais frequentadas?

Rotunda (*indicando-as*): Olhe, esta, do Fontes Pereira de Melo, a do António Augusto de Aguiar, a do Ressano Garcia.

Lamiré: Bravo!... Tudo nomes de homens célebres.

Rotunda: Nem outros se põem nas minhas filhas.¹⁹⁰

Nicht nur die Stadt tritt auf die Bühnen der Stadt, auch die Bühne – oder allgemeiner, die Unterhaltungskunst – feiert sich auf der Bühne selbst. Die Konjunktur von Berliner Operetten, die sich der Welt des Films und deren frühem Glamour widmen – Walter Kollos *Filmzauber* wurde am 19.12.1912 im *Berliner Theater* uraufgeführt, Jean Gilberts *Kinokönigin* am 8.3.1913 im *Metropol* – legt beredtes Zeugnis ab über den Prestigegewinn des Kinos nach 1910, zeigt aber auch, dass intermediale Bezüge für das Theater und für das Unterhaltungstheater im Besonderen ganz selbstverständlich waren.

Das Unterhaltungstheater verfügte also um 1910 über verschiedene Modi, in denen das Verhältnis der europäischen Metropolen untereinander, das Leben in der Stadt und die in ihr spürbaren Veränderungen sehr genau registriert und – in Gesellschaft des Publikums – verhandelt wurden.

Mit dem Kriegseintritt der europäischen Mächte 1914 änderte sich dies schlagartig. Paris, Berlin, Wien werden nun nicht mehr als – kulturell relativ autonome – europäische Metropolen repräsentiert, sondern als Häupter und Repräsentanten zweier kriegführender Nationen. Der lokale Bezug wird mit einem behaupteten „Nationalcharakter“ verknüpft. Das Bild der anderen Stadt fungiert ab sofort als Repräsentation des ganz Anderen, das es zu bekämpfen gilt. [vgl. Kap.II.4.]

Die Großstadt sollte also im Krieg alles Internationale, Kosmopolitische und Metropolitane abstreifen, aus dem städtischen Raum verbannen und sich – so die explizite oder implizite Botschaft – auf das Ursprüngliche, Lokale, „Eigentliche“ besinnen, das zur Konstruktion des wahrhaft „nationalen Charakters“ der Hauptstadt dienen konnte.

Auch in vielen Kriegsreiseberichten wird die andere, die „feindliche“ Stadt zum Inbegriff einer zu bekämpfenden Nationalkultur oder zur Beweissammlung für die Dekadenz und Schwäche der

¹⁸⁹ „alle neu [Doppelsinn: jung]“, [Übersetzung: E.K.], Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, Lino Ferreira, *Sol e Sombra*, zit. in: Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal*. Vol.1: *Da Regeneração à República*, Lisboa: Dom Quixote 1984, S.222.

¹⁹⁰ „Lamiré: Und welche sind die am meisten frequentierten? / Rotunda: Schauen Sie, diese, von Fontes Pereira do Melo, diese von António Augusto de Aguiar, diese von Ressano Garcia. / Lamiré: Bravo!... Das sind ja alles Namen von berühmten Männern. / Rotunda: Andere kämen für meine Töchter auch gar nicht in Frage.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda.

„Feinde“. Gerade deutsche oder Deutschland als ihre ‚Wahlheimat‘ bezeichnende Autoren berichten von der völligen Verwandlung von Paris im Krieg. „Montmartre. Durch leere, dunkle Gassen fahre ich hinauf. Leer und dunkel sind die Boulevards droben. Nur der Moulin Rouge ist offen, fast umsonst. Alles andere von Montmartre ist erstorben.“¹⁹¹ Als Fazit schreibt Norbert Jacques in *London und Paris im Krieg*:

Es ist mir selber so trostlos, dass ich von dieser Reise nur Kleines zu sagen weiß. Ich bin ja auch in der andern feindlichen Hauptstadt, in London gewesen. Es war mir kalt dort ums Herz. Aber es war doch Muskel in den Dingen. Hier scheint nur eine leichenhafte Auflösung heimlich unter jener Fassade zu gären, die im Schwung des Wortes noch Blut, Begeisterung und Zukunft zeigt.¹⁹²

In ähnlichem Grundton beschreibt der Journalist C.A. Bratter Paris in Kriegszeiten, bezieht seine Beobachtungen implizit auch auf das Paris in Friedenszeiten, das jedoch geschickt von seinen Fehlern abzulenken wusste. „Jetzt sieht man erst, daß die Häuser altersgrau, die Platanen und Akazien verkümmert, die Frauen, auch die eleganten, doch allzu stark geschminkt sind, daß zu viel Bettler und Höker sich da herumtreiben...“¹⁹³

In der positiven Variante liest man bei einem schwedischen Berichterstatter, dessen Reisebericht auf Deutsch übersetzt 1916 in Berlin erschienen ist. „[...] das Paris, das jetzt lebt und kämpft, das ist die Hauptstadt Frankreichs. [...] Paris war sich vollständig unähnlich geworden. Paris hatte sich selbst wiedergefunden.“¹⁹⁴ Auch hier wird die Wandlung von der Metropole zur Hauptstadt eindeutig festgestellt.

Umgekehrt werden die Beschreibungen Berlins direkt auf die *mentalité Prussienne*, auf militaristischen Ordnungssinn und Gehorsam bezogen, es wird sogar der direkte Vergleich zwischen architektonischem Stadtbild und aktueller Kriegspraxis gemacht. Die Städte werden in ihren „archetypischen“ Eigenheiten beschrieben und daraus ein Nationalcharakter abgeleitet. „[...] Cette rue en enfilade, c’est l’image de toutes les rues de Berlin. A droite, à gauche, d’autres tranchées, aussi impeccables, creusent géométriquement la masse des édifices. Une humanité affairée et inquiète les parcourt. Le chemin le plus court d’un point à un autre est la ligne droite.“¹⁹⁵ Über das Berliner Nachtleben heißt es: „[...] la *Friedrichstrasse* fourmille de promeneurs bruyants et

¹⁹¹ Norbert Jacques, *London und Paris im Krieg. Erlebnisse auf Reisen durch England und Frankreich in Kriegszeit*, Berlin: S. Fischer Verlag 1915, S.141.

¹⁹² ebenda, S.168.

¹⁹³ C.A.Bratter, *Im Krieg in Paris. Beobachtungen eines deutschen Journalisten in Paris 1915*. Mit einem Vorwort v. Fedor v. Zobeltitz, Berlin: Concordia Dt. Verlagsanstalt 1915, S.20.

¹⁹⁴ Niels Christiernsson, *Paris und die französische Front. Eindrücke von der schwedischen Studienfahrt. November-Dezember 1915*. Aus d. Schwedischen übersetzt v. Rolf Mueller, Berlin: Mittler 1916, S. 13.

¹⁹⁵ „[...] Diese endlos gerade Straße, das ist das Vorbild aller Straßen in Berlin. Rechts und links, weitere Schützengräben graben sich, ebenso tadelloos, geometrisch abgezirkelt durch die Masse der Gebäude. Eine geschäftige und besorgte Menschheit durchläuft sie. Der kürzeste Weg von einem Punkt zum anderen ist die gerade Linie.“ [Übersetzung: E.K.], Marc Henry, *Trois Villes. Vienne – Munich – Berlin*, Paris: Librairie Payot & Cie. 1917. S.216.

vulgaires jusqu'à trois heures du matin. Qu'elle est triste et décevante – en dépit de son tapage – cette ville sans cœur et sans remords, [...]“¹⁹⁶

¹⁹⁶ „[...] die *Friedrichstraße* wimmelt von lärmenden und vulgären Spaziergängern bis um drei Uhr früh. Wie traurig und enttäuschend – trotz ihres Wirbels – ist diese Stadt ohne Herz und ohne Schuldgefühl.“, [Übersetzung: E.K.], Marc Henry, *Trois Villes*, S.271.

I.4. Wann beginnt der Vorkrieg? Nationalismus, Militarismus und Feindseligkeiten vor 1914

In ihrer Erzählung *Kassandra* lässt Christa Wolf Kassandra sagen: „Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg.“¹⁹⁷ Diese Frage ist tatsächlich schwer zu beantworten und beschäftigt HistorikerInnen wie PolitologInnen unter dem Titel „Kriegsursachenforschung“ bis heute.

In der Historiographie des Ersten Weltkriegs hat sich in den letzten Jahrzehnten die – nicht ganz widerspruchsfreie – Auffassung durchgesetzt, dass zwar Kriegseintritt und Kriegsmobilmachung im August 1914 eine plötzliche und in ihren Dimensionen und ihrer Verbreitung bis in die Kolonien hinein unabsehbare Welle des „affektiven Einsatzes“¹⁹⁸, der Opferbereitschaft für diesen Krieg hervorgerufen haben, dass aber die Wurzeln dieses Kriegs in politischer, wirtschaftlicher, militärischer und kultureller Hinsicht weit in die vorausgehenden Jahrzehnte reichen. Einige HistorikerInnen sprechen sogar von einer geradezu notwendigen Folge konkurrierender europäischer Imperialismen und militärisch-industrieller Aufrüstung¹⁹⁹, während in der Diskussion des deutschen „Sonderwegs“ insbesondere die Geisteshaltung der deutschen akademischen Welt in den Jahrzehnten vor 1914 als Nährboden für die aggressive Kriegspolitik der Wilhelminischen Führung hervorgehoben wird.²⁰⁰

Ganz allgemein war um 1910 die Erwartung eines kommenden Kriegs in der europäischen Bevölkerung weit verbreitet, von einigen fatalistisch als unvermeidbar bezeichnet, von anderen euphorisch herbeigesehnt. Selbst die der internationalen Solidarität und dem gemeinsamen Kampf der ArbeiterInnenschaft gewidmete „Sozialistische Internationale“ zeigte bereits 1910 Erosionserscheinungen. Beim Sozialistenkongress 1910 in Kopenhagen kam eine Resolution für einen Generalstreik der sozialistisch organisierten Arbeiterschaft im Kriegsfall zur Abstimmung und der italienische Delegierte sprach aus, was viele andere Delegierte vermutlich dachten:

¹⁹⁷ Christa Wolf, *Kassandra. Erzählung*, München: Luchterhand 2004 (=Sammlung Luchterhand 2073), S.80.

¹⁹⁸ Diesen Begriff entlehne ich dem von Pierre Chaunu geprägten Ausdruck *investissement affectif* im Kontext der Stimmungslage der französischen Bevölkerung während des Ersten Weltkriegs. Vgl. Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris: Gallimard 2000. (= folio histoire, 125), S.129.

¹⁹⁹ vgl. etwa Sönke Neitzel, *Kriegsausbruch. Deutschlands Weg in die Katastrophe 1900-1914*, Zürich, München: Pendo 2002, S.18-27. Für die britische Forschung vgl. auch: James Joll, *The Origins of the First World War*, London: Longman 1984.

²⁰⁰ Angestoßen hat diese Diskussion in Deutschland erstmals Fritz Fischer mit seinem heftig umstrittenen Buch *Griff nach der Weltmacht*. Vgl. Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des Kaiserlichen Deutschland 1914/1918*, Düsseldorf: Droste 1961. Wesentlicher Vertreter der Theorie des „Deutschen Sonderwegs“ war der Bielefelder Historiker Hans-Ulrich Wehler. Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973, Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 4: Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*, München: C.H.Beck 2003.

dass sich die Sozialdemokraten einem nationalen Konsens im Kriegsfall wohl nicht entziehen könnten, da sie sonst ihre Basis verlören. Die Resolution erhielt keine Mehrheit.²⁰¹

Ausführlich und differenziert beschreibt Barbara Beßlich den Weg deutschsprachiger Intellektueller von zunächst gegen die eigenen Zustände gerichteter Zivilisationskritik hin zum „Kulturkrieg“ wie er ab den ersten Augusttagen 1914 an Universitäten, in öffentlichen Vorträgen, zahllosen Publikationen und Flugschriften, Proklamationen und vor allem in den Zeitungen geführt wurde.

Der ‚Kulturkrieg‘ bildet meines Erachtens das Produkt einer sukzessiven zivilisationskritischen Radikalisierung, die sich aber erst im Ersten Weltkrieg aggressiv nationalisiert und politisch explizit Stellung bezieht. In einigen Aspekten lässt sich eine Übereinstimmung der Zivilisationskritik von 1910-1913 mit kulturkriegerischen Deutungsmustern bis hin zu wortidentischen Übernahmen feststellen.²⁰²

Die Bandbreite dieser zivilisationskritischen Weltanschauungsphilosophie bzw. Essayistik ist enorm: Sie reicht vom Neoidealismus Rudolf Euckens, der 1908 den Nobelpreis für Literatur erhielt, und eine weit über die akademische Welt hinausreichende Anhängerschaft, der zum einen die Einheit von „Geist und Leben“, das „Reich der Innerlichkeit“ in sehnstüchtiger Anknüpfung an den Deutschen Idealismus, insbesondere an Fichte, sucht, zum anderen aber politisch konservativ das Wilhelminische Reich stützen und stärken will²⁰³. Eine zweite bedeutende Strömung war die kulturkritische Essayistik etwa von Thomas Mann oder Hermann Bahr, der die bereits in seinen Chroniken zur „Moderne“ angelegte Rationalitätskepsis zunehmend mit einem katholischen Mystizismus verband. Außerdem gab es jene Autoren, deren Kapitalismuskritik entweder nostalgisch-romantisierend einen früheren Gesellschaftszustand gegen „Handel“, „Spekulation“ und „Industrie“ zurückwünschte oder durchaus technologisch-industrielle Innovation bejahte, allerdings eine tiefe Abneigung gegen kapitalistischen Liberalismus und Parlamentarismus hegte und im Krieg die Chance für einen starken Staat mit sozialistischen Zügen sah.²⁰⁴ Gemeinsam war dieser in verschiedenen Abstufungen weit verbreiteten, innerhalb der deutschen Geisteswissenschaften hegemonialen intellektuellen Haltung das Denken in – zunehmend ontologisierten und als unvereinbare Prinzipien gesetzten – Dichotomien: Kultur vs. Zivilisation; Tiefe vs. Oberfläche; Innerlichkeit vs. Äußerlichkeit; Seele vs. Betrieb; Helden vs. Händler.

In Frankreich war die Dritte Republik, die sich trotz großer interner Konflikte als durchwegs stabil erwies, aus der Niederlage von 1870 und der *année terrible* (Victor Hugo) 1871 entstanden. Diese Ambivalenz zwischen einer euphorischen republikanischen Aufbruchs-

²⁰¹ vgl. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.34.

²⁰² Barbara Beßlich, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland. 1890-1914*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S.15.

²⁰³ vgl. Hermann Lübke, *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte*, Basel / Stuttgart: Benno Schwabe 1963, S.176-188.

²⁰⁴ vgl. Barbara Beßlich, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘*, S.36-44.

stimmung und einem als Amputation empfundenen territorialen Verlust der traditionell umkämpften Grenzregionen *Alsace* und *Lorraine*, konnte offenbar im Gedanken der *Revanche*, dessen Semantik selbst von der Ambivalenz zwischen rechtmäßigem Ausgleich, Wiederherstellung des Gleichgewichts einerseits und kriegerischer Rache andererseits geprägt war, eine Stabilisierung finden.²⁰⁵ Auch in Frankreich formierte sich im Lauf der 1890er Jahre eine politisch rechts stehende, antirepublikanische aber nicht unbedingt monarchistische, nationalistische intellektuelle Bewegung, als deren einflussreichster Repräsentant Maurice Barrès gilt. Interessant, dass auch hier der Kampf gegen Rationalismus und Positivismus, gegen ein mechanisches und utilitaristisches Weltbild, gegen die gesellschaftliche Desintegration durch Parlamentarismus und Individualismus im Vordergrund stand. Zeev Sternhell bestimmt diese Entwicklung als europäisches Phänomen:

A la fin du XIX^e siècle, le climat intellectuel de l'Europe marque une nette évolution qui contribue à créer une orientation politique nouvelle. En France, en Allemagne, en Russie, en Autriche-Hongrie, en Italie, des phénomènes apparaissent qui, au-delà de leurs aspects spécifiques dus aux conditions locales présentent une analogie fondamentale. Dans ces pays, en effet, un même malaise existe. Et malgré les formes multiples qu'il a pu revêtir, il est partout reconnaissable à son expression: remise en cause de l'ensemble des idées et des institutions caractéristiques de la civilisation industrielle et négation systématique des valeurs héritées du XVIII^e siècle et de la Révolution Française.²⁰⁶

Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem intellektuellen Klima in Deutschland und Frankreich scheint mir allerdings die Tatsache zu sein, dass diese Strömung in Frankreich von anderen politischen Kräften heftig angegriffen wurde. Es gab eine kontinuierliche öffentliche intellektuelle Debatte, die sich bei Anlässen wie etwa der *affaire Dreyfus* polarisierte und zuspitzte, während es öffentlichen Widerspruch gegen den deutschen nationalistischen Diskurs nur von Seiten intellektueller Randfiguren und der radikalen politischen Opposition zu geben schien. Der Antagonismus zu Deutschland war allerdings in Frankreich weit – und über politische Grenzen hinweg – verbreitet, bediente sich nur unterschiedlicher Argumentationen. Während für Barrès um 1900 die Frage der Wiedereroberung von Elsass-Lothringen neue Aktualität gewann und er diese *bastions de l'Est* als exemplarische Regionen des ursprünglichen Frankreichs gegen die Metropole Paris aber auch gegen den zunehmend sozialistisch geprägten Süden Frankreichs stilisierte, waren die republikanischen Intellektuellen überzeugt von der Gefahr, die von einem wirtschaftlich starken, militaristischen und autoritären Deutschen Reich

²⁰⁵ vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*, Berlin: Alexander Fest Verlag 2001, S.154-162.

²⁰⁶ „Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich im intellektuellen Klima Europas eine deutliche Entwicklung, die zum Entstehen einer neuen politischen Orientierung beiträgt. In Frankreich, Deutschland, Russland, Österreich-Ungarn und Italien tauchen Phänomene auf, die abgesehen von ihren den lokalen Bedingungen geschuldeten Spezifika, fundamentale Analogien aufweist. Es existiert in der Tat in diesen Ländern ein gleiches Unbehagen. Und trotz der vielfältigen Formen, die es aufweist, ist es überall an seinem Ausdruck zu erkennen: grundlegende Infragestellung der Gesamtheit an Ideen und Institutionen, die für die industrielle Zivilisation charakteristisch sind und systematische Negation der Werte des 18. Jahrhunderts und der Französischen Revolution.“ [Übersetzung: E.K.], Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles: Ed. Complexe 1985, S.7.

ausging. Das Stereotyp der barbarischen, unkultivierten Deutschen fand sich auf beiden Seiten. Henri Bergson, auf dem Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Bekanntheit, fasste diese Überzeugung im August 1914 mit den Worten zusammen: „La lutte engagée contre l'Allemagne est la lutte même de la civilisation contre la barbarie.“²⁰⁷

In Portugal war der zunehmend starken und militanten republikanischen Bewegung im Oktober 1910 der Sturz der konstitutionellen Monarchie und die Errichtung der ersten Portugiesischen Republik gelungen, die sich eng an ihrem französischen Vorbild orientierte. Die republikanische Bewegung verstand sich nicht nur als antiklerikal, fortschritts- und bildungsorientiert, sondern auch als eigentlich patriotische Kraft, die dem Land wieder Würde verleihen wollte. Doch neben diesen republikanisch gesinnten städtischen Intellektuellen gab es bald auch eine starke Opposition von Seiten katholisch-klerikaler und monarchistischer Kräfte. Der portugiesische Nationalismus, der vor allem in der Mythisierung der imperialen Vergangenheit, in Patriotismus und Kolonialismus und in der Hoffnung auf eine „rettende Persönlichkeit“, dem sogenannten „Sebastianismo“ bestand, entwickelte sich nach 1910, und besonders nach 1915 zu einer relevanten Bewegung. Trotz großer ideologischer Differenzen der Nationalisten untereinander, v.a. was die Haltung zur Kirche oder zur Staatsform (Monarchisten vs. Presidentialisten etc.) betraf, gelang es, eine Synthese dieser verschiedenen Nationalismen zu konstituieren, der sich von 1915 bis 1918 vor allem in der „Liga Nacional“ kristallisierte.²⁰⁸

In Österreich-Ungarn, und besonders in der Hauptstadt Wien, war die Frage des Nationalismus deutlich heikler. Aus der Sicht konservativer Kräfte, die für eine Bewahrung der Monarchie plädierten, war Nationalismus kein positiv konnotierter Begriff, bezeichnete er doch die Dissidenten, anti-habsburgischen nationalistischen Strömungen der ethnischen Minderheiten in der Monarchie. Viel eher diente hier, etwa bei Hermann Bahr, der Staat unter Betonung seiner Multiethnizität als Ideal, das es zu verteidigen galt. Auf der anderen Seite waren Feindschaft und Vorurteile sowohl gegenüber Serbien als auch gegen Russland und die Gefahr des *Panslavismus* in Österreich geradezu sprichwörtlich.

Diese intellektuelle Atmosphäre war bisweilen auch auf den Bühnen der europäischen Hauptstädte spürbar – auch wenn das Unterhaltungsgeschäft eher international lief, so orientierten sich die Theater natürlich an den Bedürfnissen und Wünschen ihres Publikums und zu diesen zählte in einer Zeit der Verunsicherung und Dynamisierung auch die nationale Selbstvergewisserung.

²⁰⁷ „Der engagierte Kampf gegen Deutschland ist der eigentliche Kampf der Zivilisation gegen die Barbarei.“ [Übersetzung: E.K.], Henri Bergson, „Discours prononcé le 8 août 1914 devant l'Académie des sciences morales et politiques“, zit. in: Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, S.200.

²⁰⁸ vgl. Ernesto Castro Leal, „Nacionalismos Portugueses“, *História* 45 (Mai 2002), S.40-45.

Dabei schien sich das frühe 19. Jahrhundert, sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, als historischer Bezugspunkt für die Begründung der modernen Nation durch Kriege und Siege und als reichhaltige Quelle nationaler Mythen und Epopeen zu eignen.

In Paris fanden immer wieder neue *Napoleon*-Stücke auf die Bühne. Eines der erfolgreichsten und am längsten gespielten, immer wieder neu aufgenommenen, war Edmond Rostands *L'Aiglon*, in dem Napoleon „nur“ durch seinen Hut und die Erinnerungen an ihn präsent ist und in dem Sarah Bernhardt in einer ihrer berühmten Hosenrollen begeisterte [Abb.12].²⁰⁹ Das Stück *Napoléon* von Fernand Meynet und Gabriel Didier hingegen, das im *Théâtre du Château d'Eau* und im *Théâtre Sarah Bernhardt* aufgeführt wurde, zeigte Napoléon Bonaparte in Einzelbildern aller heroischen Lebensstationen.²¹⁰

Umgekehrt waren es die Befreiungskriege gegen Napoleon, die vor allem in Berlin, zum Teil auch in Wien, lebendiger Teil einer nationalistisch-patriotischen Fest- und Theaterkultur waren. Die Einhundertjahrfeiern im Jahr 1912 wurden unter anderem mit groß angelegten „Festspielen“ und monumentalen Theateraufführungen begangen.²¹¹

Das portugiesische historische Drama erlebte um die Jahrhundertwende einen erneuten Aufschwung, wenn es auch auf den Bühnen Lissabons neben französischen Komödien und aktuellen Revuen nur eine Nebenrolle spielte. Grundton dieser Dramen ist eine nostalgische Wiedergewinnung der verlorenen nationalen Größe und des ritterlich-höfischen Ambientes des 14./15. oder des 16./17. Jahrhunderts.²¹² Eines der erfolgreichsten Stücke etwa, *A ceia dos Cardeais* von Júlio Dantas, zeigt anhand eines Gesprächs dreier alter Kardinäle beim Abendmahl im Vatikan über die Liebschaften ihrer Jugend, drei – grob geschnittene – Nationalcharaktere: den abenteuerlustigen und exaltierten Spanier, den galanten und geistreichen Franzosen und schließlich den sentimental und idealistisch liebenden Portugiesen.

Der deutsch-französische Krieg von 1870/71 wurde in Frankreich vor allem dann Gegenstand historischer Dramen, wenn es um die Auseinandersetzung mit der Okkupation des Elsass und Lothringens und mit der Gefahr, die die Deutschen für die französische Bevölkerung aktuell darstellten, ging. Das Drama *La Saignée* (L.Descaves/Nozière), das am 2. Oktober 1913 am *Théâtre de l'Ambigu* uraufgeführt wurde, zeigt eine dramatische Familiengeschichte, in deren Mittelpunkt Antonine, eine junge schwangere Frau aus dem Volk steht. Sie erfährt, dass ihr Verlobter bei Sedan gefallen sei und wird, weil sie unverheiratet schwanger ist, von ihrem Vater aus dem Haus gejagt. Ein junger Bürger nimmt sie aus Mitleid auf, verliebt sich in sie und beschließt, mit ihr zu leben. Doch der Vater des Kindes taucht wieder auf und Antonine zieht

²⁰⁹ vgl. Hélène Lebel, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d’une société?“, Paris: Univ. Paris I, Panthéon-Sorbonne, Thèse de Doctorat d’Histoire 1996, S.517.

²¹⁰ vgl. *Annales du Théâtre et de la Musique*, Hg. Edmond Stoullig, 38^e année (1912) Paris: Librairie Ollendorf 1913, S.255f.

²¹¹ vgl. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*, Tübingen: Francke 1991.

²¹² vgl. Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Mêm Martins: Publicações Europa-America ⁵ 2000, S.113-115.

mit ihm weiter, bis er auf den Barrikaden der Commune erschossen wird. Erst neun Jahre später sieht Antonine ihren eigenen Vater wieder – sie ist Sängerin geworden. Die deutsche Invasion stürzt nicht nur die Familie ins Chaos, sondern führt auch zum Niedergang aller wirtschaftlichen Aktivitäten und zum Verlust der Lebensgrundlagen. Zugleich zeigt das Stück den heroischen Widerstand des französischen Volks.²¹³

Im Wilhelminischen Deutschland wurde der Krieg von 1870/71 als uneingeschränkt positives Ereignis erinnert.

Sieger sind populär. Heldentaten werden umso begieriger gehört, je siegreicher sie beendet werden. Die Schrecken des Krieges vergessen sich rascher, wenn an seinem Ende der ursächliche Zweck des Kampfes erfüllt erscheint. Für Preußen bedeutete die Erfüllung eine überreiche Ernte, sowohl an nationalem Prestige innerhalb des neugeschaffenen Deutschen Reiches als auch im Zugewinn Elsaß-Lothringens und der Kriegsentschädigung von fünf Milliarden Franken.²¹⁴

So entwickelte sich auch die Rezeption des Kriegs auf den deutschen Bühnen zunehmend ins Genre des Militärlustspiels. Das Erfolgreich-Episodische mit Biwak-Szenen und Sieges-Apotheosen, „freundlichen Barbaren“ und „schrecklichen Farbigen“, den von Frankreich eingesetzten Kolonialtruppen, die sich als Bühnenfeinde, so Roswitha Flatz, besser eigneten als die als Kulturvolk gesehenen Franzosen²¹⁵, wurde zum Markenzeichen der deutschen Bühnenrepräsentation des deutsch-französischen Kriegs.

Einzig ernsthafte Auseinandersetzung mit den Problemen der Offiziersstandes war Fritz von Unruhs Drama *Offiziere* (UA, *Deutsches Theater*, Berlin, 15.12.1911), in dem unbedingter Gehorsam und Nutz- und Tatenlosigkeit in Friedenszeiten die Offiziere in die Suche nach dem Schlachtfeld – etwa im kolonialen Kontext – treibt.²¹⁶

Wie erwähnt, war ein wesentliches Genre, in dem besonders gerne und häufig Patriotismus auf der Bühne zelebriert wurde, das Soldatenstück, Militärlustspiel oder -drama oder einfach die Präsenz von Figuren „im bunten Rock“ in den meisten Volksstücken und Lokalpossen.

Die alle wesentlichen gesellschaftlichen Bereiche durchdringende militaristische Struktur des Deutschen Reiches, die 1914 zu einem der wesentlichen propagandistischen Angriffspunkte der Alliierten wurde, und die auch kritische deutsche Zeitgenossen wie Heinrich Mann scharfsichtig analysierten, bedeutete eine übersteigerte Verehrung des Militärs und der „militärischen Tugenden“ – Disziplin, Ehre, Schneidigkeit, Autorität, Gehorsam. Auch in Österreich-Ungarn lässt sich eine ganz ähnliche „Liebe zum Militär“ feststellen, die vor allem auch in der gesellschaftlichen Praxis des Duells ihren Ausdruck fand. In Frankreich gab es zwar vor dem Krieg eine relativ starke antimilitaristische politische Strömung, der Patriotismus war dennoch

²¹³ vgl. Hélène Lebel, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d’une société?“, S.548-550.

²¹⁴ Roswitha Flatz, *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt/Main: Klostermann 1976, S.35.

²¹⁵ vgl. ebenda, S.53f.

²¹⁶ vgl. ebenda, S.86.

sehr ausgeprägt und beruhte einerseits auf der Vorstellung eines „génie français“, von besonderen Tugenden, die allen Franzosen und Französinnen gemeinsam seien, andererseits in stolzer Bezugnahme auf eine glorreiche Geschichte und kulturelle Tradition. Eine dieser französischen Tugenden, wie sie auf der Bühne der höchst populäre *Cyrano de Bergerac* verkörpert, ist gerade die Wehrhaftigkeit: Cyrano hat sein ganzes Leben lang gekämpft, für sein Vaterland und für seine Ehre, gegen gesellschaftliche Heuchelei, gegen Lügen, Kompromisse, Vorurteile, Feigheiten.²¹⁷ Das Militär als wehrhafte Institution zum Schutz des französischen Vaterlands und der Republik genoss also auch in Frankreich hohes Prestige. In Portugal bestand hingegen die Kränkung des Nationalstolzes zu dieser Zeit gerade auch darin, dass das Land aufgrund seines schwachen und schlecht ausgebildeten Heers nicht als vollwertiger Bündnispartner galt.

Soldaten und Offiziere waren in allen vier Städten häufig auf der Bühne anzutreffen – sie waren übrigens auch ein gerne gesehenes Publikum. Die Besonderheiten des deutschen Militärstücks nach 1870 waren einerseits dessen positives Verhältnis zum Krieg, der immer ein siegreicher ist, andererseits ein mystifizierten Ehrbegriff und die häufig aktualitätsbezogenen Handlungen.²¹⁸ In den sogenannten „militärischen Lustspielen“ wird in gewohntem Lustspielambiente – Salon, Gartenlaube, Schlosspark – das Zusammentreffen von Zivil und Militär inszeniert, wobei es schlussendlich um die Unterwerfung der zivilen Normen unter die militärischen geht. Ein gängiger Topos dieser Stücke – vor allem jener, die den Krieg von 1870/71 als Hintergrund wählen – ist die augenzwinkernd-ironische Verwendung des Worts „Barbaren“ für die deutschen Soldaten. Das 1895 uraufgeführte Stück *Die Barbaren* von Heinrich Stobitzer, das 1914 im Wiener *Lustspieltheater* und im *Friedrich-Wilhelmstädter-Theater* in Berlin wieder großen Erfolg hatte, zeigt die Deutschen als „gesittete Eroberer“, die nicht nur den Krieg sondern auch die Herzen der jungen Französinnen gewinnen. Zwei Ulanen-Offiziere sind die Protagonisten, die sich im Haus eines französischen Marquis einquartieren, dort aber mit ihrem tadellosen Auftreten die Marquise in Erstaunen versetzen. So ruft sie am Ende des ersten Akts: „Und das sind die Barbaren?“²¹⁹

Das französische Militärstück nimmt häufig dramatischere Züge an, zeichnet aber die Mitglieder der Armee ebenfalls als besonders edle, gerechte und großzügige Menschen, denen in jedem Fall das Interesse des Ganzen – des Vaterlands oder der Armee – mehr bedeutet als das eigene Interesse. Häufig dient der Konflikt zwischen zwei Offizieren unterschiedlichen Rangs um ein und dieselbe Frau als Ausgangspunkt der dramatischen Handlung, so etwa *Sous l'épaulette* von Arthur Bernède oder *La Grande Famille* von Alexandre Arquillière.²²⁰ Auch Konflikte zwischen

²¹⁷ vgl. Hélène Lebel, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d’une société?“, S.496-500.

²¹⁸ vgl. Roswitha Flatz, *Krieg im Frieden*, S.22f.

²¹⁹ Heinrich Stobitzer, *Die Barbaren. Lustspiel in vier Aufzügen*, Leipzig: Reclam 1895.

²²⁰ vgl. Hélène Lebel, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d’une société?“, S.552-558.

Pazifisten und Militaristen werden in Paris auf den Bühnen verhandelt, während diese in Berlin und Wien spätestens von der Zensur verhindert worden wären.

Längsschnitt A: „krank und wieder gesund gelacht...“ – Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918

Sowohl Wien als auch Berlin um 1900 wurden in der historischen Forschung als Kristallisationspunkte einer deutsch-jüdischen kulturellen Identität beschrieben, die sich auf ein dynamisches, aber zunehmend etabliertes, akkulturiertes jüdisches Bürgertum stützen konnte.²²¹ Gerade die Theatergeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts – der Blütezeit des bürgerlichen Unterhaltungstheaters – in Wien und Berlin ist eine Geschichte dieser spezifischen, zu großen Teilen vom städtischen, jüdischen Bürgertum getragenen Kultur. Genauso können die beiden Städte aber als Brennpunkte in der Herausbildung des modernen Antisemitismus gelten.²²² Diese Ambivalenz kulminierte schließlich im Ersten Weltkrieg, in den viele Juden als deutsche und österreichische Patrioten große Hoffnungen setzten. Marsha L. Rozenblit beschreibt dies in Bezug auf die Wiener Juden:

In der Schlacht zu kämpfen, zu sterben und an der Heimatfront Opfer zu bringen, ihr Gut und Blut für Kaiser und Reich hinzugeben, erwies sich für die Juden als optimale Gelegenheit, nicht nur antisemitische Mythen über jüdische Feigheit zu widerlegen, sondern auch ihren österreichischen Patriotismus und ihre uneingeschränkte Loyalität gegenüber dem österreichischen Gesamtstaat unter Beweis zu stellen – was in der Überzeugung wurzelte, dass die österreichischen und jüdischen Kriegsinteressen identisch wären.²²³

Man sah im Ersten Weltkrieg in erster Linie einen Kampf gegen das zaristische Russland und dessen judenfeindliche Politik, ja sogar einen Befreiungskrieg für die leidenden osteuropäischen Juden. Dass diese Hoffnung und das auch von nichtjüdischen Politikern gerne für Propagandazwecke genutzte Argument der Befreiung der russischen Juden mit der tatsächlichen Politik in den von Deutschen oder Österreichern besetzten Gebieten und im Aufbau eines polnischen Staates wenig zu tun hatte, wurde erst langsam erkennbar. „Die deutsche Politik versuchte jeden Konflikt mit den Polen zu meiden, da diese für die politische und

²²¹ vgl. etwa: Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, New York: Knopf 1980; Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press 1989; Marsha Rozenblit, *The Jews of Vienna, 1867-1914. Assimilation and Identity*, Albany: State University of New York Press 1984 (SUNY Series in Modern Jewish History); Robert S. Wistrich, *The Jews of Vienna in the age of Franz Joseph*, Oxford: Oxford University Press 1989; Brigitte Scheiger, „Juden in Berlin.“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*. Hg. von Stefi Jersch-Wenzel u. Barbara John. Berlin: Nicolai 1990, S.153-488.

²²² Als Beispiele sollen hier nur Karl Lueger, der Gründer der österreichischen Christlichsozialen Partei (CS) und äußerst populärer Bürgermeister von Wien (1897-1910) oder die sogenannte „Berliner Bewegung“ als antisemitische Sammelbewegung rund um Adolf Stoecker, den Gründer der deutschen „Christlich-sozialen Partei“, Otto Glagau, den Gründer der Zeitschrift „Der Kulturkämpfer“ oder die Brüder Bernhard und Paul Förster, ersterer verheiratet mit Elisabeth Nietzsche, der – ebenfalls als Antisemitin bekannten – Schwester Friedrich Nietzsches. Vgl. etwa: Peter G. J. Pulzer, *Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867-1914*, Neuaufgabe mit neuer Einleitung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004; Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München, Zürich: Piper 2001 (v.a. S. 393-435).

²²³ Marsha L. Rozenblit, „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach dem Ersten Weltkrieg.“, *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, hg. v. Gerhard Botz, Ivar Oxaal, Michael Pollak, Nina Scholz, Wien: Czernin 2002, S.236.

militärische Kriegsführung wichtiger waren als die Juden.“²²⁴ Die geweckten Erwartungen hinsichtlich einer Gleichstellung, wirtschaftlichen Unterstützung und Anerkennung der Autonomie der Juden in Osteuropa wurden mit den von den Deutschen Militärgouvernements abgesicherten Vormachtstellung der Polen einerseits, der Litauer andererseits, aber auch mit der brutalen Kriegsführung – auch gegen ZivilistInnen – an der Ostfront, tief enttäuscht. Die gesteigerte Aufmerksamkeit für die „Ostjudenfrage“ führte zwar einerseits bei vielen deutschjüdischen Intellektuellen zu einem neuen Interesse an ostjüdischer Kultur und Religiosität, am Jiddischen und an der elenden sozialen Lage der „Ostjuden“, zum anderen aber spitzte sich im Lauf der Kriegsjahre der offene Antisemitismus gegen die „ausländischen Juden“, gerade in Wien und Berlin, zu, und brachte viele ansässige, „westliche“ Juden in die Position, sich gegen die Einwanderung auszusprechen.²²⁵

In ähnlicher Weise wie für das Verhältnis zwischen „West-“ und „Ostjudentum“ – oder, um allzu einfache Dualismen zu vermeiden, das Verhältnis zwischen dem tendenziell liberalen jüdischen Bürgertum, der jüdischen Orthodoxie und den sich formierenden zionistischen Strömungen – war auch für das jüdische Unterhaltungstheater in Wien und Berlin der Erste Weltkrieg eine Art Kulminations- und Wendepunkt. So erklärt sich der für diesen Beitrag gewählte Zeitraum – 1910 bis 1918 – aus dem Interesse, diese Phase intensiver Aktivität und nennenswerter Veränderungen im deutsch-jüdischen Unterhaltungstheater über knapp vier Friedens- und mehr als vier Kriegsjahre hinweg exemplarisch zu betrachten.

Hier geht es mir erstens um die Sichtbarmachung dieser vielfach vergessenen Darstellungen und Künstler leisten und zweitens plädiere ich für einen möglichst offenen Begriff von „jüdischem Unterhaltungstheater“, der die wechselseitige Durchdringung von Hoch- und Populärkultur, von Jüdischem und Nicht-Jüdischem, von Deutschem und Jiddischem, von „West“- und „Ostjudentum“, von verschiedenen Etappen und Schauplätzen der Migration offen legt²²⁶. Es geht mir in diesem Beitrag nicht in erster Linie um das jiddische Drama und Theater mit seiner reichhaltigen Literatur, sondern eher um jene Aufführungen, deren Textvorlagen kaum je publiziert wurden und meist nur als Typoskripte oder Zensurexemplare erhalten sind²²⁷, die jüdisches und nichtjüdisches Publikum gleichermaßen mit „jüdischen Figuren“ bzw. auch „jüdischen Themen“ auf der Bühne konfrontierten, also um verschiedene, durchwegs hybride, Genres des „deutsch-jüdischen Unterhaltungstheaters“. Auch wenn die Bezeichnungen „Jiddisch“ und „Jargon“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig synonym verwendet wurden,

²²⁴ Trude Maurer, *Ostjuden in Deutschland. 1918-1933*, Hamburg: Hans Christians Verlag 1986, S.34.

²²⁵ vgl. ebenda, S. 29-34; vgl. Beatrix Hoffmann-Holter, „Abreisendmachung“. *Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien. 1914 bis 1923*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, (insb. S. 95-117).

²²⁶ Marline Otte spricht in ihrer Studie *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933* diesbezüglich von „the multifold ways in which German-Jewish entertainers sought to shape the cultural canon of Imperial Germany“, Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.125.

²²⁷ vgl. Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Berlin: Haude und Spener 1997, S.7-9.

dienen sie doch – hier folge ich Hans Peter Althaus – „zur Bezeichnung unterschiedlicher Stufen und Formen der Ablösung des Jiddischen vom Deutschen [...], sowie verschiedener Grade der Wiederannäherung an das Deutsche, die aufgrund der sprachlichen Assimilation erfolgte“²²⁸. So kann man argumentieren, dass das jüdische *Jargontheater*, gerade in Wien und Berlin, weniger als exklusiv jüdische Subkultur denn als attraktive – von Witz und Ironie geprägte – Milieustudie einer Welt, die mit der eigenen durchaus viele Ähnlichkeiten hatte, wahrgenommen wurde.²²⁹

Jacobsohn, Tucholsky und das Gebrüder-Herrnfeld-Theater in Berlin

Anfang 1913, am Beginn der Begegnung zwischen Siegfried Jacobsohn und Kurt Tucholsky, zweier der einflussreichsten Kulturpublizisten der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, stand ein jüdisches Unterhaltungstheater, nämlich das *Gebrüder-Herrnfeld-Theater* in Berlin [Abb. 13 und 14].²³⁰ Kurt Tucholsky beschreibt rückblickend im Jahr 1930 den Anlass der Bekanntschaft in einem Artikel in der *Weltbühne* folgendermaßen: „So traf ich das Blatt [die *Schaubühne*, später *Weltbühne*] an, als ich im Januar 1913 endlich wagte, einen kleinen Artikel einzureichen. Ich hatte mich im damaligen Herrnfeld-Theater krank und wieder gesund gelacht... ich versuchte, das aufzuschreiben. Und ich platzte vor Stolz: S.J. [=Siegfried Jacobsohn] ließ mich kommen. Und hat mich dann nie mehr losgelassen.“²³¹ Die von Jacobsohn geteilte Wertschätzung des *Herrnfeld-Theaters* verband die beiden Kritiker, umso mehr als sie damit Partei in einer lebhaft geführten Debatte zwischen jüdischen Intellektuellen für und wider diesen Typus des jüdischen Unterhaltungstheaters ergriffen. Aufgrund der Tatsache, dass auch antisemitische Blätter die Aufführungen des *Herrnfeld-Theaters* lobten, wurde in deutschsprachigen jüdischen Zeitschriften wie etwa *Im deutschen Reich*, dem Organ des „Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“, der sich als Vereinigung assimilierter jüdischer Deutscher im Kampf für Gleichstellung und gegen Antisemitismus versteht²³², oder – auf der anderen Seite – der verbreiteten Wochenzeitung *Jüdische Rundschau*, dem Organ der „Zionistischen Vereinigung für Deutschland“ schon um 1908 heftige Kritik an den als „antisemitisch“ oder zumindest als den Antisemitismus anstachelnd bezeichneten Herrnfelds und ihren populären Schwänken geübt. In der *Jüdischen Rundschau*

²²⁸ Hans Peter Althaus, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, Berlin: de Gruyter 2002, S.225.

²²⁹ vgl. Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, S.125-127.

²³⁰ Die Brüder Anton und Donat (eig. David) Herrnfeld waren seit 1891 als Variétéunternehmer und Darsteller in Berlin tätig. Sie gründeten die *Budapester Orpheums-Gesellschaft* in Berlin, traten in derben Variétéprogrammen, in Theaterparodien und als „Salonhumoristen“ auf. 1897 übernahmen sie „Kaufmann’s Variété-Theater“ in den Königskolonnen und eröffneten als *I. Original Budapester Possen- und Operettentheater*, 1906 übersiedelten sie – bereits unter dem Namen *Gebrüder Herrnfeld-Theater* bekannt – in das für diesen Zweck neu erbaute, deutlich luxuriösere Theater in der Kommandantenstraße. Hier fiel das Element der „Specialitäten“, das immer noch Teil des Programms gewesen war, schließlich weg, das *Herrnfeld-Theater* bestritt die Abende nun ganz mit einem „regulären“ Theaterprogramm.

²³¹ Kurt Tucholsky, „Fünfundzwanzig Jahre“, *Die Weltbühne*, Jg. 26, Nr. 37, 9. September 1930, S.373.

²³² vgl. etwa Brigitte Scheiger, „Juden in Berlin.“, S.401f.

vom 28. August 1908 wird ein Kommentar aus der Berliner Zeitschrift *Die Standarte* zu den „antisemitischen Gebrüder Herrnfeld“, verfasst unter dem Pseudonym „Flaneur“, zitiert:

Um so unerfreulicher ist es, dass sich gerade hier in Berlin ein höchst übler und unerfreulicher Rest des alten Radauantisemitismus hält und nicht schwinden will. Wir meinen das Theater der Gebrüder Herrnfeld, das seit Jahren bestrebt ist, jüdisches Wesen und jüdischen Charakter in der gröbsten Weise zu beschimpfen und alle deutschen Juden durchweg als Trottel oder verlumpte Kerle hinstellen.²³³

Das Lachen über komisch-groteske, selbstironische, durchaus auch grob geschnittene und Stereotypen folgende Formen der Vorstellung, der Selbst-Präsentation des „Jüdischen“ am Unterhaltungstheater, in den Revuen, Spezialitätentheatern, Kabaretts und Variétébühnen, blieb also einem Teil des potenziellen Publikums angesichts des immer kämpferischer auftretenden Antisemitismus rundherum, im Hals stecken. Andererseits steckte hinter der Kritik an jüdischem Unterhaltungstheater auch ein allgemeines bürgerliches Distinktionsbedürfnis gegenüber dem zunehmend auch proletarisches Publikum ansprechenden kommerziellen Vergnügungs- und Freizeitbetrieb mit seinen Vergnügungsparks, Kuriositätenkabinetten, Kintopps oder eben kleineren und größeren Unterhaltungstheatern.²³⁴ Der Germanist Peter Sprengel nennt in *Populäres jüdisches Theater in Berlin* neben dem Vergessen aus Hass und dem Vergessen aus Gleichgültigkeit auch ein „Vergessen aus Verlegenheit“²³⁵, das die jüdische Populärkultur dementsprechend heute noch unsichtbarer macht als das Wirken jüdischer Intellektueller zur selben Zeit.

Kurt Tucholskys erster Artikel in der von Jacobsohn herausgegebenen Theater- und Kulturzeitschrift *Die Schaubühne* erschien also im Januar 1913 unter dem Titel „Die beiden Brüder H.“²³⁶ und ist ein herausragendes Dokument, wenn wir versuchen, die Schauspielkunst dieses damals äußerst erfolgreichen, heute kaum noch bekannten Theaterdirektoren, -autoren, und -schauspieler-Brüderpaars nachzuvollziehen.

Kurt Tucholsky schreibt:

[...] Und es ist lehrreich, darauf hinzuweisen: auf die Gleichberechtigung der »Nebendinge«. Zwei Komiker in Berlin tun dies. Sie haben ein eigenes kleines Theaterchen, und sie spielen seit einundzwanzig Jahren, stets zusammen. Der eine spricht das Deutsch in fremder Klangfärbung, hart, holzig, stotternd, »I . . . i . . . i glaub«, sagt er, »i glaub, i krieg an Krupf . . . « Der andre bewältigt seine Rollen in Tönen einer Rasse, die wie keine zweite befähigt ist. Brücken zu schlagen von Menscheneinsamkeit zu Menscheneinsamkeit, Und alles, was sie – vielleicht ungewollt, nur

²³³ „Die antisemitischen Gebrüder Herrnfeld.“ *Jüdische Rundschau*, Jg.6, Heft 35, 28. August 1908, S.346f.

²³⁴ Vgl. etwa Ruth Freydank (Hg.), *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, Berlin: Ed. Hentrich 1996; Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt a.M.: Fischer TB ³2001; Annette Baldauf, *Entertainment Cities. Unterhaltungskultur und Stadtentwicklung*, Wien u.a.: Springer 2008.

²³⁵ Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S.8. Er meint damit „die Verlegenheit darüber, daß sich die jüdische Identität in manchen jener frühen Darstellungen so vergleichsweise schlicht und unselbständig ausspricht, in gewissem Grade mitbestimmt durch damals geläufige Klischee-Vorstellungen vom Jüdischen [...]“.

²³⁶ Kurt Tucholsky, „Die beiden Brüder H.“, *Die Schaubühne*, Jg. 9, Nr. 2, 9. Januar 1913, S.50-52.

im Hinblick auf die Kassenrapporte und das Lachen eines vollen Hauses – geben, ist dies Sicheinbohren und das Nie-auf-den-Grund-kommen und das wundervolle Aneinanderreihen der Haupt- und Nebensachen. Alles andre ist unwesentlich: die Ausstattung ist schlecht angemalte Leinwand, die übrigen Darsteller taugen nichts.²³⁷

Die zwei Herrnfelds jedoch faszinieren den jungen Tucholsky vor allem auch aufgrund ihrer grotesken Körperkomik.

Ihre Situationen sind dumm, sie haben beide ein traditionelles Schlenkern der Füße und Hände, eine Art Veitstanz, wenn sie, die ungetreuen Ehemänner, unvermutet die Gattinnen erblicken – aber das ist nichts. Ihre wahre Größe entfalten sie in den Konversationen.²³⁸

Und nach der Feststellung, dass sie gar keine Typen darstellen, sondern „etwas, was es gar nicht gibt“, bei dem wir uns aber dennoch „heimisch fühlen“, bemerkt Tucholsky zu den Körperbewegungen des zumeist die „böhmische“ Figur spielenden Anton Herrnfeld:

Ist das eine Art, die Beine zu setzen? Den Oberkörper so einzuziehen? So dazustehen, als seien Rumpf und Gestell etwas durchaus Verschiedenes. Was ist das mit diesem rosigen Gesicht? Die Nasenflügel sind angeklemt, der halboffene Mund ist schief verzogen, die Zähne sind ein wenig schadhafte, und oben durch den Nasenansatz sind wahrhaftig drei tiefe waagerechte Falten gezogen. Wie mißvergnügt dieses Wesen aussehen kann! Das ist der Dominantakkord, der sich auflösen kann in ein seliges, listiges Lächeln: der Mund kaut die harten Worte und über den prekärsten Lagen dieses Menschen strahlen die kleinen schwarzen Augen wie zwei freundliche Sterne.²³⁹

Und Tucholsky schließt seine lange Würdigung des Herrnfeld'schen Schauspielstils mit einer Theorie über die Grundstruktur ihrer Komik ab:

So etwas gibt es nicht, aber es könnte es doch geben, jeden Tag, jede Minute. Stets ist es denkbar, daß einer bei einer kritischen Geschäftsbesprechung wenigstens fühlt: »Wenn ich bloß wüßte, wo er sich frisieren läßt! – aber er sagt mers nisch!« Hier und da empfindet man wohl so etwas, schämt sich und steckt es weg. Diese sprechen es aus. Es handelt sich etwa um die eine schwierige Aufgabe, die Gattin, die teure, nichts merken zu lassen. Alles Wohl und Wehe hängt: von der Viertelstunde ab. »Was tun mer schon?« fragt der eine den andern. Und der: »Laß der'n Zylinder färben!« So. Er hat ja recht, denkt man, aber doch nicht jetzt! Man brüllt. Über deplacierte Wahrheiten.²⁴⁰

Das Aussprechen deplacierter Wahrheiten scheint mir überhaupt eine sehr brauchbare und weithin gültige Definition von Komik abzugeben, sie erklärt für diese Epoche aber vielleicht im besonderen den außergewöhnlichen Erfolg der sich ausdifferenzierenden Formen und Genres des „bürgerlichen Lachtheaters“²⁴¹: das offengelegte Spiel von Verschleierung und Aufdeckung, von imaginiertem Ausschweifung und gefürchtetem Skandal, von Lust und Angst konnte hier, im gleichermaßen geschützten wie exponierten Raum der Bühne, erprobt und auf die Spitze getrieben werden. In einer stark im Wandel begriffenen urbanen Lebenswelt ging es natürlich

²³⁷ Kurt Tucholsky, „Die beiden Brüder H.“, S.50f.

²³⁸ ebenda, S.51.

²³⁹ ebenda.

²⁴⁰ ebenda, S.51f.

²⁴¹ Den Begriff „bürgerliches Lachtheater“ hat Volker Klotz für die populäre Dramatik des 19. Jahrhunderts geprägt; wichtig ist ihm hierbei auch die klare Unterscheidung verschiedener Genres, v.a. der Posse, des Schwanks oder der Operette. Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek: Rowolth Taschenbuch Verlag ³1987.

auch in diesen Jargon-Stücken um die Verhandlung von Sexualität und Geschlechterrollen, von Familienkonstellationen und Machtverhältnissen.

Die jeweils von Donat und Anton Herrnfeld selbst geschriebenen Stücke unterschieden sich nur wenig von den aktuellen französischen Schwänken, die zur gleichen Zeit etwa im Berliner *Residenztheater* gespielt wurden. Und sie kultivierten immer die gleiche Grundkonstellation zweier grundverschiedener, aber jeweils in sich konsistenter Typen, die nahezu immer auch ethnisch definiert waren – der „Böhm“, gespielt von Anton Herrnfeld, mit stockender Aussprache, wenig Bildung aber großer Schlaueit gepaart mit Sturheit und der „Jude“, gespielt von Bruder Donat Herrnfeld, „der reizbare, bewegliche Nervenmensch“²⁴², der plötzliche Gemütsausbrüche ebenso in sein stark moduliertes Spiel einbezieht wie langmächige Abschweifungen inmitten ernsthafter Gespräche – je nach Bedarf ergänzt mit kleinerem oder größerem Komödienpersonal. Im *Herrnfeld-Theater* wurden also nicht primär „jüdische Themen“ im engeren Sinn verhandelt, sondern aktuelle Komödien-Vorbilder mit einer relativen Selbstverständlichkeit in ein mehrheitlich jüdisches „Milieu“ übertragen. Die Autoren strapazierten dabei mit einer gewissen Unbekümmtheit viele klassische Stereotype des „Jüdischen“, aber auch anderer „Volksgruppen“. Immer wieder treten der jüdische Kaufmann, der jüdische Intellektuelle oder sogar der jüdische Heiratsvermittler auf, mit dem Unterschied jedoch, dass auch alle anderen Figuren, die Tochter aus gutem Haus, der jugendliche Liebhaber, der Proletarier oder der vom Pech verfolgte Bräutigam, jüdisch sein können. Das im November 1914 uraufgeführte Stück *So leben wir!* legt die erste Szene an den Vorabend des jüdischen Neujahrsfests und zeigt ein gutbürgerliches jüdisches Interieur mit den entsprechenden rituellen Gegenständen wie der *Menorah*; die weiblichen Familienmitglieder treffen die letzten Vorbereitungen für das Fest, während der Vater – wie man bald erfährt – „im Tempel“ ist. Hier wird also deutsch-jüdischer Alltag von Beginn an als Normalität gesetzt, bei der nicht-jüdische Hinzukommende, wie etwa Wiskotschil, als Unwissende dargestellt werden können. Dieser Realismus wird jedoch immer verbunden bzw. konterkariert mit grotesker Karikatur und selbstironischem Klischee. Peter Sprengel schließt daraus: „In der Spannung zwischen Karikatur und Realismus, Komik und Normalität liegt wohl das eigentliche Geheimnis des Herrnfeld-Erfolgs beschlossen.“²⁴³

Die Historikerin Marline Otte betont in ihrer 2006 erschienenen Studie *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*, in der sie einen von drei Teilen den Herrnfeld-Brüdern widmet, dass die Beliebtheit dieses *Jargontheaters* weit über die jüdische Community hinausging, dass es durchaus als Treffpunkt einer ziemlich treuen jüdischen und nicht-jüdischen Klientel diente²⁴⁴, während Peter Sprengel in *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933* hervorhebt, dass die Herrnfelds als Schauspieler regelrecht prägend für groteske

²⁴² Walter Turszinsky, „Jüdisches Theater.“, *Die Schaubühne*, Jg.2, Nr. 14, 12. April 1906, S.446.

²⁴³ Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S.72.

²⁴⁴ vgl. Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, S.128-132.

Körperkomik und für die Charakterisierung jüdischer Figuren auf der Bühne wie im Stummfilm wurden.²⁴⁵ Paradebeispiel dafür ist Ernst Lubitsch, der – in unmittelbarer Umgebung von Alexanderplatz und Scheunenviertel aufgewachsen – sowohl auf der Bühne spielte, in Kabaretts und Kleinkunsthöfen, aber ab Herbst 1911, zugleich mit Fritz Kortner, auch im Ensemble von Max Reinhardt aufgenommen wurde, als auch ab 1913 im Film, wo er mit den Komödien im jüdischen Milieu *Die Firma heiratet* (1914) und *Der Stolz der Firma* (1914) als Kommissar Moritz Abramowsky diese, den Herrnfelds wohl sehr nahe kommende, Mischung aus Körperkomik, Slapstick und jüdischem Witz verewigte [Abb.15].

Trotz des unbestreitbaren Erfolgs war das Unternehmen der Gebrüder Herrnfeld wie bereits erwähnt in der zeitgenössischen Publizistik höchst umstritten. Viele jüdische (und nicht-jüdische) Deutsche schauderte es bei dem Gedanken, dass die von Herrnfelds dargestellten Figuren das Bild der Juden in Deutschland prägen und den Antisemiten damit in die Hände spielen könnten. Der bereits erwähnte „Flaneur“ schreibt unter dem Titel „Die antisemitischen Gebrüder Herrnfeld“ in der Berliner Wochenzeitschrift *Die Standarte*:

Allabendlich ist das Herrnfeld-Theater voll von diesen lebenden Reckengestalten, die sich das Kauderwelsch und das geistlose Gezappel da auf der Bühne anschauen und zu Hause erzählen werden, das Berliner Judentum sei aber auch wirklich keinen Schuss Pulver wert.²⁴⁶

Interessant an dieser harschen Kritik ist, dass auch hier explizit auf das gemischte Publikum verwiesen wird, einerseits sind es die „lebenden Reckengestalten“ – also offenbar körperlich imposante, junge nicht-jüdische Deutsche – die im Publikum sitzen, andererseits schließt der Kommentar der Redaktion der *Jüdischen Rundschau*, die diesen Artikel aus der *Standarte* übernimmt, mit der Empörung darüber, dass so zahlreiche Juden sich bei Herrnfelds ebenfalls amüsieren und die „judoliberalen“ Presse eine eifrige Förderin dieses „antisemitischen“ Theaters wäre.²⁴⁷

Die Differenz zwischen dem in Deutschland fest verankerten, westlich orientierten Judentum und den meist proletarischen ostjüdischen Einwanderern wurde zur Abgrenzung verwendet. Bezugnehmend auf ein antisemitisches Lob der Herrnfelds befindet O.R. in der Zeitschrift *Im deutschen Reich*:

„Schnoddrig“ mögen die meisten von ihnen dargestellten jüdischen Charaktere gewesen sein, keinesfalls aber waren dieselben eine „unverfälschte Wiedergabe“ des Wesens deutscher Juden, sondern höchstens die gewisser Typen aus „Halbasien“, die in der Heimath der Herren Herrnfeld vorhanden gewesen sein mögen, aber sicher nicht geeignet sind, die Charaktere deutscher Juden wahrheitsgetreu wiederzugeben.²⁴⁸

Den Herrnfelds wurde in einigen dieser Kritiken nicht nur die Zugehörigkeit zur deutschen Nation mit dem Verweis auf ihre Herkunft aus Österreich-Ungarn abgesprochen, einzelne gingen sogar so weit, sie als christliche Antisemiten zu bezeichnen und ihnen ihr Jüdisch-Sein

²⁴⁵ vgl. Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S.8f.

²⁴⁶ „Die antisemitischen Gebrüder Herrnfeld“, S.346.

²⁴⁷ vgl. ebenda, S.347.

²⁴⁸ O.R., „Berlin. [Briefkasten der Redaktion].“, *Im deutschen Reich*, Jg.8, Heft 12, Dezember 1902, S.713.

abzusprechen, indem sie sie als „getaufte Juden“ und als „eifrigste Gegner ihres alten väterlichen Glaubens“ entlarvten²⁴⁹. Auch nach dem Ende des *Gebrüder-Herrnfeld-Theaters* blieb das Urteil über dessen Leiter und ihre Aufführungen gefällt, gerade aus der Perspektive von Intellektuellen, die dem Zionismus nahestanden, die sich sehr wohl für ein literarisch hochstehendes jiddisches Theater engagierten, doch dem kommerziellen, rein unterhaltenden *Jargon-Theater* nichts abgewinnen konnten. Alfred Döblin betonte 1921 in einer Kritik eines Gastspiels der „Wilnaer Truppe“, einem künstlerisch bedeutenden jiddischen Theaterensemble, das in Tournée durch ganz Europa osteuropäisches jiddisches Drama und Theater bekannt machte²⁵⁰, im *Theater in der Kommandantenstraße* den Kontrast zu den von Herrnfelds an diesem Ort gegebenen Stücken: „An diese Stelle ist ein echtes jüdisches Theater getreten. Das sich selbst prostituierende unwürdige Gemauschel ist vorbei; hier sind spontane Kunstleistungen eines lebendigen Volksstammes.“²⁵¹

Aber wieder zurück ins Jahr 1914, eine Zeit, in der selbst der junge Alfred Döblin in einem der deutschen Kriegspublizistik entsprechenden Artikel mit dem Titel „Reims“ das Deutsche Bombardement der Kathedrale von Reims entschieden verteidigte²⁵². Der Kriegsbeginn brachte für die jüdische Bevölkerung in Deutschland (und mit einigen Unterschieden auch in Österreich-Ungarn) eine paradoxe Situation: zum einen war in der mit Kriegsbeginn propagierten und bald als „Geist von 1914“ ideologisch geronnenen Einheit aller Klassen, Parteien und Stämme auch die Möglichkeit für deutsche Juden enthalten, sich ganz als Deutsche und als Patrioten zu fühlen und – gerade auch im kulturellen Bereich – an der umfassenden „Kriegsmobilmachung“ teilzunehmen; zum anderen war eben diese Formierung einer homogen und zunehmend auch „rassisch“ bestimmten Volksgemeinschaft, Auslöser für eine auf den Krieg bezogene Welle des Antisemitismus, die in Deutschland mit der „Juden-zählung“ im Deutschen Heer im November 1916 einen Höhepunkt erlebte. Die vom preußischen Kriegsminister per Erlass angeordnete statistische Erhebung über die Dienstverhältnisse deutscher Juden sollte die immer hartnäckiger vorgebrachten antisemitischen Beschwerden und Gerüchte, dass sich besonders viele Wehrpflichtige jüdischen Glaubens vor dem Wehrdienst drücken würden, überprüfen, heizte aber natürlich die Vorurteile und Schikanen gegen jüdische Soldaten und Offiziere weiter an, umso mehr als die Ergebnisse, die den antisemitischen Behauptungen die Grundlage entzogen hätten, nie veröffentlicht wurde.²⁵³

²⁴⁹ „Die antisemitischen Gebrüder Herrnfeld“, S.347.

²⁵⁰ vgl. Gennady Estraiakh, „Vilna on the Spree. Yiddish in Weimar Berlin“, *Aschkenas*, Jg.16 (2007), Heft 1, S. 107f.

²⁵¹ Alfred Döblin, „Deutsches und jüdisches Theater.“, Ders., *Kleine Schriften I*, Olten / Freiburg i. Breisgau: Walter Verlag 1985, S.365. (Orig.: *Prager Tagblatt*, Jg. 46, Nr. 303, 28.12.1921).

²⁵² vgl. Alfred Döblin, „Reims.“ In: Ders., *Schriften zu Politik und Gesellschaft*, Olten / Freiburg i. Breisgau: Walter Verlag 1972, S.17-25. (Orig.: *Die Neue Rundschau*, Dez. 1914, S.1717-1722).

²⁵³ vgl. Jacob Rosenthal, „Die Ehre des jüdischen Soldaten“. *Die Juden-zählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen*, Frankfurt / M.: Campus 2007.

Wie fast alle Unterhaltungstheater in Berlin (und auch sonst in Europa) nahm auch das Gebrüder Herrnfeld-Theater nach der Wiedereröffnung im September 1914 mit aktuellen Stücken Bezug auf den Krieg. Der Einakter mit dem Titel *Er kommt wieder* spielt an einem Dorf an der österreichisch-deutschen Grenze und behandelt mit auffälliger Ernsthaftigkeit und wenig dialektaler Färbung, die gute Verständigung und das grenzüberschreitende Einverständnis zwischen dem deutschen Christen Grieshuber, dem Böhmen Wisskotschil und dem Juden Moses, die sich sogar dazu durchringen, der Nottrauung zwischen Moses' Sohn Jacob und Grieshubers Tochter Rosl zuzustimmen. Wichtiges Element dieser Einigkeit ist der Hass gegen die gemeinsamen Feinde, gegen „die Serben“ und „die Russen“. Moses spricht das wesentliche Argument für die meisten deutschen und österreichischen Juden aus, sich durch und durch als Patrioten zu fühlen: die Befreiung der geknechteten Juden im zaristischen Russland.

Moses: Und wie viele unzählige tausende von armen Familien sitzen drüben in Russland gebunden von diesem Räubergesindel und harren des Lichts. – Wir haben ihnen die frohe Botschaft der Befreiung übermittelt und wir werden sie auch aus den Händen dieser russischen Würger befreien. – An meine lieben Juden schreibt er: – Was haben unsere Glaubensgenossen in den Händen dieses ~~Wüstlings~~ [ersetzt durch: Herrn] ertragen müssen – aber jetzt wo er den Tag der Abrechnung fühlt, jetzt klammert er sich wie ein Ertrinkender an einen Strohalm an seine lieben Juden.²⁵⁴

In einer Kritik der *Berliner Morgenpost* am 1. September 1914 wird Aktualität und Tendenz des Stücks ausdrücklich gelobt: „Wie die gemeinsame große Sache, um die jetzt gekämpft wird, alle nationalen und konfessionellen Unterschiede verblassen lässt, wird mit Geschick und gutem Humor dargestellt.“²⁵⁵

Mit Kriegsbeginn verlor das *Herrnfeld-Theater* in gewisser Weise die Berechtigung, sein Markenzeichen, das Satirisch-Groteske weiterzuführen und schlug einen – vor allem verglichen mit anderen Berliner Unterhaltungstheatern – recht leisen und melodramatisch-sentimentalen Ton an. Mit dem frühen Tod von Donat Herrnfeld im Juni 1916 war auch das Ende des *Herrnfeld-Theaters* besiegelt.²⁵⁶ Siegfried Jacobsohn schrieb – fast beiläufig – in einem Artikel über lustige Theateraufführungen einen Nachruf auf Donat Herrnfeld – es war das einzige Mal, dass sich der Herausgeber der *Schaubühne* selbst über Herrnfelds äußerte:

Wer ihn [Donat Herrnfeld] je drei Akte lang hochdeutsch sprechen gehört hat, der weiß, daß er jedem Theater ersten Ranges ein Besitz ersten Ranges gewesen wäre. Er war ein Engels vom Stamme Schildkrauts und hatte von Isidor Blumentopf zu Shylock nur einen Schritt, der nicht ungetan blieb, weil er zu wenig eingetragen hätte, sondern weil der Mann sich unterschätzte, weil er seine Kraft an sein Genre gebunden glaubte.²⁵⁷

²⁵⁴ Anton und Donat Herrnfeld, *Er kommt wieder. Episode in 1 Akt aus den [sic!] österreichisch-serbischen Krieg 1914*, genehmigt für das Gebr. Herrnfeld-Theater mit Ausnahme der Streichungen auf Seiten 8, 9 und 12. [Theaterzensurexemplar] Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6015 A, S.11.

²⁵⁵ Mz., „Gebrüder-Herrnfeld-Theater.“, *Berliner Morgenpost*, 01.09.1914, S.3.

²⁵⁶ vgl. Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S.115.

²⁵⁷ [Siegfried Jacobsohn], „Juni-Belustigungen.“, *Die Schaubühne*, Jg.12, Nr. 25, 22. Juni 1916, S.603.

Wiener Kabarett und Jüdischer Witz

Das Wiener literarische Kabarett nahm seinen Anfang im Jahr 1901, wenige Monate nach der Eröffnung seines Berliner Pendant, Ernst von Wolzogens „Überbrett!“ nahe des Alexanderplatzes, im ehemaligen *Sezessions-Theater*, und zwar mit Felix Saltens Gründung des „literarischen Variétés“ mit dem Namen „Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin“ im Souterrain des *Theaters an der Wien*²⁵⁸, wo sich fünf Jahre später, mit größerem Erfolg, das Kabarett „Hölle“ und mit ihm die Diseuse Mela Mars, der Komponist Béla Laszky oder der Autor Fritz Grünbaum etablierten²⁵⁹. Saltens „Jung-Wiener Theater“ erlebte nur wenige Aufführungen, brachte aber zum Beispiel – allerdings mit geringem Erfolg – erstmals Frank Wedekind von München nach Wien. Auch die nächsten Wiener Kabarettgründungen standen in Beziehung zu München, ein Teil der Truppe der „Elf Scharfrichter“, die von 1901 bis 1904 in der Münchner Türkenstraße, im Hinterzimmer des Restaurants „Zum Hirschen“, eng angelehnt an das Pariser Vorbild *Chat Noir*, Kabarettabende gab²⁶⁰, ließ sich 1906 in Wien nieder und gründete zunächst das „Cabaret Nachtlicht“, im Herbst 1907 dann die „Fledermaus“ in der Kärntner Straße. „Dazu gehörten in erster Linie der Franzose Marc Henry als künstlerischer Leiter, Conférencier und Vortragender, der Komponist Hannes Ruch und die Diseuse Marya Delvard“²⁶¹ [Abb. 16 und 17]. Sie versammelten eine Vielzahl Wiener Literaten auf und hinter der Bühne: Peter Altenberg, Lina Loos, Oskar Kokoschka, Roda Roda, Egon Friedell, Alfred Polgar, etc. Nach dem Abgang von Marc Henry im Jahr 1908, wurde die bis dato Männern vorbehaltene Rolle des *Conférenciers* von zwei Frauen übernommen: zunächst Elfriede Rossi, später Else Saldern.²⁶² Der ursprüngliche Anspruch, die literarische Moderne auf die Bühne der *Fledermaus* zu bringen verblasste zusehends mit der Betonung von spezifisch Wienerischer Kabarettkunst, also etwa die satirischen Einakter und Parodien, wie sie Polgar und Friedell mit ihrer „Polfried AG“ produzierten und die vom Publikum begeistert aufgenommen wurden²⁶³, in den späteren Jahren zunehmend gemischt mit Tanz, leichter Unterhaltung und Pikanterien. Im Jahr 1913 schließlich wurde aus der *Fledermaus* unter Leitung der Revue-Produzenten Arthur und Emil Schwarz die Revue-Bühne *Femina*²⁶⁴. Das Genre selbst blieb aber weiterhin sehr beliebt, Egon

²⁵⁸ vgl. Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos, „Kabarett und Gartenfeste in Wien. Die Vorläufer des Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch, Wien: Brandstätter 2007, S.33.

²⁵⁹ vgl. ebenda, S.35.

²⁶⁰ vgl. Peter Jelavich, „Die ‚Elf Scharfrichter‘. Ein Münchner Vorbild für das Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch, Wien: Brandstätter 2007, S.17-29.

²⁶¹ Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos, „Kabarett und Gartenfeste in Wien“, S.35.

²⁶² vgl. Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos, „Chansons, Grotesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpretieren im Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch, Wien: Brandstätter 2007, S.112f.

²⁶³ vgl. ebenda, S.106-112.

²⁶⁴ vgl. Birgit Peter, „Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik.“, Wien: Universität Wien, Diss., 2001.

Dorns „Simplicissimus“, kurz „Simpl“ genannt, eröffnete 1912 als Speiselokal mit buntem Vergnügungsprogramm verschiedenster Soloartisten – verbunden durch berühmte *Conférenciers*, die durch den Abend führten, wie Richard Hutter, Paul Morgan oder Fritz Grünbaum.²⁶⁵

Neben diesen Wiener Kabaretts, die berühmt waren für ihre synkretistische Verbindung von jüdischem Witz, lokalen Volkstheater- und Volkssänger-Traditionen und den Vorbildern des literarischen Kabarets aus Frankreich und Deutschland²⁶⁶, gab es in Wien schon seit 1889 an wechselnden Spielorten, ab 1913 mit eigenem Haus in der Praterstraße 25, ein jüdisches Jargon-Kabarett oder Variété-Theater, „Die Budapester Orpheumsgesellschaft“, das durchaus auch als Vorbild für die folgenden Kabarettgründungen gelten konnte [Abb.18].²⁶⁷ Dies war ein loses Ensemble, eine Art Markenname, unter dem eine Vielzahl von KünstlerInnen auftraten, viele Jahre hindurch etwa der Galizier Max Rott, der mit wechselnden Partnern als das Duo „Gebrüder Rott“ auftrat oder die junge Soubrette Hansi Führer, die später im Kabarett „Himmel“ spielte, der Gesangskomiker und Regisseur Ferdinand Grünecker und seine Frau Marietta Jolly als Tänzerin und Sängerin, Karl und Kathi Hornau und Adolf Bergmann.²⁶⁸ Neben einzelnen Couplets und Sketches wurden bei den „Budapestern“ auch Szenen und Einakter gespielt, so zum Beispiel Bergmanns Jargonposse *Eine Partie Klabrias*, die in Wien weit über 1000 Aufführungen erlebte und auch bei den Gebrüdern Herrnfeld in Berlin mit großem Erfolg gespielt wurde [Abb.19].²⁶⁹ Hier wird die Welt der „Luftmenschen“, jener jüdischen Einwanderer, die kein Einkommen hatten und als kleine Hausierer, Tagelöhner oder Bettler in den Tag hinein leben mussten, auf die Bühne gebracht. Eine ganz simple Situation, einige Juden und ein Böhm treffen sich im Kaffeehaus und spielen das jüdische Kartenspiel „Klabrias“, wird zur Basis für witzige Konversationen und fast Slap-stick-artige Situationskomik. So zum Beispiel zu Beginn, als der Böhm Prokop Janitschek auftritt, seinen Rock auszieht und ihn dem Kellner Moritz gibt mit den Worten „Sie, heben S’ mein Rock auf!“. Moritz lässt ihn fallen. Janitschek: „Sie, was machen S’ denn da?“, Moritz: „Sie ham doch gesagt, ich soll ihna Rock aufheben, muß ich ihm doch ehnder fallen lassen.“²⁷⁰

Heinrich Eisenbach kam 1894 zu den „Budapestern“ und wurde bald zum Zugpferd und Leiter des Ensembles, er begeisterte das Publikum mit Soloszenen, die Autoren wie Louis Taufstein oder Josef Armin für ihn schrieben, oder auch mit seinen Anekdoten, die weit über die Bühne hinaus in Wien erzählt wurden – und die auch einiges über jüdisches Alltagsleben, über die

²⁶⁵ vgl. Julia Sobieszek, *Zum Lachen in den Keller. Der Simpl von 1912 bis heute*, Wien: Amalthea 2007.

²⁶⁶ vgl. etwa den historischen Abriss unter: <http://www.kabarettarchiv.at/Ordner/geschichte.htm> [13.08.2008]

²⁶⁷ vgl. Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos, „Kabarets und Gartenfeste in Wien“, S.31.

²⁶⁸ vgl. Georg Wacks, *Die Budapester Orpheumsgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889-1919*, Wien: Holzhausen 2002, S.16-39.

²⁶⁹ vgl. ebenda, S.56-63; vgl. auch: Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S.74-80.

²⁷⁰ Adolf Bergmann zit. in: Georg Wacks, *Die Budapester Orpheumsgesellschaft*, S.56.

Veränderungen in der Wiener jüdischen Gemeinde aufgrund der Zuwanderung, vor allem aus Galizien – und über den Wiener Antisemitismus erzählen:

Am Nordbahnhof will ein polnischer Jude in ein Coupé einsteigen. Der Kondukteur sagt: „Da können Sie nicht herein, da sitzen zwei Bischöfe drin.“ Der Jude sagt: „Hast e Frechheit, wer sagt Ihnen, daß ich bin ka Bischof?“²⁷¹

Mit dem Kriegsbeginn 1914 endete die 20-jährige gemeinsame Geschichte von Heinrich Eisenbach und den „Budapestern“. Die stramm patriotische Haltung der Direktoren des *Budapester Orpheums* Karl Lechner und Isidor Feitel, sowie eines Teils des Ensembles, veranlasste den kriegskritischen Eisenbach sein eigenes, neues Ensemble zu gründen: *Eisenbachs Original Budapester*. Eisenbach konnte viele der renommiertesten Künstler der „Budapester“ abwerben, darunter auch den Kabarettisten Armin Berg, neben Max Rott, Paula Walden und den jungen Hans Moser, unter anderen. Die ersten Aufführungen der neuen Truppe unter der Leitung Eisenbachs fanden bereits ab 1. September 1914 im *Etablissement Gartenbau* statt, nach einem Gastspiel in Budapest im Januar 1915, spielten Sie zunächst in einem neu erbauten Theatersaal in der Taborstraße, dem Eisenbach gleich den Namen *Eisenbach Variété Central* gab; ab dem Winter 1915/1916 bis über das Kriegsende hinaus spielten sie dann als *Eisenbachs Possen Ensemble* im Kabarett *Max und Moritz* in der Annagasse.²⁷² Und während das *Budapester Orpheum* sich während des Kriegs mehr und mehr zu einer Operettenbühne wandelte, brachte Armin Berg im *Max und Moritz* das Publikum mit seinen Trommelversen und Couplets zum Lachen.

²⁷¹ Heinrich Eisenbach zit. in: Georg Wacks, *Die Budapester Orpheumsgesellschaft*, S.92.

²⁷² vgl. Georg Wacks, *Die Budapester Orpheumsgesellschaft*, S.219-222.

II. Kriegsmobilmachung auf den Bühnen

II.1. Vor der Wiedereröffnung – „Aufgaben des Theaters in ehernen Zeiten“

Die Analogie zwischen den anrollenden Kriegsmaschinerien und der kulminierenden Dramatik eines Schauspiels auf der Bühne ist nicht nur ein Produkt nachträglicher Romantisierung²⁷³, sondern stand den euphorisierten ZeitgenossInnen des August 1914 unmittelbar vor Augen. Auch wenn in dieser Arbeit keine Theorie über das Verhältnis von Krieg und Schauspiel erarbeitet werden soll²⁷⁴, ist diese spontane Analogie ein interessanter Anknüpfungspunkt für die Frage nach den Veränderungen, die sich aus dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg am Theater in vier europäischen Hauptstädten ergeben.

So können wir etwa im Leitartikel der Wiener Tageszeitung *Neue Freie Presse* vom 2. August 1914 neben der emphatischen Darstellung des offensichtlich längst ersehnten Kriegsbeginns mit „Waffen von wunderbarer Vollkommenheit“²⁷⁵, folgenden Absatz lesen:

Wenn die Kinder dereinst fragen sollten, was die Väter und Mütter, welche die Erlebnisse hatten, gefühlt haben, werden die Antworten je nach der Anlage der Personen verschieden sein. Aber manche dürften gestehen, dass sie, als die Welt aus den Fugen wich, nur ihre Ohnmacht gegen das Unabwendbare empfunden haben und im Bewusstsein, dass hier der Wille des Einzelnen nichts vermöge, gleichsam Zuschauer ihrer selbst wurden, voll Neugierde, was aus ihnen nach diesen Erschütterungen werden möge, wie das Publikum, das einem Bühnenstücke mit Leidenschaft folgt, es mit seiner Teilnahme und seinen Tränen begleitet und doch nichts tun kann, als diese Ströme von Eindrücken auf sich wirken zu lassen.²⁷⁶

Das „Erhabene“ der „Großen Zeit“ artikuliert sich über die gleichsam ins Positive transferierte Ohnmacht der Einzelnen, denen nichts blieb, als „Zuschauer“ der „dramatischen Ereignisse“ zu werden, die „Ströme von Eindrücken“ wirken zu lassen. Diese Rolle als „Publikum“ nahm die Bevölkerung in den europäischen Städten sogleich mit äußerster Gespanntheit ein. Die Menschen versammelten sich auf den Straßen, entrissen sich die letzten Nachrichten oder Gerüchte, erregten oder erheiterten sich, riefen nationalistische Parolen, sangen Militärmärsche, debattierten Kriegsziele und -strategien...

...und sie besuchten auch in großer Zahl und mit ungehemmter Begeisterung die nach und nach wieder eröffnenden Theater²⁷⁷, deren Leiter und Ensembles dem Bedürfnis nach „patriotischer

²⁷³ Ähnlich dem „blutigen Fest“ in Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und in ähnlichen kriegs- und gewaltnostalgischen Schriften der Zwischenkriegszeit.

²⁷⁴ Interessante Thesen hierzu entwickelt zum Beispiel David Lescot. Vgl. David Lescot, *Dramaturgies de la Guerre*, Belval: Circé 2001.

²⁷⁵ „Wien, 1. August“, *Neue Freie Presse*, 2. August 1914, S.1.

²⁷⁶ Ebda. Im Feuilleton der selben Ausgabe der *Neuen Freien Presse* schreibt Raoul Auernheimer nahezu gleichlautend: „Ein großes Drama rollt sich majestätisch ab. [...] Begibt man sich auch auf den einsamen Standpunkt leidenschaftsloser Betrachtung, so ist man dennoch tief innerlich ergriffen durch den spannenden Ablauf dieser Szenen, über deren scheinbarer Willkür das große Gesetz der Geschichte waltet.“ Raoul Auernheimer, „Das Erlebnis des Krieges“, *Neue Freie Presse*, 2. August 1914, S.1.

²⁷⁷ In Berlin, Paris und Wien spielten einige große Theater, die Sommerbetrieb machten, noch bis in die ersten Augusttage hinein ihr geplantes Programm, was ihnen einige publizistische Schelte angesichts der „unpassenden Stückauswahl“ einbrachte. In Paris etwa gab die *Comédie Française* am 2. August 1914

Gemeinschaftsstimmung“ mit improvisierten „Kriegsspielplänen“ nachkamen, nicht zuletzt deshalb, weil sie fast alle selbst Teil der „aufgeheizten, euphorisierten [...] Kriegsgemeinschaft“²⁷⁸ waren.

In einer Epoche, in der das städtische Unterhaltungstheater ein blühender Wirtschaftszweig war und Theaterbesuche zu den beliebtesten Freizeitaktivitäten zählten, das Theater aber auch zunehmend die Konkurrenz neuer Formen der Massenkultur zu spüren bekam und Theaterreformbewegungen Alternativen zur Unterhaltungsbühne durchzusetzen versuchten, wurde mit Beginn des Kriegs die Frage nach Bedeutung und Funktion des Theaters unter neuen Vorzeichen gestellt und in der Öffentlichkeit debattiert.

Der modernen Form kommerzieller Massenkultur, die an der spezifisch urbanen, kosmopolitischen Identitätskonstruktion der europäischen Metropolen und ihrer EinwohnerInnen wesentlich mitgewirkt hat²⁷⁹, wird nun, mit Beginn des Krieges, eine andere Funktion des Theaters entgegengestellt: die Mobilisierung nationaler Identität. Denn, wie Alfred Döblin es in dem zwar streckenweise ironischen, aber von der Botschaft her furios patriotischen Text *Reims* im Herbst 1914 formuliert: „Als im Beginn des August 1914 der Krieg in Europa sichtbar wurde, standen auf einen Schlag, aus der Erde gestoßen, fertige Nationen an derselben Stelle wo noch eben kommunizierende Staatsverbände ihre Geschäfte getrieben hatten.“²⁸⁰ Auch die Theater gaben ihre eben noch über nationale Grenzen hinweg verflochtene und kommunizierende Struktur auf und konzentrierten sich auf das Nationale.

Der Merksatz „Im Krieg schweigen die Musen“ wurde in öffentlichen Stellungnahmen wiederholt aufgebracht, um ihn sogleich zu widerlegen: „denn das Theater als solches hätte ja überhaupt keine Berechtigung, zumindest keine moralische, wenn es in einer Zeit wie dieser keine hätte.“²⁸¹ Das Theater solle, ja müsse mit seinen – angesichts der „großen, erhaben-ernsten Zeitläufe“²⁸² –

die zwei leichten Komödien *Le voyage de M. Perrichon* und *L'Anglais tel qu'on le parle*. In Wien waren für den 3. August noch der Schwank *Die spanische Fliege* im Lustspiel-Theater und die Operette *Die Kinokönigin* im Carl-Theater angekündigt. Das Publikum jedenfalls war mehr am Spektakel auf der Straße interessiert – spätestens am 5. August hatten alle Theater in den Hauptstädten (außer in Lissabon, das ja noch nicht direkt in den Krieg involviert war) geschlossen.

²⁷⁸ Holger Kuhla, „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918.“, *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*, hg. v. Joachim Fiebach, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 1997, S.89.

²⁷⁹ Vgl. Martin Baumeister, „Popular theatre in wartime Berlin: changing urban identities and the experience of war“ (Paper for the 6th International Conference on Urban History: Power, Knowledge and Society in the City. Edinburgh, 4.-7.9.2002.), http://www.esh.ed.ac.uk/urban_history/text/BaumeisterM6.doc (28.05.2005)

²⁸⁰ Alfred Döblin, „Reims [1914]“, ders., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Olten / Freiburg/Br.: Artemis & Winkler 1972, S.17.

²⁸¹ R[aul] A[uerheimer], „Der bunte Rock im Theater“, *Neue Freie Presse*, 29. September 1914, S.1.

²⁸² Emil Geyer [Direktor der *Neuen Wiener Bühne*], „Krieg und Theater“, *Neue Freie Presse*, 26. August 1914, S.11.

bescheiden erscheinenden Mitteln „dem Krieg und dem Sieg diene[n]“²⁸³. In einem Aufruf des „Kartells der Bühnen- und Orchestermitglieder“ hieß es:

Ist das Theater eine ernste, nationale Kulturstätte, so laßt uns gerade jetzt Theater spielen, Theater besuchen. Ist es keine, so soll und muß es gerade jetzt eine werden! [...] Eine Rückkehr zur Einfachheit und idealer Weltanschauung bedeutet dieser Krieg. Schon jetzt sprießt es aus ihm wie eine Wiedergeburt, eine Verjüngung der Nation hervor. Im deutschen Theater wird und soll diese Wandlung ihren Widerhall finden. Auch in den Befreiungskriegen, im Jahre 1870, wurde Theater gespielt, hat sich das Theater als Stätte vaterländischer Erhebung bewährt.²⁸⁴

Die Wiedereröffnung der Theater wurde aber nicht nur aus ideologischen Gründen gefordert, sondern auch die von Arbeitslosigkeit bedrohten Theaterangestellten machten öffentlich auf ihre schwierige Situation aufmerksam. Die für notleidende Theaterbedienstete und ihre Angehörigen eingerichteten Stiftungen und Ausspeisungen werden regelrecht gestürmt, so berichtet das *Illustrierte Wiener Extrablatt* vom „Massenandrang notleidender Schauspieler“²⁸⁵ bei der ersten *Kriegsbeteiligung* der Beckmann-Stiftung. Ganz ähnlich lesen sich die Berichte aus Paris, wo die deutlich längere Schließung der Theater Angestellte, die nicht zu den Mobilisierten zählen, zum Teil in äußerst prekäre Lagen brachte²⁸⁶. In der Wiener *Arbeiterzeitung* wurde die Haltung der Direktoren offen kritisiert: „Natürlich ist es bequemer und wohl auch billiger, ein paar hundert Kronen für irgend einen wohltätigen Zweck zu spenden, wobei man noch überdies als Wohltäter in der Zeitung genannt wird, als die moralische Pflicht gegen seine Angestellten zu erfüllen, die dem Herrn Direktor den Ertrag der fetten Jahre erarbeitet haben.“²⁸⁷

Auch hier griff der Autor des Artikels schließlich auf die gesellschaftliche Notwendigkeit der Kunst „in dieser Stunde“ – „ihren Antrieb, ihre Tröstung, ihre Verheißung“²⁸⁸ – zurück, um die Wiedereröffnung der Theater als Dienst an der Allgemeinheit einzufordern. Das Theater müsse und könne, so heißt es, seine „patriotische Pflicht“ erfüllen und in den „allgemeinen Rüstungswettlauf“²⁸⁹ eintreten. Eine Funktion allerdings, die das Theater etwa in Deutschland 1870/71 noch hatte – „Besonders in den Provinzstädten, wo es damals mit der schnellen Verbreitung von Nachrichten durch Extrablätter noch sehr im argen lag, wurden die

²⁸³ Emil Geyer, „Krieg und Theater“, S.11.

²⁸⁴ [Aufruf], in: *Der neue Weg*, 22. August 1914.

²⁸⁵ „Die erste Kriegsbeteiligung der Beckmann-Stiftung. Massenandrang notleidender Schauspieler“, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 3. September 1914, S.10.

²⁸⁶ vgl. Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.308.

²⁸⁷ D.B., „Das Theater und der Krieg“, *Arbeiter-Zeitung*, 9. August 1914, S.8; vgl. auch: „Der Krieg und die Wiener Theater“, *Der Morgen*, 10. August 1914, S.3; hier heißt es: „Alle Wiener Theaterdirektoren mit Ausnahme der Intendanz der Wiener Hoftheater haben überdies von der grausamsten Konzession, die ihnen das Gesetz in Kriegszeiten einräumt, Gebrauch gemacht und ihre sämtlichen Angestellten entlassen. Sie haben sich damit begnügt, entsprechend dem Wortlaut der einschlägigen Bestimmung, ihren Angestellten das für acht Tage entfallende Drittel ihrer Gage auszubezahlen und halten sich nun aller ihrer Verpflichtungen gegenüber den Schauspielern, die ihnen zu Erfolgen künstlerischer und finanzieller Natur verhalfen, enthoben.“

²⁸⁸ Ebenda.

²⁸⁹ R. A. [Raoul Auernheimer], „Der bunte Rock im Theater“, S.1.

Siegestelegramme zumeist von der Bühne herab verkündet, was viele ins Theater lockte.“²⁹⁰ – wurde im Ersten Weltkrieg von anderen Medien übernommen, von den erwähnten *Extrablättern* und von den *Kriegsbildern* im Kino²⁹¹. Es schien so, als hätte die Kriegseuphorie dem etwas behäbigeren Medium Theater seine Existenzgrundlage entzogen.

Sowohl in Paris als auch in Wien und Berlin spielte sich das eigentliche „Theater“ in den ersten Kriegstagen also außerhalb der Bühnenhäuser ab. Man versammelte sich auf den Straßen, es fanden spontane Demonstrationen statt, Lieder wurden gesungen, Musiker spielten auf. Die Qualität schien angesichts des patriotischen Überschwangs keine große Rolle zu spielen, so jedenfalls urteilten klanglich verwöhnte und der jugendlichen Begeisterung skeptisch gegenüberstehende Kulturjournalisten: „In Wien haben wir nun jeden Tag Freikonzerte, verschärft durch Gesangsproduktionen, die aber in keiner Weise nur halbwegs gebildete Ohren befriedigen. Mit viel Begeisterung aber wenig Gesangstechnik werden von den Demonstranten patriotische Lieder, oft mehrere zu gleicher Zeit, so dass man die Lieder gar nicht erkennen kann [sic].“²⁹² Als äußerst positives Zeichen für die Einigkeit und den Kampfgeist der französischen Bevölkerung deutete hingegen der Chronist Jean-Louis Croze das nicht enden wollende Anstimmen der *Marseillaise* überall in den Straßen von Paris:

La France est debout. Elle chante avant d'aller se battre aujourd'hui et vaincre demain en chantant. Pays admirable dont l'héroïsme chaud, violent, désordonné, irrésistible, se manifeste joyeusement toujours! Le spectacle offert par les rues et les boulevards en ce moment tient du prodige. Une sainte folie agite tout le monde, aux lèvres de chacun, la Marseillaise éclate, triomphale. « Le jour de gloire est arrivé » : l'hymne sacré l'annonce et cette fois la prophétie n'aura pas menti. Haut les cœurs! Haut le Drapeau!²⁹³

Sein Redaktionskollege Jules Delini zog folgenden Schluss aus der Verlagerung des Lebens und der Emotionen in den öffentlichen Raum: „Le théâtre n'est plus dans les salles ordinaires, celles-ci ne peuvent pas donner des spectacles aussi édifiants que ceux qui s'offrent à chaque minute devant nos yeux. [...]“²⁹⁴

Die Wiener Zeitungen berichteten von einem außergewöhnlich belebten und unruhigen Sonntag, den 2. August 1914 in Wien; überall, wo Menschen aufeinander trafen, sprachen sie in

²⁹⁰ „Das Theater im Kriege“, *Neue Freie Presse*, 6. August 1914, S.10.

²⁹¹ vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus Verlag 2004, S.27-45.

²⁹² „Das musikalische Wien“, *Montags-Zeitung*, 3. August 1914, S.3.

²⁹³ „Frankreich ist auf den Beinen. Es singt heute bevor es in den Kampf zieht, um morgen singend zu siegen. Bewundernswertes Land, dessen heißer, heftiger, unorganisierter, unwiderstehlicher Heroismus, sich immer fröhlich Ausdruck verleiht! Das Spektakel, das uns derzeit auf den Straßen und Boulevards gezeigt wird, grenzt ans Wunderbare. Ein heiliger Wahn versetzt alle in Aufregung, auf den Lippen jedes Einzelnen die Marseillaise, die triumphierend hervorbricht. „Le jour de gloire est arrivé“: die heilige Hymne kündigt ihn an und dieses Mal wird die Prophetie nicht gelogen haben. Hoch die Herzen! Hoch die Fahnen!“ [Übersetzung: E.K.], J.-L. Croze, „La Marseillaise“, *Comoedia*, 3. August 1914, S.1.

²⁹⁴ „Das Theater findet nicht mehr in den üblichen Sälen statt, diese können keine so erbaulichen Spektakel bieten wie jene, die sich jede Minute vor unseren Augen abspielen.“ [Übersetzung: E.K.], Jules Delini, „Le Théâtre dans la Rue. Les Romances et refrains patriotiques“, *Comoedia*, 5. August 1914, S.1.

höchster Erregung über die neuesten Nachrichten; Automobile – meist mit Offizieren besetzt – brausten durch die Straßen, die Bahnhöfe quollen über vor Einberufenen, die sich von ihren Familien und Freundinnen verabschiedeten. „Ein eigenartiges Bild bot gestern der Volksprater. Überall Scharen von Reservisten in Zivilkleidern, aber schon die Soldatenmütze auf dem Kopf. In den Gastwirtschaften fanden förmliche Massenabspeisungen statt und in den Abendstunden machte sich eine ‚Würstelnot‘ geltend. Die allgemeine Stimmung war die beste. Die Konzerte wurden überall von Zivilkapellen besorgt.“²⁹⁵

Liest man in den Erinnerungen einzelner ZeitzeugInnen nach, so lesen sich die Beschreibungen der riesigen Menschenansammlungen in den Straßen doch mit einigen zusätzlichen Nuancen, die in den adrenalingesteuert optimistischen Zeitungsartikeln keinen Platz hatten. Die bekannte dänische Filmschauspielerin Asta Nielsen beschreibt Berlin so: „Berlins Straßen glichen einem aufgewühlten Menschenmeer. Truppen marschierten in endlosen Kolonnen mit klingendem Spiel und mit Blumen an den Bajonetten an die Front. Frauen klammerten sich schluchzend den Soldaten an die Arme und schlepten sich auf dem Todesmarsch mit, soweit sie konnten.“²⁹⁶

Die Planungen der Theater für die Herbstsaison warf der Kriegsbeginn gehörig durcheinander. Viele Theaterdirektoren warteten zunächst ab, in ihrem Glauben an einen kurzen Krieg – ein Glauben, den sie mit der Bevölkerung ebenso wie mit den Regierenden teilten. Spezielle Kriegsklauseln in den Verträgen und Konzessionen ermöglichten es ihnen zumeist, die Theater zu schließen und das Personal zu kündigen²⁹⁷. Als sich zeigte, dass der Krieg doch nicht so blitzartig gewonnen und beendet würde und die in den Städten verbliebene Bevölkerung durchaus „hungrig“ nach Theateraufführungen war, beschlossen die Theaterleiter doch, den Betrieb wieder aufzunehmen. So eröffneten in Wien und Berlin die meisten Bühnen im Lauf des September und Oktober 1914 mit nur wenigen Wochen Verspätung und mit rasch improvisierten „Kriegsspielplänen“ die neue Saison.

In Paris war die kriegsbedingte Lage im Herbst 1914 dramatisch: Männer verließen die Stadt in Richtung Front, viele Familien, Frauen und Kinder flüchteten in die Provinz. Seit dem 3. August blieben alle Theater und Kinos geschlossen, um 21 Uhr verscheuchte die Ausgangssperre die letzten Reste des öffentlichen Lebens von der Straße. Paris – *la ville lumière* – war in tiefes Schwarz getaucht.²⁹⁸ Am 30. August wurde Paris erstmals aus der Luft angegriffen, von einem der leichten Deutschen Eindecker, *Taube* genannt – die abgeworfenen Bomben verletzten zwei

²⁹⁵ „Im Prater“, *Österreichische Volkszeitung*, 3. August 1914, S.3.

²⁹⁶ Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, zit. in: Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben. 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S.50.

²⁹⁷ Vgl. für Deutschland etwa den Bericht von Ernst Schlesinger im *Deutschen Bühnen-Jahrbuch*. Die allgemeinen Bestimmungen der Kriegsnotgesetze kommen „für Bühnengestellte dann nicht in Betracht, wenn in deren Verträgen, wie es meistens der Fall ist, die Schließung des Theaters infolge Kriegszustandes vorgesehen ist. Diese muß sich aber dann gegen die Gesamtheit der Mitglieder richten.“ Ernst Schlesinger, „Die Kriegsnotgesetze“, *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. 26. Jg. (1915) S. 255.

²⁹⁸ vgl. Gundula Bavendamm, „La ville lumière. Kriegsgesellschaft und militärisches Geheimnis im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Paris.“ *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges*, hg. Gerhard Hirschfeld et al. Essen: Klartext Verlag 1997, S.61-63.

Menschen und verursachten kleinere Schäden.²⁹⁹ Nur vier Tage später, am 3. September 1914 schlug die Nachricht, dass Premierminister Poincaré und die französische Regierung Paris in Richtung Bordeaux verlassen hatten in der Hauptstadt ebenso ein wie eine deutsche Bombe. An diesem Tag waren deutsche Armeeeinheiten Paris bis auf 30 km nahegerückt. Es war General Gallieni, Militärgouverneur von Paris, der die Aufgabe übernahm, die Stadt zu verteidigen. Doch ein kurzes Zögern der deutschen Truppen ermöglichte der französischen Armee, die entscheidende Verteidigungsaktion durchzuführen: am 9. September mussten die deutschen Soldaten den Rückzug antreten und Paris entging nur äußerst knapp einer deutschen Okkupation.³⁰⁰ Vor diesem Hintergrund ließ Gallieni verlautbaren: „une ville sans spectacle est une ville vaincue“.³⁰¹ Mit der Verordnung von 23. November 1914 wurde es Theatern und anderen Vergnügungsstätten allgemein erlaubt, ihren Betrieb wieder aufzunehmen, allerdings unter verschärften Bedingungen. Die Theaterzensur, die 1906 abgeschafft worden war, wurde wieder eingeführt, von den Einnahmen wurde eine 5 % betragende „Wohltätigkeitssteuer“ eingehoben und die Öffnungszeiten waren strikt reglementiert, sowohl durch Verordnungen als auch aufgrund des eingeschränkten Betriebs der öffentlichen Verkehrsmittel.³⁰² Langsam aber sicher konnten sich städtische Vergnügungen wieder etablieren – doch in gewandelter Form. In Lissabon, das sich zu diesem Zeitpunkt, abgesehen von ersten Kämpfen gegen deutsche Truppen in den afrikanischen Kolonien, noch nicht im Krieg befand, begann die Saison wie geplant: Dennoch wurden die Kriegsereignisse schon bald auf der Bühne thematisiert, vor allem im populären, aktualitätsbezogenen Revuetheater. Das Publikum jedenfalls war bei den Wiedereröffnungen in allen Städten präsent und drängte in großen Mengen in die Theater.

²⁹⁹ vgl. Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*. Paris: Fayard 2002, S.22.

³⁰⁰ vgl. Barbara Tuchman, *August 1914*, Frankfurt/M.: Fischer TB 2001, (Orig.: *The Guns of August*, 1962), S. 359f u. 392-433.

³⁰¹ „Eine Stadt ohne Bühnenaufführungen ist eine besiegte Stadt“ [Übersetzung: E.K.] Joseph Gallieni, zit. in: Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.308.

³⁰² vgl. „La réouverture des théâtres“ *Le Temps*, 25. November 1914, S. 4.

II.2. Nationale Repräsentation – welche Klassiker werden gespielt?

Die in den Hauptstädten besonders spürbare nationalistische Kriegsstimmung, die euphorisierte Beschwörung nationaler Einheit und Entschlossenheit, die in Deutschland und Österreich bald selbst unter dem Titel „Augusterlebnis“ zum – auch auf den Bühnen zelebrierten – Mythos wurde, verlagerte sich im Herbst 1914 gewissermaßen von der Straße in die Innenräume der Theater und wurde dort als Kollektiverlebnis des Publikums wiederholt, das sich plötzlich als *pars pro toto* für *ein* Volk verstand. Der diesem Trubel skeptisch gegenüberstehende Theaterkritiker Herbert Jhering beschrieb die Veränderung des Publikumsverhaltens sehr genau: „Der Krieg hat dem künstlerischen Werk einen Teil seiner Arbeit vorweggenommen. Die Zuhörer sind geeint in dem Gefühl der Zeit. [...] Das Publikum spielt, und der Schauspieler hat ihm nur die Stichworte hinzuwerfen.“³⁰³

Der sichtlich von seinen Gefühlen mitgerissene Theaterkritiker der Berliner *Täglichen Rundschau*, Karl Strecker, berichtete von der Eröffnungsvorstellung im *Lessing-Theater* in Berlin am 2. September 1914:

Ein unvergesslicher Abend! Unvergesslich: als Friedrich Kayßler gegen neun Uhr an die Rampe trat, den großen Sieg im Westen verkündete und nun das ganze Haus stehend „Deutschland, Deutschland über alles“ anstimmte! Noch um vieles herrlicher aber: als am Schluss von Otto Ludwigs „Torgauer Heide“ der Sang des Fritzenheeres „Nun danket alle Gott“ wie eine Flamme in die Menge der Hörer schlug und dort alles sogleich entzündete, dass wir wiederum stehend, mitsangen und uns der Männerträne nicht schämten, die jäh und heiß ins Auge sprang.³⁰⁴

Alte Stücke wie das schon fast vergessene Drama *Die Torgauer Heide* des poetischen Realisten Otto Ludwig aus dem Jahr 1845, das Vorspiel zu seinem verloren gegangenen historischen Schauspiel *Friedrich II. von Preußen*, wurden neu belebt. Es nimmt die Schlacht von Torgau am 3. November 1761, als das preußische Heer unter Friedrich II. im Siebenjährigen Krieg gegen Österreich siegte, zum historischen Ausgangspunkt für ein militärisches Genrebild, in dem es zur Verbrüderung zwischen preußischen und österreichischen Soldaten nach der Schlacht kommt.³⁰⁵ Auch der Tag für diese rundum nationale Inszenierung war nicht zufällig gewählt. Es handelte sich beim 2. September um den Sedanstag, den Jahrestag der Schlacht von Sedan 1870, in der der französische Kaiser Napoleon III. gefangengenommen wurde und die Deutschen den entscheidenden Sieg im deutsch-französischen Krieg errangen. Der Sedanstag wurde bis 1918 als Deutscher Nationalfeiertag gefeiert.

Noch im August 1914 eröffneten das *Schillertheater Charlottenburg* und Max Reinhardts *Deutsches Theater* mit dem selben Klassiker die Saison, und zwar mit Kleists *Prinz Friedrich von*

³⁰³ Herbert Jhering, „Die gegenwärtige Bedeutung des Theaters“, *Die Schaubühne*, 10. Jg., Nr.37, 17. September 1914, S.177.

³⁰⁴ Karl Strecker, „Sedanfeier im Lessing-Theater“, *Tägliche Rundschau*, 2. September 1914, S.5.

³⁰⁵ vgl. Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, Hg. v. Paul Merker. 5. Bd., München: Georg Müller 1922. S.6-24.

Homburg, dem Lieblingsstück von Kaiser Wilhelm II.³⁰⁶, das der Germanist Bernhard Greiner als „Initiation in den Vernichtungskrieg“ bezeichnet hat. „Denn das Stück stellt eine neue Art Motivation des Kriegers und eine neue Kriegsstrategie zur Debatte: Vernichtungskrieg anstelle eines Krieges, der auf einen Verhandlungsfrieden zielt.“³⁰⁷ Auch hier wird die Aufführung am 13. August 1914 zur überwältigenden patriotischen Manifestation, wie eine Kritik im *Berliner Börsen-Courier* bezeugt:

Auf dem Welttheater draußen spielen sie die blutige Tragödie des männermordenden Krieges. Deutschlands Söhne stehen im Feld für Deutschlands Ehre, für all das hohe und edle, das mit deutschem Namen verknüpft ist. Eine schwere Zeit, eine eherne Zeit: [...] Und welcher Dichter könnte besser unsere Gefühle ansprechen als Kleist, dessen ‚Prinz Friedrich von Homburg‘ die neue Spielzeit einleitete! Als dieser deutsche Mann, der in ingrimmiger Verzweiflung an den Sklavenketten rüttelte; der sein Volk aufrief gegen das Joch des Franzosenkaisers. [...] Und der Schluß: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ Da sprang man von den Sitzen auf, emporgerissen wie von unsichtbaren Gewalten, man jubelte, man rief, man klatschte in die Hände [...].³⁰⁸

Die historisch-mythische Konstellation, die mit der Aufführung des Kleist'schen Dramas aktualisiert und aktiviert wird, könnte kaum aufgeladener sein. Die historische Vorlage stammt aus der preußischen Geschichte: in der Schlacht von Fehrbellin 1675 wurden die von Pommern in die Mark Brandenburg eindringenden Schweden durch den preußischen Kurfürsten entscheidend geschlagen. Von Kleist wurde dieser Stoff 1810, also in den letzten Jahren der napoleonischen Herrschaft in Deutschland in bewusster Anspielung auf seine Zeit und einen herbeigesehnten „Befreiungskrieg“ bearbeitet.

Nach der späten und eigentlich missglückten Uraufführung in Wien 1821, verschwand das Stück längere Zeit von den Bühnen, da es vom preußischen Königshaus mit großen Vorbehalten beurteilt und mit einem Aufführungsverbot belegt wurde. Erst in der wilhelminischen Ära wurde das Stück – mit starken Eingriffen in der Bearbeitung – schließlich zum nationalen Klassiker, dessen kriegerische Radikalität die künstlerische Radikalität gänzlich in den Hintergrund stellte.³⁰⁹ Anlässlich der 100-Jahr-Feiern der „Befreiungskriege“ gegen Napoleon 1913, erhielt Kleist in den Würdigungen eine besondere Position als unerbittlicher Kämpfer gegen die französische Fremdherrschaft zugewiesen. Gerhart Hauptmann ließ Kleist neben anderen „Nationalhelden“ in seinem *Festspiel in deutschen Reimen*, das er 1913 zum Gedenken an die Befreiungskriege geschrieben hat, auftreten und sagen: „Meine Schläfen glühen, meine Pulse

³⁰⁶ vgl. Dirk Grathoff, „Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*“ *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, hg. v. Dirk Grathoff, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S.161.

³⁰⁷ Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*, Tübingen, Basel: Francke 2000, S.253.

³⁰⁸ R.W., „Prinz Friedrich von Homburg. Schillertheater Charlottenburg.“, *Berliner Börsen-Courier*, 14. August 1914, S.5.

³⁰⁹ vgl. Dirk Grathoff, „Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*“, S.166-169; Bernd Hamacher, *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1999, S.132-140.

fliegen. / Ich liege in einem brennenden Bette. / Nachts wecken mich Stimmen: rette, rette! / Rette uns vor dem Weltenknechter, / Dem unbarmherzigen Menschenverächter.“³¹⁰

Auch am *K.u.K. Hofburgtheater* in Wien wurde am 7. November 1914 Kleists „Preußendrama“ gespielt und vom Wiener Publikum äußerst wohlwollend aufgenommen: Erstmals, so hieß es, wurde auch in Wien in den Schlachtruf „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ miteingestimmt.

Die *Comédie Française* war das erste Pariser Theater, das seine Türen nach Kriegsbeginn und Ausrufung des Ausnahmezustands in der französischen Hauptstadt wieder öffnete. In einer Sonntagsmatinée am 6. Dezember 1914, wenige Wochen nach der Verordnung des Polizeipräfekten von Paris, die die Wiederaufnahme des Theaterbetriebs erlaubte, wurde Corneilles Tragödie *Horace* aufgeführt, eingebettet in ein patriotisches Rahmenprogramm, dessen obligaten Höhepunkt die *Marseillaise* darstellte.

Im Grunde wurde diese klassische französische Tragödie ähnlich aufgenommen und verstanden wie Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* auf der anderen Seite. „*Horace*, c’est le drame du don total, du sacrifice absolu à la Nation.“³¹¹, schrieb der Kritiker der Tageszeitung *Le Matin* tags darauf, nicht ohne sogleich hinzuzufügen, dass Corneilles Stück wohl zum ersten Mal richtig verstanden worden sei. Adolphe Brisson, Theaterkritiker und Feuilletonist der bürgerlich-liberalen Zeitung *Le Temps*, räsoniert über die Bewertung der beiden männlichen Hauptfiguren Horace und Curiace, verschwägert und gleichzeitig Feinde im „Bruderkrieg“ zwischen Rom und Alba Longa, der Nachbarstadt:

Nous blâmons l’excès de fanatisme du jeune Horace. Présentement nous constatons avec surprise que sa violence nous choque beaucoup moins. Nous la trouvons presque légitime; nous l’excusons. Il ne nous déplaît pas qu’un soldat se voue furieusement au salut de sa patrie et fasse taire les voix blasphématrices qui osent le blâmer d’avoir accompli cette tâche sacrée. Curiace nous paraît bien mou, bien faible.³¹²

Horace wird zum Mörder seiner Schwester Camille, nachdem er durch eine List gegen Curiace in der Schlacht gesiegt und diesen getötet hat und ihn seine Schwester, die mit Curiace verlobt war, für diese Tat heftig beschuldigt.

In diesen Aufführungen wird also auch eine Tragödie, die bewusst das Zerstörerische des Kriegs thematisiert, zum Appell an den Opferwillen im Sinne der Nation. Der tragische Konflikt zwischen öffentlicher Pflicht und individuellem Gefühl wird in der Rezeption – zumindest in jener

³¹⁰ Gerhart Hauptmann, *Festspiel in deutschen Reimen*, zit. in: Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, München/Wien: Hanser 1996, S.377.

³¹¹ „*Horace* ist das Drama der totalen Gabe, des absoluten Opfers an die Nation.“ [Übersetzung: E.K.], „*Théâtres & Concerts. Comédie Française*“, *Le Matin*, 7. Dezember 1914, S. 4.

³¹² „Früher missbilligten wir den exzessiven Fanatismus des jungen Horace. Jetzt stellen wir überrascht fest, dass uns seine Gewalt viel weniger schockiert. Wir finden sie fast legitim, wir entschuldigen sie. Es missfällt uns nicht, dass ein Soldat sich wild entschlossen dem Wohl seines Vaterlandes widmet und die blasphemischen Stimmen zum Schweigen bringt, die es wagen, ihn dafür zu tadeln, seine heilige Pflicht getan zu haben. Curiace erscheint uns sehr weich, sehr schwach.“ [Übersetzung: E.K.], Adolphe Brisson, „*Chronique Théâtrale. « Horace » à la Comédie-Française*“, *Le Temps*, 14. Dezember 1914, S.3.

der Theaterkritiker – eindeutig entschieden, die Kritik Camilles am Bruderkrieg und an den Taten ihres Bruders Horace als „blasphemisch“ bezeichnet.

Die großen Wiener Sprechtheaterbühnen, das *Hofburgtheater* und das *Deutsche Volkstheater* eröffneten beide die Herbstsaison 1914 mit Schillers *Wallensteins Lager* [Abb.20], auch in Berlin wurde die Wallenstein-Trilogie, die den zur mythischen Figur stilisierten Feldherrn des 30-jährigen Kriegs in Szene setzte, vielfach aufgeführt. *Wallensteins Lager* galt den Kritikern als „lebendige[s] Kriegsbild“ und als „martialischer Abschluss“³¹³ der Eröffnungsvorstellung des *Deutschen Volkstheaters* aus Anlass des Geburtstags von Kaiser Franz-Joseph, deren Programm neben deutscher und österreichischer Nationalhymne und anderen patriotischen Gesängen auch die Szene des „Rütli-Schwurs“ aus Schillers *Wilhelm Tell* beinhaltete.

Schiller gestaltete in dem ersten Teil der *Wallenstein*-Trilogie – in durchaus kritischer Absicht – eine (Soldaten-) Gesellschaft, deren Regeln nur noch durch den Krieg, der bereits 16 Jahre währte, gemacht wurden. „Geprägt wird das Lager durch eine gleichsam archaische Freiheitsvorstellung, die allein auf der Macht gründet und das Recht ausschließt. Für die Soldaten des Lagers gilt: ‚Freiheit ist bei der Macht allein‘.“³¹⁴ Solche Aussagen, beim Wort genommen, ließen sich 1914 durchaus mit den philosophischen Kriegsbegründungen in Deutschland verbinden, die in der Folge von Rudolf Eucken eine spezifisch „deutsche Freiheit“ beschworen, die sich auf die „innere Kraft unseres Wesens“ stützen könne³¹⁵.

In einem von Friedrich Schiller 1798 verfassten und gesprochenen Prolog zur *Wallenstein*-Trilogie wird auch die Aufgabe des Theaters in der „Großen Zeit“ – hier Schillers Gegenwart – skizziert, ein Thema, mit dem sich viele Theaterleute und Publizisten zu Beginn des Ersten Weltkriegs beschäftigen: „Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen – / Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne / Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß, / Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.“³¹⁶

Ganz in diesem Sinn eröffneten alle großen und auch viele kleinere Bühnen in den europäischen Hauptstädten die erste Kriegssaison mit bedeutenden nationalen Klassikern. Die Auswahl fiel dabei immer wieder auf solche Werke, die in einer verengenden Interpretation auf die aktuelle Kriegssituation umzulegen waren und die so gewissermaßen Partei ergriffen für die „eigene Sache“. Dass sich vielschichtige literarische Werke jedoch nicht beliebig „verbiegen“ lassen und dass bedeutende Regisseure wie etwa Max Reinhardt dies auch gar nicht im Sinn hatten, zeigt sich etwa in den Reaktionen auf die Neuinszenierung der *Wallenstein*-Trilogie am *Deutschen*

³¹³ „Festvorstellung im Deutschen Volkstheater“, *Neue Freie Presse*, 18. August 1914, S.9.

³¹⁴ Ernst-Gerhard Güse, „Helden im ‚Reich des Nichts, des Todes‘. Schillers *Wallenstein*.“, *Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute*, hg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik 2005, S.121.

³¹⁵ vgl. Hermann Lübbe, *Politische Philosophie in Deutschland*, S.178-188; Barbara Beßlich, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘*, S.93-113.

³¹⁶ Friedrich Schiller, *Wallenstein I. Wallensteins Lager. Die Piccolomini*, Stuttgart: Reclam 1977, S.4.

Theater. Martin Baumeister zieht aus diesen Kritiken den Schluss, dass Reinhardt zu diesem Zeitpunkt selten gehörte Töne anschluss, um „eine Ahnung zu vermitteln von einem Geschehen, dessen Grausamkeit und Unverständlichkeit sich von Tag zu Tag deutlicher abzeichneten.“³¹⁷

In diesen symbolisch hoch aufgeladenen Eröffnungsvorstellungen, die von Theaterleitern, Regisseuren und Ensembles ganz bewusst als Feier patriotischer Einheit und opferbareitem Heldenmut zelebriert wurden, wurde bei der Inszenierung der Botschaft nichts dem Zufall überlassen. Die Stücke ließ man so auch nicht für sich selbst sprechen, sie waren überall eingebettet in ein dichtes Rahmenprogramm, das von gelehrten Einleitungsvorträgen über kurze aktualisierende Vorspiele oder Vorreden, musikalische Intermezzi bis hin zur gemeinschaftlich gesungenen Nationalhymne und eventuell den Hymnen der Verbündeten reichte. Das Programm für die Eröffnungsmatinée der *Comédie Française* lautete etwa: „*Horace*, Tragédie en cinq actes, de Corneille [...]. *Intermède*, poésies et récits [...]. *La Marseillaise*.“³¹⁸ Die *Opéra Comique* eröffnete mit einer Matinée, die folgende Programmpunkte enthielt: „*La Fille du Régiment*, *La Marseillaise*, *le Chant de Départ* et des intermèdes lyriques de circonstance“³¹⁹. Ein skeptischer Beobachter wie Siegfried Jacobsohn, Theaterkritiker und Herausgeber der renommierten Wochenzeitschrift *Die Schaubühne*, konnte allerdings dieser Art der „Einbettung“ klassischer Bühnenwerke wenig abgewinnen. Über die Eröffnungsvorstellung des *Deutschen Theaters* mit Kleists *Prinz von Homburg* schrieb er:

Eine einzige Geschmacklosigkeit war schon der Auftakt. Bei Kleist stehen über Vergangenheit und Gegenwart unsres Landes Behauptungen, deren Leidenschaft so wenig zu überbieten ist wie ihre Sprachschönheit und ihr Patriotismus. Tut nichts: das Deutsche Theater will es dicker haben. Es lässt zu Beginn – nicht singen, oder von Trompeten blasen, dass Deutschland, Deutschland über alles geht, sondern es lässt diese unanfechtbare Tatsache in einem so falschen Pathos deklamieren, dass sie fast zweifelhaft wird.³²⁰

Diese einzelnen kritischen Stimmen waren allerdings kaum hörbar in der Menge euphorischer Zustimmung. Nach diesem erfolgreichen und vom Publikum begeistert aufgenommenen – die Vorstellungen waren rundum ausverkauft – Auftakt in Kriegszeiten, und neben einer Reihe von aktualitätsbezogenen Klassikerpremierer wie Reinhardts *Wallenstein*-Zyklus oder Kleists *Hermanns Schlacht* am Schillertheater Charlottenburg, gab es auch innerhalb eines wieder zum Alltag zurückkehrenden Spielplans gewisse Präferenzen.

Die meist gespielten unter den klassischen Bühnenwerken waren eher leichter, komödiantischer Natur, aber auch nicht zufällig gewählt. In Berlin war es etwa Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, das, unmittelbar nach dem

³¹⁷ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.59.

³¹⁸ „*Horace*, Tragödie in fünf Akten, von Corneille [...], *Intermezzo*, Gedichte und Erzählungen, [...] *La Marseillaise*“ [Übersetzung: E.K.], „La réouverture de la Comédie-Française“, *L'Eclair*, 27. November 1914, S.4.

³¹⁹ „*Die Regimentstochter*, *La Marseillaise*, *le Chant de Départ* und zeitgemäße lyrische Intermezzi“ [Übersetzung: E.K.], „La réouverture de l'Opéra-Comique“, *L'Eclair*, 29. November 1914, S.4.

³²⁰ [Siegfried Jacobsohn], „Saisonbeginn“, *Die Schaubühne*, 10. Jg., Nr. 35/36, 10. September 1914, S.151.

Siebenjährigen Krieg verfasst, auch in dieser Zeit spielt und nicht nur die verloren geglaubte Soldatenehre des Majors von Tellheim wieder herstellt, sondern auch als Schurken den Franzosen Riccaut de la Marlinière auf die Bühne bringt. In Wien traten in Ferdinand Raimunds *Der Verschwender*, dem Wiener „Zaubermärchen“ *par excellence*, beliebte Wiener Schauspieler wie Alexander Girardi in der Hauptrolle auf [Abb.21]. Das Stück erfüllte in seinem Appell an die Bescheidenheit und dem Schlusssatz „Zufrieden muß man sein“ durchaus auch pädagogische Zwecke in Kriegszeiten. In Paris wiederum wurde Marivaux' *Spiel von Liebe und Zufall*, dem tatsächlich keinerlei Kriegsbezug nachgesagt werden kann, vom Publikum besonders geschätzt. Auch Marivaux stellt trotz turbulentem Rollentausch und Maskerade die soziale Hierarchie nicht in Frage, sondern lässt die ständisch „Ebenbürtigen“ zueinander finden. Im Lissaboner *Teatro Nacional* wurde in der Saison 1915/1916, also noch vor dem Kriegseintritt Portugals, aber angesichts des „Großen Kriegs“, besonders häufig die klassische Tragödie von Almeida Garrett *Frei Luís de Sousa* gespielt, ein pessimistisches Drama, das den portugiesischen Nationalmythos des verschwundenen, aber als Messias wiederkehrenden D. Sebastião – den sogenannten „Sebastianismo“ – verarbeitete³²¹.

Klassische Werke dienten also in allen vier Städten als Auftakt für eine Saison, deren Repertoire sich ganz dem Kriegsgeschehen unterordnete. Ihre Auswahl und Inszenierung war politisch motiviert, sie funktionierten als patriotisches Festspiel mit literarischem Gütesiegel und verfehlten ihre Wirkung beim Publikum keineswegs.

³²¹ vgl. Helmut Siepmann, *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S.12-14.

II.3. Lachen über den Feind – Mobilmachung am Unterhaltungstheater

Gehen wir von den Aufführungszahlen aus, so sind die erfolgreichsten Produktionen der ersten Kriegsmomente jene Zeit- und Gelegenheitsstücke, die den Krieg oder eigentlich die Phantasie eines ruhm- und siegreichen und darüber hinaus noch außerordentlich heiteren Kriegs in die bewährten Genres des populären Theaters der Zeit – Operette, Revue, Posse, Schwank, Volksstück – hinein- und zur nationalen Sinn- und Einheitsstiftung beitrugen.

Diese in großer Geschwindigkeit produzierten oder adaptierten Operetten, Lustspiele, Possen, Schwänke und Revuen spielen mit einer Form von Komik, die sich großteils durch Aggressivität und „hurrapatriotische“ Selbstvergewisserung auszeichnet. Der Erfolg dieser Kriegsunterhaltung war in den ersten Monaten des Kriegs enorm und diese Art von „Aktualität“ verschwindet auch nie ganz von den Bühnen bis 1918, auch wenn das Bedürfnis nach Weltflucht und Idylle mit der Dauer des Krieges zunimmt und die „vaterländischen Zeitstücke“ und „Kriegspossen“ durch volkstümelnde Schwänke und märchenhafte Komödien ersetzt werden.

Auffallend ist zunächst die Selbstvergewisserung, die Verherrlichung der eigenen Stärke, die Betonung der patriotischen Hingabe und Opferbereitschaft – vor allem der Frauen, die an der Heimatfront mit aller Kraft den Krieg unterstützen sollten³²² – und sowohl auf Seiten der Entente als auch bei den Mittelmächten die Selbstcharakterisierung als Opfer. Dies allerdings gelang in Frankreich, aufgrund des Einmarschs der Deutschen in Belgien und Frankreich, glaubwürdiger als in Deutschland. Hier wiederum wurde vor allem das Argument der Umzingelung durch feindliche Nationen vorgebracht, die sich gegen Deutschland verschworen hatten³²³. Der offiziellen „Verteidigungsthese“ der deutschen Militärs widersprachen jedoch viele der deutschen populärkulturellen Manifestationen zu Kriegsbeginn mit ihrer offensiven Angriffs- und Einmarsch-Rhetorik. „In der überbordenden Aggressivität der Bühnendarbietungen des Kriegsbeginns konnte vielmehr – wie das Beispiel der spielerischen „Annexion“ Ninettes in den „Extrablättern“ belegt – die Bruchigkeit der offiziellen Verteidigungsthese schlagartig zutage treten.“³²⁴

³²² So z.B. in u.g. Operette von Emmerich Kálmán, wo die Frauen mit patriotischem Eifer die Kriegshilfsaktion „Gold gab ich für Eisen!“ unterstützen oder in der Pariser Operette *La Cocarde de Mimi Pinson*, wo die jungen Textilarbeiterinnen Kokarden, die Symbole der französischen Republik, als Liebesgaben für die Soldaten herstellen.

³²³ Vgl. Reinhard Rürup, „Der ‚Geist von 1914‘ in Deutschland: Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg.“ *Ansichten vom Krieg: Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*. Hg. Bernd Hüppauf. Königstein / T.: Athenäum, 1984. S. 1-30. Man kämpfte gegen „englischen Konkurrenzneid“ und „französischen Revanchismus“, stand in einem „Existenzkampf“ gegen die feindliche „Einkreisung“. Auf der Bühne hört sich das z. B. so wie in dem „vaterländischen Volksstück“ *Immer feste druff!* (UA, Berlin, Theater am Nollendorfplatz, 1.10.1914) an: „Frieden nur liebten wir / Duldsamkeit übten wir // Neid hat das Schwert uns strikt / In die Hand gedrückt.“

³²⁴ Martin Baumeister, „Spielen in ernsten Zeiten: Theater und Krieg. 1914-1918“, Berlin: Humboldt-Universität, Habil.-Schrift, 2001, S. 108.

Ein Beispiel für diese Art volkstümlicher Selbstvergewisserung stammt aus der Operette mit dem sprechenden Titel *Gold gab ich für Eisen!* von Emmerich Kálmán³²⁵ mit einem Libretto von Viktor León, von dem Karl Kraus in der *Fackel* schreibt: „[...] der Librettist, der der Menschheit ganzen Jammer anfasst, dem dieser Jammer den Abend füllt und das Haus voll macht [...], der den Mut zur Aktualität hat, der so ehrlich ist, seine Gewinnsucht in den Dienst einer großen Sache zu stellen, und so geistesgegenwärtig, dem Weltkrieg einen Bombenerfolg abzujauchen.“³²⁶ Das Singspiel *Gold gab ich für Eisen!*, eine aktualisierende Bearbeitung von Kálmáns Operette *Der gute Kamerad* von 1911, wurde am 17. Oktober 1914 am *Theater an der Wien* uraufgeführt und war mit 72 Aufführungen en suite die erfolgreichste Wiener Theaterproduktion der ersten Kriegsmonate. Die Kritiken der Uraufführung betonten die Sentimentalität und Rührseligkeit der Operette und die begeisterte Aufnahme durch das Publikum. Im *Wiener Montags-Journal* heißt es dazu: „Unter den Kriegserzeugnissen dieser Theaterzeit ist die neue Operette Kalmans ‚Gold gab ich für Eisen‘ weitaus das Beste.“³²⁷

In der dritten Szene des ersten Akts tritt der niederösterreichische Großbauer Vitus Rabenlechner mit einer Landkarte auf und erklärt den benachbarten Bauern die „große Politik“:

Stirl: Also sag', wo steht der Russ'?
Vitus: Wo er Prügel kriegen muß –
Graffelman: Und die Österreicher – hier?
Vitus: Wo man siegt, steh'n immer mir!³²⁸

In der französischen „Kriegsrevue“ des beliebten Pariser Revueautors Rip mit dem schlichten Titel *1915* – am 24. April 1915 im Pariser *Théâtre du Palais-Royal* uraufgeführt – tritt Napoleon höchstpersönlich auf die Bühne, um seiner „schlechten Kopie“ Wilhelm II., wie er sagt, mit kriegsstrategischen Argumenten die baldige Niederlage vorauszusagen. Nach mehreren spöttischen Couplets, in welchen der Revue-Napoleon dem Deutschen Kaiser Größenwahn und Unfähigkeit unterstellt, macht er schließlich noch einen Witz über die strategischen Fehleinschätzungen in Bezug auf Neutralität und Allianzenbildung:

Napoléon
 Cependant tout était prévu, tout !... L'Angleterre devait rester neutre ! La Belgique aussi !
 L'Italie devait marcher avec l'Allemagne !... Tout ça était parfait !... Malheureusement,
 l'Angleterre et la Belgique ne sont pas restées neutres, et l'Italie marche avec les Alliés !...
 Ah ! Evidemment, parbleu !... Ils savaient bien qu'il y aurait des Neutres et des Pas-neutres,
 seulement, ils ne savaient pas lesquels !... Ils ont eu tort de ne pas penser à ça plus
 sérieusement.³²⁹

³²⁵ Der Operettenkomponist Kálmán konnte während des Krieges noch einen zweiten großen Erfolg in Wien feiern, aber zu einem Zeitpunkt, wo die patriotische Agitation gegenüber der nostalgischen Wiederbelebung des Lebensgefühls der K.-u.-K.-Monarchie in den Hintergrund getreten ist, nämlich im November 1915 mit der *Czardásfürstin* (UA, Wien, *Johann-Strauß-Theater*, 15.11.1915).

³²⁶ Karl Kraus, „Ich hatt' einen Kameraden.“, *Die Fackel*. XVII / 413-417, 10. Dezember 1915, S. 84.

³²⁷ „Theater an der Wien“, *Wiener Montags-Journal*, 19. Oktober 1914, S. 4.

³²⁸ Viktor León, „Gold gab ich für Eisen!“ *Singspiel in einem Vorspiel und zwei Akten*, Musik von Emmerich Kálmán, Wien/Leipzig: Karczag 1914, S. 15.

³²⁹ „Dabei war doch alles geplant, alles!... England sollte neutral bleiben! Belgien auch! Italien sollte mit Deutschland marschieren!... Das alles war perfekt!... Leider sind England und Belgien nicht neutral geblieben und Italien hat sich auf die Seite der Alliierten gestellt!... Ach, tatsächlich!... Sie wussten schon,

In Berlin wird vor allem die eigene militärische Stärke und der Willen auch mehrere Großmächte zu besiegen auf der Bühne lauthals bekräftigt und herbeigespielt. So spricht sich auch Krümel, der Hauptdarsteller in dem Erfolgsstück *Der Kaiser rief...!* Mut zu.

Krümel: Nu, son Stücker sieben Feinde werden wir ja zusammenkriegen, da kämen so uff jeden Tag in de Woche eener, da können wir uns ja mal ein ganz hübsches Wochenmenü zusammenstellen.³³⁰

Zweiter wichtiger Topos der Kriegssposen und -revuen ist die Bestärkung der Kriegsbindnisse. Die „Waffenbrüderschaft“ zwischen Österreich und Deutschland ist vor allem in Wien ein Thema auf der Bühne, häufig mit deutsch-nationaler, völkischer Tendenz. Darüber geben schon die Titel einiger aktueller Stücke Auskunft, z.B. das „Zeitbild“ von August Neidhart und Karl Lindau *Komm, deutscher Bruder!* mit Musik von Lehar und Eysler, mit dem das *Raimund-Theater* am 4. Oktober 1914 eröffnet wird. „Komm, deutscher Bruder“ ist eine lebenswürdige, herzliche Huldigung an unseren mächtigen Bundesgenossen; wirklich etwas wie innige Liebe und Bewunderung schlägt frisch und herzhaft aus den besten Szenen.“³³¹, heißt es dazu in der *Wiener Abendpost* nach der Uraufführung. Auch in Berlin wird das Bündnis durchaus gefeiert, bis hin zum Königlichen Opernhaus, wo Anfang September der szenische Prolog *Germania und Austria* erstmals zu sehen ist. In den Berliner Kriegsrevuen treten immer wieder, in bewusstem sprachlichen Kontrast, aber brüderlich vereint, neben den „Berliner Typen“ auch die „Wiener Type“ auf, in gemeinsamen Couplets wird Einigkeit und Treue beschworen.³³²

In französischen Zeitstücken tritt häufig der fesche, gut gekleidete, höflich-zivilisierte britische Gentleman oder Offizier als Figur auf. Revueschauspielerinnen oder -sängerinnen nehmen gerne einen britischen Akzent im Französischen an. Auch englische Tänze und Lieder werden häufig in die Stücke aufgenommen, ebenso wie russische Tänze und „Divertissements“ oder Impressionen aus den Kolonien.

Eine für das Genre der Revue typische Form, weltpolitische Ereignisse oder abstrakte Größen auf die Bühne zu bringen, sind Allegorien. Es treten zum Beispiel Figuren als ganze Nationen auf, die durch Eigenschaften und Kostüm eindeutig charakterisiert werden. Diese Szenen nehmen häufig den Charakter einer Tanz- bzw. Pantomimeneinlage an. In der zweiten

dass es Neutrale und Nicht-Neutrale geben würde, nur wussten sie halt nicht welche!... Sie hätten wohl ernsthafter darüber nachdenken sollen.“ [Übersetzung : E.K.], RIP, 1915. *Revue de Guerre en deux actes*, Préface de Gustave Quinson. Dessins de Henri Rudaux et RIP, Paris: Librairie Paul Ollendorff 1915, S. 44.

³³⁰ Franz Cornelius, *Der Kaiser rief...* [gestrichener Originaltitel: „In großer Zeit“]. Ein vaterländisches Genrebild aus unseren Tagen, Genehmigt für das Residenz-Theater, 29.08.1914, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6025. 12. Scene.

³³¹ „Theater und Kunst. Raimund-Theater“ *Wiener Abendpost*, 5. Oktober 1914, S. 6.

³³² Vgl. z.B.: Rudolf Bernauer, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon, *Extrablätter. Heitere Bilder aus ernster Zeit*. Musik von Walter Kollo und Willy Bretschneider: „Geh reich mir deine starke Hand / Dann kann mir nichts geschehen / Dein Vaterland und mein Vaterland / solln stets zusammengehen. / In Ost und West zu Lande und Meere / Dräu'n unsre Schiffe, unsere Heere./ So kämpft vereinigt dort und da/ Germania und Austria.“

Kriegsrevue von Rip, *L'Ecole des Civils*, die im Dezember 1915 im Pariser *Théâtre de l'Athénée* zum ersten Mal gezeigt wurde, treten im zweiten Akt in der Pantomime „Le Coup Manqué“ sämtliche am Krieg beteiligte Nationen als *Commedia dell'Arte*-Typen auf [Abb. 22].

Un rêve de Mme Trouille nous présente une pantomime allégorique où Colombine personnifie la France, où le Matamore noir, aux gants crispins tout rouges a les moustaches de Guillaume II, où un vieux Polichinelle jaune a les traits de François-Joseph. Le russe Ivan, l'anglais Pierrot, l'italien Arlequin, sont les flirts de Colombine et l'aident à rosser les deux sinistres marionnettes qui ont en vain déchiré leur traité ; les morceaux leur collent aux mains: [...].³³³

Das Lachen über den Feind oder, anders gesagt, die in den Stücken verarbeiteten stereotypen Feindbilder, das Lächerlichmachen der feindlichen Nationen, etwa mittels überzeichneter Figuren und die Verspottung vermeintlicher nationaler und kultureller Eigenheiten bezeichnet eine wesentliche Funktion dieser Bühnenproduktionen, die nicht nur auf aktuelle Ereignisse unmittelbar Bezug nehmen, sondern auch durch bildliche Darstellung und Emotionalisierung in die gesamtgesellschaftliche Mobilmachung auf beiden Seiten der Front eingreifen.³³⁴

Hierzu ist auch zu erwähnen, dass nicht nur die eindeutig den Krieg als Sujet aufnehmenden Stücke ein solches Lachen provozieren, sondern dass das Unterhaltungstheater insgesamt von Aktualitätsbezügen und Anspielungen durchdrungen ist; das Publikum erheitert sich an dazwischen gestreuten Anmerkungen wie etwa: „Sie lügen wie ein französischer Schlachtenbericht“³³⁵, aus der „Komödie vom Tage“ *Tripelentente* von Felix Dörmann und Alexander Engel, ein Stück, das dem Genre der Kriminal- bzw. Spionagekomödie zuzurechnen ist.

In den französischen Zeitstücken fehlt selten die komische Figur des polternden, unfeinen, taktlosen, gefräßigen und schlecht gekleideten Deutschen, meist als *Boche* oder als Barbar bezeichnet. In der dramatischen Handlung wird diesem dann häufig eine wehrhafte Elsässerin oder Belgierin gegenübergestellt – als Symbol für die gesamte Nation – die den Ansprüchen und Avancen des Deutschen tapfer standhält und ihn zurückweist.³³⁶ Die populären und vor allem durch frechen Witz und politische Satire charakterisierten Revuen nehmen in ihrer Darstellung

³³³ „Ein Traum von Mme Trouille präsentiert uns eine allegorische Pantomime, in der Colombina Frankreich verkörpert, wo der schwarze Kapitän Matamoro mit ganz roten Manschettenhandschuhen den Schnurrbart von Wilhelm II. hat und ein alter gelber Pulcinella die Züge von Franz-Joseph trägt. Der Russe Iwan, der Engländer Pierrot, der Italiener Arlecchino sind die Flirts von Colombina und helfen ihr, die zwei finsternen Marionetten zu verprügeln, die umsonst ihren Vertrag zerrissen haben, die Stücke bleiben an ihren Händen kleben: ...“ [Übersetzung: E. K.], Guillot de Saix, „Les Premières: L'Ecole des Civils à l'Athénée“, *L'Eclair*, 4. Dezember 1915.

³³⁴ Vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S. 75f; Odile Krakovitch. „La censure des théâtres durant la grande guerre.“ *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui: Époque moderne et contemporaine*, Paris: Ed. du CTHS 1991, S. 343.

³³⁵ Felix Dörmann, Alexander Engel, *Tripelentente*, Leipzig: Reclam, 1914. S. 43. (UA, *Neue Wiener Bühne*, 12. Oktober 1914) Das Stück wurde Anfang 1914 unter dem Titel *Der Fremde von Distinktion* geschrieben.

³³⁶ Vgl. etwa die Bühnenfassung von Maurice Barrès nationalistischem Roman *Colette Baudouche* von Pierre Frondaie. (UA, Paris, *Comédie Française*, 08.05.1915) Zum Nationalismus von Barrès vgl. die ausführliche Studie von Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Bruxelles: Editions Complexe 1985, v.a. S. 282-336.

der Feinde direkte Anleihen an aktuellen Ereignissen und verarbeiten mit Vorliebe kulturelle Stereotype, die die feindliche Nation anhand einzelner Attribute oder Eigenheiten der Lächerlichkeit preisgeben. In der ersten Szene der Revue *L'Ecole des Civils*, treten die zwei Deutschen Bertha und Frida in „fragwürdiger Aufmachung“ auf – der schlechte deutsche Geschmack ist ein in Paris häufig verwendeter Gemeinplatz – und machen sich taktlos über das Frühstück ihrer Verbündeten her.

Schärfere und gezieltere Kritik liefert eine spätere Szene, als der deutsche Professor Knatsche mit starkem Akzent einen Vortrag über die „Kultur“ hält – neben sich eine kleine Glocke, mit der er läutet, wenn gelacht werden soll.

[...] La première chose qu'il importe de savoir, c'est que Dieu est allemand, et qu'il a créé le monde pour faire plaisir à la famille des Hohenzollern.
Le monde appartient donc de droit au Kaiser, puisque c'est notre bon Dieu qui lui en a fait cadeau [...]³³⁷

In Wien und Berlin ist die direkte Darstellung des Feinds auf der Bühne deutlich seltener. „Die Feinde der Mittelmächte treten meist in Vers-„Potpourris“, gelegentlich in einzelnen Szenen oder in „lebenden Bildern“, selten in Gestalt handlungsrelevanter Personen in Erscheinung.“³³⁸ Eine strukturell ähnliche Position wie in den Pariser Revuen nimmt aber zum Beispiel die Figur einer Spott und Gewalt ausgesetzten französischen Gouvernante in den Revuen des Berliner Residenz-Theaters *Der Kaiser rief...!* und *Krümel vor Paris* ein. Der allgemeinen „Spionagehysterie“ zu Beginn des Ersten Weltkriegs entsprechend³³⁹, waren Angehörige feindlicher Nationen auch auf der Bühne meist als Spione markiert: der serbische Agent Ivan Petrovic, der sich als französischer Sprachlehrer Charles Dumeni ausgibt, in Bernhard Buchbinders *Das Weib des Reservisten*; die deutschstämmige Gästezimmervermieterin an der südenglischen Küste, die mit ihrer Familie und dem Butler als deutsche Spionin arbeitet, in der englischen Spionage-Komödie *The man who stayed at home*, die in Paris unter dem Titel *Kit* über die gesamte Kriegszeit hinweg großen Erfolg hatte oder der skrupellose deutsche Oberst von Blitz, der dem Waffenpatent eines nach Australien ausgewanderten französischen Physikers hinterherjagt, in der „pièce à grand spectacle“ *Les Exploits d'une petite Française* (Paris, *Théâtre du Châtelet*, 10.12.1915).

In den Zeitstücken zu Kriegsbeginn treten also relativ häufig Figuren auf, die an der Grenze zwischen innerem und äußerem Feind liegen – wie die paradigmatische Figur des Spions – und

³³⁷ „Das erste, was es zu wissen gilt, ist, dass Gott Deutscher ist, und dass er die Welt erschaffen hat, um der Familie Hohenzollern eine Freude zu machen. Deshalb gehört die Welt von Rechts wegen dem Kaiser, denn unser lieber Gott hat sie ihm geschenkt.“ Rip, *L'Ecole des Civils. Revue de Guerre 1916*, Paris: Paul Ollendorf, 1916. S. 95. [Übersetzung : E.K.]

³³⁸ Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S. 75.

³³⁹ Erich Mühsam schrieb etwa in sein Tagebuch: „Die Massen sind durch die Aufregung dieser Tage in wahre Hysterie geraten. Überall werden Spione gewittert. Dann rennen die Menschen in Haufen zusammen, misshandeln die Unglücklichen und übergeben sie der Polizei.“ Erich Mühsam, *Tagebücher 1910-1924*, hg.v. Chris Hirte, München: dtv 1994, S.102.

deren undeutliche Haltung im Verlauf der Szene oder des Stücks eindeutig entschieden werden muss.

II.4. „Säuberung“ der Spielpläne – Reinigung von feindlichen Einflüssen und moralische Läuterung des Theaters durch den Krieg

Der Kriegseintritt führte auf beiden Seiten der Front, einerseits auf wirtschaftlicher und politischer, aber vor allem auch auf kultureller Ebene zu einem „Feindboykott“, der nicht etwa von oben dekretiert wurde, sondern der Eigeninitiative der „erwachten Volksgemeinschaft“ entsprang. So wie Geschäfte mit fremdsprachigen Aufschriften, Fabrikgebäude von Firmen, die vermeintlich oder tatsächlich aus „Feindesland“ stammten, von jubelnden Mengen gestürmt und zerstört wurden³⁴⁰, legten sich die Theaterdirektoren selbst auf einen Boykott „ausländischer Ware“ auf der Bühne fest. Kaum ein Theater konnte und wollte sich diesem Diktum entziehen.³⁴¹ Wolfgang Poensgen, der im Jahr 1934 seine theaterhistorische Dissertation *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege* im Rahmen der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ veröffentlichte, bemerkte: „Die Politisierung des Theaters im nationalen Sinne ist fast nirgendwo so leidenschaftlich zum Ausdruck gebracht worden wie in der Stellungnahme zur ausländischen Bühnenproduktion, vor allem zu der der Feindstaaten.“³⁴²

Die besonders an französischen Vorbildern orientierten Zirkusse, Komödienhäuser, Cabarets und Variétés stellten vielfach nicht nur ihr Programm völlig um, sondern änderten auch ihren Namen. In den ersten Kriegsmonaten entstand zum Beispiel der Wiener *Zirkus Krone* im Rahmen der „schätzenswerten Bestrebungen zur Reinigung unserer Sprache und Sitten von allerlei Französeleien“³⁴³, davor hatte er sich *Zirkus Charles* genannt. Ebenso hieß sich Rudolf Nelsons Berliner Kabarett *chat noir* ab nun *Schwarzer Kater*³⁴⁴, und das Berliner Variété-Theater *Folies Caprice* hat „der jetzigen großen Zeit Rechnung tragend, seinen Namen in das gut deutsche ‚Possen-Theater‘ umgeändert und damit zugleich auch seiner Wesensart eine neue Richtung gegeben“³⁴⁵

In Paris wurde noch vor der Wiedereröffnung der Theater die reinigende Wirkung, die der Krieg auf das „théâtre de demain“³⁴⁶ haben würde, mit Begeisterung antizipiert: „Notre gain le plus assuré est la suppression, pour un quart de siècle, des influences étrangères. [...] depuis quelques années, nous entendons par influence étrangère une influence à peu près uniquement allemande,

³⁴⁰ Vgl. etwa Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, S.9f.

³⁴¹ Interessant ist auch, dass das was im eigenen Land selbstverständlich passiert, beim Kriegsgegner als empörende Gemeinheit „aufgedeckt“ wird. So berichtet das *Neue Wiener Journal* vom 27. September 1914 von einer Aufführung der Straus'schen Operette *Der tapfere Soldat* in London, gegen die es große Demonstrationen gegeben hat und die zu Tumulten im Zuschauerraum führte.

³⁴² Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege*, S.48.

³⁴³ „Der verdeutschte Zirkus!“, *Wiener Montags-Journal*, 14. September 1914, S.3.

³⁴⁴ Vgl. Maegie Koreen, *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf: Droste 1997, S.71.

³⁴⁵ „Possen-Theater“, *Berliner Morgenpost*, 28. September 1914, S.4.

³⁴⁶ „das Theater von morgen“ [Übersetzung: E.K.] Abel Hermant, „Le théâtre d'hier et le théâtre de demain. Préface“, *Les annales du théâtre et de la musique*, Jg. 39 (1913), S.VII-XV.

apparente, ou sournoise et déguisée. Les ballets russes eux mêmes ne nous arrivaient plus que par la voie de Berlin et de Munich. [...]“³⁴⁷

Auch auf der anderen Seite der Front wurde kaum eine Gelegenheit ausgelassen, den „verbildete[n] Geschmack“³⁴⁸ des Publikums, das nur mit „französischen Ehebruchsdramen gefüttert“³⁴⁹ wurde, zu geißeln und die reinigende Wirkung der nun – „durch den blutigen Krieg“³⁵⁰ – endlich wieder zu Ehren gelangten „heimische[n] Dichtkunst“³⁵¹ zu beschwören und schließlich eine Besserung durch „die Rückkehr zu gediegener Unterhaltungskost, zum feineren Lustspiel, zur guten Operette, zur volkstümlichen Posse, zum Dialektstück“³⁵² festzustellen.

Während der vollständige Ausschluss französischer Autoren auf deutschen Bühnen sich bis auf ganz wenige Ausnahmen durchhielt und nicht weiter diskutiert wurde, stellte sich das Problem in Bezug auf Shakespeare auf etwas andere Weise. Die deutsche Shakespeare-Rezeption des 19. Jahrhunderts stellte immer wieder einen deutlich nationalen Anspruch auf Shakespeare, als Dichter, der in den Übersetzungen von Schlegel und Tieck eigentlich der deutschen Literatur zuzurechnen sei.³⁵³ So lauteten die Antworten auf die von den Reinhardt-Bühnen an Professoren, Künstler und Politiker gerichtete Umfrage „Dürfen die deutschen Theater Shakespeare spielen?“ – in der genauen Ausformulierung war die Frage bereits rein rhetorisch: „Sollen wir Shakespeare als Briten und seine Werke als Erzeugnisse des britischen Geists ansehen, oder soll er uns als die große geistige Provinz gelten, die wir Deutschen einmal erobert haben, festhalten und an niemanden wieder herausgeben werden?“ – etwa so: „Der große germanische Dichter [Shakespeare, sic!], aus dem Heldensinn und Wahrhaftigkeit zu uns eine überwältigende künstlerische Sprache redet, hat nichts gemein mit dem heuchlerischen Geschäftssinn, der heute England gegen uns bewaffnet.“³⁵⁴ Wer „Germane“ ist und wer nicht, wurde hier neu bestimmt. Der Krieg führte aber nicht nur zu einer „Säuberung“ der Spielpläne von sämtlichen aktuellen Stücken aus „Feindesland“, diese wurde in den Revuen und „Zeitbildern“ auch häufig in einer für das Genre typischen selbstreflexiven, komischen Weise aufgenommen und gefeiert als Rückbesinnung auf den eigentlichen, nationalen Charakter des Theaters und der Stadt selbst.

³⁴⁷ „Unser sicherster Gewinn ist die Beseitigung der ausländischen Einflüsse für ein Viertel Jahrhundert. [...] seit einigen Jahren verstehen wir unter ausländischem Einfluss einen fast ausschließlich deutschen Einfluss, offensichtlich oder hinterlistig und verkleidet. Sogar die *Ballets russes* kommen nur noch via Berlin oder München zu uns.“ [Übersetzung: E.K.] Abel Hermant, „Le théâtre d’hier et le théâtre de demain“, S.XIV.

³⁴⁸ „Deutsches Volkstheater [Kritik zu *Colberg* von Paul Heyse]“, *Wiener Montags-Journal*, 31. August 1914, S.3.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ „Deutsches Volkstheater [Kritik zu *Einberufung* von Rudolf Hawel]“, *Wiener Montags-Journal*, 5. Oktober 1914, S.4.

³⁵¹ Ebenda.

³⁵² Ludwig Seelig, *Theater und Krieg*, S.43.

³⁵³ Ruth Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft. 1918-1945*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2002, S.1-6.

³⁵⁴ Professor Gustav Roethe, zit. in: „Shakespeare und das Deutsche Theater. Eine Rundfrage.“, *Berliner Börsen-Courier*, 27. September 1914, S.7.

In Paris, in der ersten Szene der Kriegsrevue *1915* des beliebten Revue-Autors Rip – erstmals am 22. April 1915 im *Théâtre du Palais-Royal* aufgeführt – traten etwa „die Ausgewiesenen“ – „les expulsés“ auf, die, wie es heißt, auf höheren Befehl die Stadt verlassen müssen. Das sind nacheinander die Wiener Operette, die Berliner Mode, der als deutsch charakterisierte Kubismus und Wagners *Parsifal*, aber auch der argentinische Tango und der Absinth. Solcherart „gereinigt“ kann Paris wieder zu einer „echt französischen Stadt“ werden.

Croyez-moi, Paris se libère
 Avec bonheur de tous ces gens
 C'était bon avant que la guerre
 Nous ait rendu moins indulgents :
 Tous ces fantoches lamentables,
 Nous les avons pris en horreur ;
 Paris a compris son erreur,
 Paris redevient raisonnable.
 [...]
 Paris sait redev'nir Paris,
 Paris, la vraie ville française!³⁵⁵

Hier wurde also die Vertreibung der „schädlichen“ Einflüsse von außen verknüpft mit der Idee einer moralischen Läuterung und einer Rückbesinnung auf die „französischen Werte“. Die Metropole Paris sollte sich als französische Hauptstadt wieder neu finden.

Spiegelbildlich fand in der Berliner Revue *Woran wir denken!* von Franz Arnold, Leo Leipziger und Walter Turszinsky, Musik von Jean Gilbert – Premiere am 26. Dezember 1914 im *Metropol-Theater* – eines der Bilder auf einem Berliner Bahnhof statt, wo die inkognito flüchtende Pariser Mode und die „ausländischen Modetänze“ als aufwändig kostümierte weibliche Gestalten ihren kurzen Auftritt hatten, während der zu Unrecht vergessene Wiener Walzer, personifiziert von der beliebten Wiener Revue- und Operettendarstellerin Fritzi Massary, wieder triumphieren durfte. Martin Baumeister stellt hier allerdings trotz aller scheinbar eindeutigen Botschaft eine Ambivalenz fest, die wohl für beide skizzierten Szenen gilt. Denn „[die] nationale ‚Selbstreinigung‘ vom ‚Fremden‘ im Zeichen des Krieges“ richtete sich ja gerade „gegen urbanes Vergnügungsleben und modernen Stil und Konsum“³⁵⁶ und somit gegen Institutionen wie das *Metropol*, wo diese Revuen gezeigt wurden. Zwischen den Zeilen scheine, so Baumeister, doch etwas Wehmut und Nostalgie durch. Allerdings sollte man m.E. bedenken, dass sich die meisten der Unterhaltungsetablissemments den Kriegszeiten rasch angepasst hatten, sich im Lauf des Kriegs immer wieder an den Wünschen und Bedürfnissen des Publikums orientierten und so (oft mit gutem Geschäft) den Krieg überdauern konnten.

Dieser „Reinigung“ der Spielpläne fielen aber natürlich auch all jene Autoren und Autorinnen zum Opfer, die zwar in der richtigen Sprache schrieben und auch die richtige Nationalität

³⁵⁵ RIP, 1915. *Revue de Guerre en deux actes*, Préface de Gustave Quinson. Dessins de Henri Rudaux et RIP, Paris : Librairie Paul Ollendorf 1915.

³⁵⁶ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.123.

hatten, deren Stücke aber nicht so recht zur „Großen Zeit“ und zur nationalistischen Aufbruchsstimmung passten. Dazu zählten in Deutschland und Österreich insbesondere Carl Sternheim, der mit seinen *Komödien aus dem deutschen Heldenleben* in den Vorkriegsjahren Aufsehen erregte und große Bühnenerfolge erzielte, vor allem auf den Berliner Max Reinhardt-Bühnen, und der während des Kriegs „zum meistzensurierten Autor in Deutschland“ wurde, aber auch Arthur Schnitzler, der in den Jahren vor dem Krieg endlich den lange verwehrteten Erfolg auf deutschsprachigen aber auch auf anderen europäischen Bühnen erhielt und dessen Stücke nun als „dekadent“ und „moralisch ungeeignet“ von den Spielplänen verschwanden.³⁵⁷ Auch einige Autoren der Wiener Moderne, die ihr aktuelles literarisches Schaffen ganz in den Dienst der nationalen Sache stellten, wie etwa Hugo von Hofmannsthal oder Felix Salten, konnten mit ihren ästhetisierenden oder anzüglich-zweideutigen Bühnenstücken kaum noch mit Aufführungen rechnen.

Frank Wedekind, der ja seine ganze schriftstellerische Laufbahn über häufig mit der Zensur in Konflikt gekommen ist, der 1899 wegen „Majestätsbeleidigung“ in einem im *Simplicissimus* veröffentlichten Gedicht zunächst in die Schweiz floh, sich aber schließlich den Behörden stellte und zu sieben Monaten Gefängnis verurteilt wurde, die er bis März 1900 absaß, hatte es mit seinen Stücken nach Kriegsbeginn besonders schwer. Viele deutsche Bühnen weigerten sich, Wedekinds Dramen weiterhin aufzuführen und entfernten sie aus den Spielplänen. In der Saison 1914/15 spielte nur das Wiener *Deutsche Volkstheater* gelegentlich *Frühlings Erwachen* und in Reinhardts *Kammerspielen des Deutschen Theaters* in Berlin kam Wedekinds *Erdgeist* vier mal auf den Spielplan.

Interessant ist auch der Fall Gerhart Hauptmanns, Literaturnobelpreisträger des Jahres 1912, der noch 1913 mit seinem *Festspiel in deutschen Reimen* aufgrund pazifistischer Untertöne und scheinbar mangelndem Patriotismus mit den preußischen Kulturbehörden in Konflikt geriet. Doch mit August 1914 war Gerhart Hauptmann fest entschlossen, sich ganz in den Dienst der deutschen Sache und der mit dem „Burgfrieden“ geschaffenen „gesellschaftlichen Einigkeit“ zu stellen. Seinem kriegsskeptischen Verleger Theodor Wolff sagte er im Oktober 1914, dass sein Herz ab nun nicht mehr für Kunst und Dichtung, sondern für die Politik schlagen solle.³⁵⁸ Obwohl also Hauptmanns literarisches und publizistisches Schaffen nach dem August 1914 – er war auch einer der prominentesten Unterzeichner des „Manifests der 93“, das die vorbehaltlose Unterstützung der Wilhelminischen Kriegspolitik bekräftigte – ganz im „Kriegseinsatz“ war, wurden seine Theaterstücke, die nicht so recht in die Ideologie des „Augusterlebnisses“ passen wollten, in der ersten Kriegssaison kaum aufgeführt. In Berlin fand erst am 18. März 1915 ein Stück Hauptmanns wieder auf die Bühne, und zwar die Komödie *Schluck und Jau* (1900) am

³⁵⁷ vgl. Renate Wagner, Brigitte Vacha, *Wiener Schnitzler-Aufführungen. 1891-1970*, München: Prestel 1971, S.52.

³⁵⁸ vgl. Klaus Scharfen, *Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1899-1919*, Bristol, Berlin: Tenea Verlag 2005, S.86f.

Deutschen Theater, die danach allerdings sehr erfolgreich bis zum Sommer 1915 gespielt wurde.

Das literarische Theater hat es an den von erfolgreichen Boulevard-Autoren dominierten Pariser Bühnen traditionell schwerer gehabt als im deutschsprachigen Raum. Das *Théâtre de l'Odéon*, die „kleine Schwester“ der *Comédie Française*, das sich als Bühne für zeitgenössische oder zumindest jüngere französische Literatur präsentiert, ist in diesen Jahren von Erfolgsautoren wie Alexandre Dumas (père et fils), Alphonse Daudet oder Edmond Rostand geprägt. Lediglich François Coppée mit seinen patriotischen historischen Dramen, die die einfachen Leute in den Vordergrund stellten, auf der einen Seite und Gabriele D'Annunzio als Futurist bzw. nationalistischer Modernist auf der anderen, fanden auch im Krieg Aufnahme auf den Pariser Bühnen. Modernistische oder kriegskritische Autoren wie etwa Romain Rolland oder Paul Claudel hatten nach Beginn des Kriegs kaum mehr eine Chance auf eine Aufführung ihrer Stücke in einem Pariser Theater.

Noch schwerer war es für die AutorInnen des portugiesischen Modernismo, in Lissabonner Theatern aufgeführt zu werden. Allerdings wendeten sich diese – Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Florbela Espanca u.a. – auch nur selten der dramatischen Literatur zu, sie verfassten vor allem Lyrik und Prosa.

II.5. „hält ein Bomberl im Schnaberl...“ Kriegsführung und technischer Fortschritt auf der Bühne

Noch vor Kriegsbeginn 1914 hatte die zweite industrielle Revolution bereits ihre Wirkungen in allen Bereichen moderner Technik entfaltet: Energieproduktion, Motoren, neue Transportmittel, neue Reproduktions- und Kommunikationstechniken.³⁵⁹ Doch die zivile Verwendung dieser neuen oder perfektionierten Technik ging stets mit ihrer Entwicklung für militärische und strategische Zwecke einher. In der Aufeinanderfolge politischer und militärischer Krisen zwischen den großen europäischen Mächten in ihrem Kampf um politischen und wirtschaftlichen Einfluss, sowie um die Vergrößerung ihrer Kolonialgebiete, kommt es bereits Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zu einer militärischen Aufrüstung und wissenschaftlich-technologischen Weiterentwicklung des Kriegsgeräts.³⁶⁰ Schon unmittelbar nach Kriegsbeginn kommt es zu einer deutlichen Beschleunigung der kriegstechnischen Erfindungen und der Perfektionierung der Waffen, den konkreten Bedürfnissen der neuen Kriegsführung entsprechend.³⁶¹ Sämtliche Technologien der Vorkriegszeit wurden im Krieg militärisch genutzt: „l'automobile, l'aviation, la télégraphie sans fil, qui n'était encore que télégraphie, les installations électriques, hydrauliques ...“³⁶². Telefone waren häufig das einzige Kommunikationsmittel zwischen den in den Schützengräben ausharrenden Soldaten und ihren Vorgesetzten. Photographie und Kinematographie wurden nicht nur für Propagandazwecke verwendet, sie dienten auch dererspähung möglicher Bombenziele und der exakten Vermessung der Frontlinie vom Flugzeug aus, durch die Optimierung der optischen Vergrößerungstechnik im Krieg.³⁶³ Die von den Armeen geforderten und von den Regierungen unterstützten Anstrengungen in der wissenschaftlichen und technologischen Forschung, die Arbeit der „armée obscure des inventeurs“³⁶⁴, wie sie Marc Ferro genannt hat, haben in fast allen technischen Bereichen zu entscheidenden Innovationen geführt.

Diese Entwicklungen veränderten die Art und Weise der Kriegsführung und das Erleben der Frontsoldaten radikal: das Erleben jener Soldaten, die sich zu Beginn des Kriegs noch „mit dem

³⁵⁹ vgl. Bertrand Gille, „Les techniques de l'époque moderne“, *Histoire des Techniques. Technique et civilisations. Technique et sciences*, hg. v. Bertrand Gille, Paris: Gallimard 1978, S.843-858.

³⁶⁰ vgl. Sönke Neitzel, *Kriegsausbruch. Deutschlands Weg in die Katastrophe 1900-1914*, München / Zürich: Pendo 2002, S.142-153.

³⁶¹ Marc Ferro verweist hier auf jene Waffen, die speziell für den Krieg im Schützengraben konzipiert wurden: Munition mit Stahlkern, Minen, Minenwerfer, Artilleriegranaten, die erste Verwendung, im April 1915, von Giftgas durch die deutsche Armee an der Westfront, und, schließlich, in späteren Kriegsjahren, die Entwicklung von massiven Panzern, die der Strategie der Schützengräben ein Ende bereiteten. Natürlich spielt die Verbindung von technischem Fortschritt und militärischer Stärke in den Bereichen des Luftkriegs, der Bombardements, des See- und U-Bootkriegs eine noch entscheidendere Rolle. Vgl. Marc Ferro, *La Grande Guerre. 1914-1918*, Paris: Ed. Gallimard 1969. S.156-162.

³⁶² „Das Automobil, die Luftfahrt, die drahtlose Telegraphie, die da noch lediglich Telegraphie war, die elektrischen und hydraulischen Installationen...“ [Übersetzung: E.K.], Bertrand Gille, „Les techniques de l'époque moderne“, S.844.

³⁶³ vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2002.

³⁶⁴ „die dunkle Armee der Erfinder“ [Übersetzung: E.K.], Marc Ferro, *La Grande Guerre. 1914-1918*, S.156.

Schwert in der Hand“ kämpfen sahen, innerhalb von Armeen, deren Selbstbild noch von Begriffen der Ritterlichkeit, der Ehre und des Duells „Mann gegen Mann“, geprägt war und deren höherrangige Mitglieder sich durch ein ausgeprägte Standesbewusstsein und soziales Prestigedenken auszeichneten.

Es stellt sich also die Frage, auf welche Art diese heftige Beschleunigung des technischen Fortschritts, der immer engere Zusammenhang zwischen Technik und Krieg, die neuen Waffen und Maschinen mit Kriegsbeginn auf der Bühne behandelt wurden.

Das großstädtische Unterhaltungstheater – insbesondere neuere Genres wie Detektiv- und Sensationsdramen, Ausstattungstücke und Revuen – hatte immer ein ausgeprägtes Interesse an neuen Erfindungen, vor allem wenn diese die Möglichkeit neuer Vergnügungen versprachen: elektrische Beleuchtung, Fahrten mit der Eisenbahn, dann mit dem Automobil, Hochschaubahnen und andere technische Spektakel der Jahrmärkte, Kommunikation über Fernsprecher, Musik aus dem Grammophon, etc.³⁶⁵

Da es sich dabei um Theatergenres handelte, die stark in der Gegenwart verankert waren, die das bürgerliche Leben repräsentierten und es teils kritisch beleuchteten, teils liebevoll vorzeigten, waren Wissenschaft und Technik einerseits Symbole einer optimistischen, fortschrittsorientierten Klasse, andererseits bezeichneten sie auf der Bühne auch Veränderungen im Alltagsleben und, im weiteren Sinne, gesellschaftliche Transformationen.

In der portugiesischen Revue *Céu Azul* von Luís Galhardo, Pereira Coelho et Matos Sequeira, die ab November 1914 im *Teatro Avenida* in Lissabon mit großem Erfolg aufgeführt wurde, wird zum Beispiel die technische Erfindung der Telegraphie mit der Vervielfältigung der Gerüchte während des Kriegs verknüpft:

Traço...ponto...corre o boato
Ponto...traço...entre outras coisas
Ponto...ponto...que o sr. Dato
Disse uma data de coisas...³⁶⁶

Vor allem in Berlin und in Wien, in der Euphorie des scheinbaren „Siegeslaufs“ im Herbst 1914 war die Siegesgewissheit besonders eng mit dem Vertrauen in die neuen Waffen „von wunderbarer Vollkommenheit“³⁶⁷ und in die technische Überlegenheit der eigenen bzw. – im Fall von Österreich-Ungarn – vor allem der verbündeten Armee verknüpft. Die Zeitungen berichteten vom ersten Tag an von neuen kriegstechnischen Erfindungen oder militärischen

³⁶⁵ vgl. Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris: Ed. Nathan 2004, S.55.

³⁶⁶ „Strich...Punkt...es kursiert das Gerücht / Punkt...Strich...unter anderen Dingen / Punkt...Punkt dass Herr Dato / So einiges gesagt hätte.“ [Übersetzung: E.K.] Luís Galhardo, Pereira Coelho, Matos Sequeira, *Céu Azul. Revista em 2 actos e 10 quadros. Versos da peça*, Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres 1914, S.7.

³⁶⁷ „Wien, 1. August“, *Neue Freie Presse*, 2. August 1914, S.1.

Anwendungen neuer Technologien³⁶⁸ und es entstand eine Euphorie der Machbarkeit, die keine ethischen Zweifel zu dulden schien.

In einer der „Kriegsnovitäten“ in Wien, der Operette *Gold gab ich für Eisen!* finden sich Gesangscouplets wie die „Zeppelinpolka“³⁶⁹, in der zwei niederösterreichische Bauern ein Loblied auf die „Heldentaten“ der Zeppeline singen.

In Paris, da schlottern schon
Sämtliche Gebeine;
Der Herr Graf kommt gern bei Nacht,
So nach halber Neune!
[...] Plitsch und platsch und bums und krach,
Regnet's ringsumher –
Und ganz London kriegt Bombbomb
Aus der Bombombièr!
Kommt ein Vogerl hergeflogen
Und das nennt sich Zeppe – Zeppelin –
Hat ein Bomberl in dem Schnaberl,
Dieser Zeppe – Zeppe – Zeppelin!³⁷⁰

Die Anspielung auf das Kinderlied „Kommt ein Vogel geflogen“, sowie die Verniedlichungsformen „Bomberl“ und das lautmalerische „plitsch und platsch“ zeigen besonders drastisch, in welcher Weise hier der Luftkrieg gegen ZivilistInnen von allen realistischen Eigenschaften entkleidet und als drolliges Kinderspiel vorgeführt wird.

In Berlin erzielt das „vaterländische Volksstück“ *Immer feste druff!* einen außerordentlichen Erfolg, erlebt im *Theater am Nollendorfplatz* über 800 Aufführungen und wird in mehreren deutschen Theatern bis zum Ende des Kriegs gespielt, zu einer Zeit, als die meisten der Kriegsstücke schon längst von den Bühnen verschwunden sind.³⁷¹ Auch hier nährt sich der Optimismus, bald siegreich aus diesem Krieg hervorzugehen vor allem aus der Überzeugung der technologischen Überlegenheit und gewaltigen Kampfkraft des deutschen Heeres und der deutschen Kriegsindustrie:

- Unsere junge starke Flotte
Ist der Neid der ganzen Welt.
- Weil der ganzen Feindesrotte
Sie in die Parade fällt.
- In der Luft die Zeppeline
Pfeffern runter manchen Klops.
- Unterseeboot legt 'ne Mine,
Kreuzer gehen hops!
- Poincaré flieht aus Paris

³⁶⁸ vgl. etwa einen Bericht über den „neuesten Zweig der Elektrotechnik“, die „drahtlose Telegraphie“ am 2. August 1914 in der *Österreichischen Volkszeitung*. Prof. L. Graetz, „Die drahtlose Telegraphie“, *Österreichische Volkszeitung – Sonntagsbeilage*, 2. August 1914, S.242f.

³⁶⁹ Die musikalische Anspielung auf Polen war vermutlich auch nicht ganz zufällig gewählt, auch wenn die Wiener Operette immer auch osteuropäische Tänze in ihrem musikalischen Repertoire hatte, denn die sogenannte „Polenfrage“ – „die Rettung Polens aus den Händen des Zaren“ – war eine der wesentlichen ideologischen Rechtfertigungen für den Kriegsbeginn in Deutschland und Österreich.

³⁷⁰ Viktor Léon, *„Gold gab ich für Eisen!“*, S. 40.

³⁷¹ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S.129-140.

Und Edward Grey wird's auch schon mies.³⁷²

In Paris öffneten die Privattheater zum größten Teil erst im Lauf des Jahres 1915 wieder ihre Türen. Das war zu einem Zeitpunkt, in dem der „große Krieg“, der zu Beginn noch nach dem Modell herkömmlicher Kriege gedacht und imaginiert worden war, bereits sein neues Gesicht zeigte, sich als riesige mörderische Materialschlacht erwies. Doch ebenso wie in den Hauptstädten der Mittelmächte haben aktualitätsbezogene Kriegsstücke oder Kriegsbilder in den Pariser Theatern und Revuebühnen großen Erfolg. Adolphe Brisson, Theaterkritiker der Zeitung *Le Temps* beginnt seine Kritik von Rips *La revue nouvelle 1915* im *Théâtre Antoine* im Oktober 1915 mit der folgenden Feststellung:

Sans doute aurons-nous, cet hiver, beaucoup de revues. C'est un genre de spectacle qui agréé aux dispositions présentes du public. On écoute une revue, comme on lit un journal, avec l'obsession de l'actualité; [...] ³⁷³

Die Revue *1915* und ihre Nachfolgerin *La revue nouvelle 1915* geben – mit selbstbewusster Ironie – Zeugnis davon: in der ersten Szene wird allen anderen Theatergenres das Beileid ausgesprochen, denn „on ne joue plus que des revues“³⁷⁴. In einer der folgenden Szenen macht man sich über die Zeppeline ebenso lustig, wie man sie auf der anderen Seite der Front bewundert.

[...] Le lendemain à midi moins l'quart
L'premier zepp'lin quitta son hangar,
Pour aller sur Nancy,
Casser tout sans merci !...
Et l'on dit au pilot' « Fait' ce hardi coup d' main
Et revenez demain. »
L'Zepp'lin s'envole
Là-bas, là-bas.
L'Zepp'lin s'envole
Et ne revient pas.
On sut plus tard, je n' sais comment
Qu'il était descendu douc'ment
Tout au fond de la mer Caspienne. [...] ³⁷⁵

Schließlich trat der *poilu*, der einfache französische Soldat, auf die Bühne und sang eines jener Lieder, die sich aus der Revue heraus verselbständigten und bei den Soldaten in den

³⁷² Hermann Haller, Willi Wolff, *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück in vier Bildern*, Berlin / München: Drei-Masken-Verlag 1914, S. 26f.

³⁷³ „Vermutlich werden wir diesen Winter viele Revuen sehen. Es ist ein Theatergenre, das den derzeitigen Dispositionen des Publikums entgegen kommt. Man sieht eine Revue wie man eine Zeitung liest, mit dem obsessiven Drang nach Aktualität“ [Übersetzung: E.K.], Adolphe Brisson, „Théâtre Antoine. La nouvelle Revue 1915“, *Le Temps*, 18.10.1915.

³⁷⁴ „Man spielt nur noch Revuen“, Guillot de Saix, „Les Premières. La nouvelle Revue 1915“, *L'Eclair*, 18.10.1915.

³⁷⁵ „[...] Am nächsten Tag um Viertel vor Zwölf / Verließ der erste Zeppelin seinen Hangar / Um auf Nancy zu fliegen / Und alles gnadenlos kaputt zu machen!... / Und man sagte zum Piloten: ‚Machen Sie diesen kühnen Handstreich / und kommen Sie morgen zurück.‘ / Der Zeppelin fliegt los / Dorthin, dorthin, / Der Zeppelin fliegt los / Und kommt nicht mehr zurück. / Später erfuhr man, ich weiß nicht mehr wie / Dass er langsam gesunken ist / Bis auf den Boden des Kaspischen Meers.“ [Übersetzung: E.K.], Rip, *1915. Revue de Guerre en deux actes*, Paris : Librairie Paul Ollendorf 1915. S.95f.

Schützengräben enorm populär wurden, wozu ihre Verbreitung über Notenblätter, Textabschriften und Schellackplatten zusätzlich beitrug. Diese Lieder fanden ihr Publikum weit über jenes der Revue hinaus. „*On les aura*“ ist das klassische Beispiel für die französische Variante des aggressiven, kriegerischen Optimismus, der den Klang der Kanonen feiert [Abb. 23]: „On les aura / Quand on voudra. / Ah ! sal’Boch’ tu sortiras / De tes sacrés trous de rat. / Vive le son / De nos canons ! / Qui vivra verra, / Les Boch’s, on les aura ! [...]“³⁷⁶

Im Prolog von Xavier Roux, der der Wiedereröffnungsvorstellung des *Théâtre des Capucines* voranging, wurde dem Publikum das Verlachen des Zeppelins, der Bomben, Granaten und der falschen Gerüchte empfohlen.

Riez devant la peur et devant le faux bruit,
Riez du zeppelin qui souille votre nuit,
Riez toujours à vous en décrocher la rate,
Comme nous rions, nous, devant l’obus qui rate !³⁷⁷

In der gleichen Vorstellung, in der Revue *Paris quand même !* von Michel Carré [Abb. 24], trat ein Erfinder als Protagonist einer Szene auf. Er preist seine neueste Erfindung an, ein großartiges Verfahren, um Soldaten unsichtbar zu machen. Die Methode hätte allerdings den einen kleinen Haken, dass sie nur funktioniere, wenn die Soldaten 40 km/h schnell marschierten.

Eine weitere paradigmatische Figur der kollektiven Vorstellung während des Ersten Weltkriegs war der Spion. Er war Gegenstand einer regelrechten Hysterie auf der einen wie auf der anderen Seite der Front. Die Jagd auf Spione wurde zu einer Aktivität des täglichen Lebens.³⁷⁸ Die Spionage, die eng an die Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten zur Übermittlung von Nachrichten und zur Kommunikation gebunden war, wurde in mehreren sehr populären Theaterstücken während des Kriegs, zum Motor der Handlung. Diese Stücke nutzten das Genre der Krimi-Dramen, die schon ab der Jahrhundertwende – vor allem in Frankreich und Großbritannien – populär geworden waren, behandelten jedoch nunmehr nicht mehr Individualdelikte, sondern jene, die im Dienste einer kriegführenden Nation begangen wurden. Die Spione auf der Bühne verwendeten nicht nur die drahtlose Telegraphie, geheime Codes, Telephone oder auch Brieftauben, sie waren auch häufig auf der Suche nach Modellen für die neuesten militärischen Maschinen, nach Konstruktionsplänen für Geheimwaffen oder anderen Dokumenten von höchster, kriegsentscheidender, strategischer und technischer Bedeutung.

³⁷⁶ „Wir kriegen sie / Wann wir wollen / Ah! dreckiger Boche, du kommst schon raus / Aus deinen verfluchten Rattenlöchern / Es lebe der Klang / Unserer Kanonen! / Wer noch lebt wird sehen / Die Boches, die kriegen wir!“ [Übersetzung: E.K.] Rip, 1915, S. 113.

³⁷⁷ „Lacht angesichts der Angst und des falschen Gerüchts, / Lacht angesichts des Zeppelins, der eure Nacht versaut, / Lacht ständig bis ihr euch den Bauch halten müsst, / So wie wir lachen, wir, bei den Granaten, die daneben treffen.“ [Übersetzung: E.K.], Xavier Roux, zit. in: Guillot de Saix, „Aux Capucines“, *L’Eclair*, 28.10.1915, S.4.

³⁷⁸ vgl. Eva Horn, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2007, S.228-230.

Anhand zweier charakteristischer Beispiele werde ich die Figur des Spions genauer betrachten. Beide Stücke wurden in Paris im Herbst 1915 erstmals aufgeführt und mehrere Male während des Kriegs wieder aufgenommen. *Kit*, ein aus dem Englischen übersetztes Spionagedrama – der Originaltitel lautete: *The man who stayed at home* – hatte bereits einen großen Erfolg am Londoner *Royalty Theatre* erzielt, bevor es in Paris zunächst am *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, und später am *Théâtre des Variétés* aufgeführt wurde; das zweite Stück, ein Ausstattungsstück „à grand spectacle“, trägt den Titel *Les Exploits d'une petite Française* und wurde am 10. Dezember 1915 im *Théâtre du Châtelet* uraufgeführt.

Der Protagonist von *Kit*, Christoph Brent, der mit Beinamen Kit heißt, ist also „der Mann der zu Hause geblieben ist“, der sich nicht zum Kriegsdienst gemeldet hat. Er verbringt die ersten Monate des Kriegs in einer kleinen Pension an der englischen Küste. Obwohl seine Verlobte ihn inständig darum bittet und die Menschen in seiner Umgebung Verdächtigungen anstellen, verrät er nicht, warum er nicht zur Armee geht. Doch der Zuschauer versteht bald, welche seine Mission ist. Er ist einer Bande von Spionen auf der Spur, die für das Deutsche Heer arbeiten: Mrs. Sanderson, die Verwalterin der Pension, ihr Sohn Carl, der eine Stelle in der britischen Admiralität angenommen hat, sowie der Kammerdiener Fritz.

Or un matin que Kit, après avoir allumé sa pipe, jette l'allumette dans la cheminée où le feu est préparé, Fritz, le valet de chambre, se précipite avec terreur, et ne peut s'empêcher de s'écrier : « Vous avez failli mettre le feu. » Kit ne laisse pas d'être étonné de voir ce garçon si effrayé à la pensée qu'il y aurait du feu dans une cheminée. Tout en réfléchissant, il heurte de sa pipe le cadre du foyer. Ce cadre est moitié fer, moitié bois. Etrange système de construction où les cheminées sont combustibles. Kit palpe, appuie, et fait enfin tourner tout le foyer, qui en pivotant laisse apparaître sur son autre face un appareil Marconi. La preuve est faite. Kit a un code secret des signaux allemands. Il surprend un message. Il y voit qu'un certain U-Z-Z attend un signal. Mais qui est U-Z-Z? Kit y réfléchit pendant l'entracte, et à l'acte suivant il a trouvé : Z veut dire 1, et le personnage mystérieux est le sous-marin U-11. C'est tout simple, mais il y fallait penser.³⁷⁹

Dieser „Marconi-Apparat“ war der erste drahtlose Telegraph, der vom Physiker Guglielmo Marconi ab den 1890er Jahren optimiert wurde. Er entwickelte Sende- und Empfangsapparate für elektromagnetische Strahlen, und versuchte damit immer größere Distanzen zu überwinden; im Jahr 1899 überwand die Morse-Zeichen den Ärmelkanal, im Jahr 1901 gelang es Marconi bereits, an der kanadischen Küste Signale zu empfangen, die von Großbritannien aus gesandt

³⁷⁹ „Eines Nachmittags, als Kit, nachdem er seine Pfeife angezündet hatte, das Streichholz in den Kamin wirft, in dem ein Feuer vorbereitet ist, stürzt sich mit Entsetzen der Kammerdiener Fritz auf den Kamin und kann nicht anders als aufzuschreien: „Sie haben fast Feuer gelegt.“. Kit ist erstaunt darüber, den Burschen so aufgeregt zu sehen bei dem Gedanken, dass es Feuer in einem Kamin gebe. Nachdenklich stößt er mit seiner Pfeife an den Rahmen des Kamins. Dieser Rahmen ist halb aus Eisen, halb aus Holz. Seltsames Konstruktionsprinzip, bei dem der Kamin brennbar ist. Kit tastet ab, drückt an, und bringt schließlich den ganzen Kamin dazu, sich zu drehen, und so, auf der anderen Seite, einen Marconi-Apparat auftauchen zu lassen. Der Beweis ist erbracht. Kit hat einen Geheimcode der deutschen Signale. Er erwischt eine Nachricht. Er sieht, dass ein gewisser U-Z-Z auf ein Zeichen wartet. Aber wer ist U-Z-Z? Kit denkt darüber in der Pause nach und im nächsten Akt hat er die Lösung: Z bedeutet 1, und die mysteriöse Person ist das U-Boot U-11. Es ist ganz einfach, aber man muss daran denken.“ [Übersetzung: E.K.], Henry Bidou, „La Semaine Dramatique: Bouffes-Parisiens – Kit“, *Le Journal des Débats*, 1. November 1915.

wurden. 1909 erhielt er gemeinsam mit dem Deutschen Karl Ferdinand Braun den Nobelpreis für Physik.

Der „Marconi-Apparat“ stand auch Modell für die Entwicklung der Radiophonie, deren Fertigstellung für den Massengebrauch allerdings noch bis in die 20er Jahre dauerte. Während des Ersten Weltkriegs stand die drahtlose Telegraphie unter der strikten Kontrolle der Heeresleitungen und wurde zur Übermittlung verschlüsselter Nachrichten verwendet.³⁸⁰

In dem Sensationsstück *Les Exploits d'une petite Française*, verfolgte das Publikum einen regelrechten Krieg um eine Kriegserfindung.

Un vieil ingénieur français, émigré en Australie, a inventé un explosif nouveau qui nous assurerait une prompte et définitive victoire ; le colonel allemand von Blitz a reçu l'ordre de s'approprier la découverte à tout prix.³⁸¹

Dies also ist der treibende Konflikt einer wilden Verfolgungsjagd, die die Figuren des Stücks von einem Ende der Welt zum anderen bringt. Der deutsche Oberst von Blitz versucht mit allen Mitteln, das Patent für diese Wunderwaffe in seinen Besitz zu bekommen: mit Korruption, Einschüchterung, durch Anschuldigungen gegen den Neffen des Erfinders und seines Dieners Coquillet, die in Tsing-Tao festgenommen und ins Gefängnis gesperrt werden, durch die Verkleidung als französischer Soldat, mit der er sich in einem elsässischen Bauernhof in der Nähe der französischen Militärstützpunkte Eintritt verschafft. Schließlich ist es Mariette, ein junges Mädchen, das in Coquillet verliebt ist, die dem deutschen Oberst das Handwerk legt, und zwar in einem bemerkenswerten Show-Down: Blitz, der die Formel, um den Sprengstoff herzustellen, in die Finger bekommen hat, beginnt diesen in einer Fabrik in Mulhouse herzustellen. Doch durch eine List von Mariette wird Blitz in einem Stahlrohr gefangen, was schließlich dazu führt, dass die gesamte Fabrik mit ihm in die Luft geht. Man kann sich vorstellen, dass der Erfolg dieses Stücks vor allem in der aufwändigen und beweglichen Bühnenbildgestaltung und in der atemberaubenden Geschwindigkeit des Spiels lag.

Beide Stücke wurden übrigens in der Kritik aufgrund der schnellen Handlung, der kaum ausgearbeiteten Charaktere und Gefühle der Figuren, aber auch wegen des lebendigen und einfallsreichen Spiels der Schauspieler in die Nähe des kinematographischen Stils gerückt³⁸².

³⁸⁰ vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin: Brinckmann & Bose 1986, insb. S.126-152.

³⁸¹ „Ein alter französischer Ingenieur, der nach Australien emigriert war, hat einen neuen Sprengstoff erfunden, der uns einen schnellen und endgültigen Sieg garantieren würde; der deutsche Oberst von Blitz hat den Befehl erhalten, sich diese Erfindung um jeden Preis anzueignen.“ [Übersetzung: E.K.], Le Semainier, „La Semaine – Châtelet“, *Les deux Masques*, N°9, 19. Dezember 1915, S.72.

³⁸² vgl. Guillot de Saix : « Kit » aux Bouffes-Parisiens, in: *L'Eclair*, 30. Oktober 1915. „On ne saurait décrire la volubilité, la désinvolture, les inventions clownesques, les vivacités cinématographiques de Max Dearly qui mène toute la pièce dans un mouvement endiablé.“ / „Man kann die Zungenfertigkeit, die Lässigkeit, die clownesken Erfindungen, die kinematographische Lebendigkeit von Max Dearly kaum beschreiben, der das ganze Stück in ein teuflisches Tempo führt.“ [Übersetzung: E.K.]

II.6. Was bleibt außer zu schweigen? Einzelne kritische Stimmen im Kriegslärm

Die relative Geschlossenheit mit der Intellektuelle, Schriftsteller, Journalisten, Kritiker und Wissenschaftler sich aktiv – und mit großer Emphase – an der „Verteidigung des Vaterlandes“ ab August 1914 beteiligten, mit öffentlichen Stellungnahmen und Erklärungen, Artikeln in der Tagespresse, offenen Briefen, Essays und Vorträgen, mit Kriegslyrik und Kriegsdramatik, Angriffsprosa und Rechtfertigungsprosa, und zwar in allen kriegführenden Ländern, ist bis heute ein rätselhaftes und nur teilweise geklärtes Phänomen. Denn viele dieser Autoren waren noch wenige Tage vor Ausbruch des Kriegs äußerst besorgt über einen drohenden Krieg³⁸³, sie hatten sich zum Teil in fundamentaler Opposition zu ihrem Regime befunden, sie waren plötzlich bereit, Freundschaften und berufliche Kontakte zum Ausland aufs Spiel zu setzen.

Die einzelnen kriegskritischen Stimmen unter den heute bekannten Literaten waren 1914 nahezu an einer Hand aufzuzählen. In Wien vor allen anderen Karl Kraus und Arthur Schnitzler, sowie Sigmund Freud³⁸⁴. In Deutschland traten als Kriegsgegner in radikaler Weise Heinrich Mann und in ironisch-ambivalenter Weise Frank Wedekind hervor, beide damals in München und in engem Kontakt zueinander. Zu diesem Münchner Kreis zählten noch Erich Mühsam und Lion Feuchtwanger. In Berlin befanden sich in der kleinen Gemeinde der Kriegsgegner Albert Einstein und Magnus Hirschfeld, beide im Vorstand des pazifistischen „Bund Neues Vaterland“, der aus dem seit Anfang Oktober bestehenden Verlag „Neues Vaterland“ heraus am 16. November 1914 von anfangs zehn Mitgliedern gegründet wurde – darunter die Pazifistinnen Elisabeth Rotten und Lilli Jannasch. Einer der ganz wenigen einflussreichen Kriegsskeptiker in Berlin war Theodor Wolff, der Chefredakteur des *Berliner Tageblatts* – bereits vor 1914 verweigerten Reichskanzler und sämtliche amtliche Stellen die Kooperation mit dieser Zeitung, die sich als Sprachrohr einer freiheitlich-demokratischen Gesinnung und gleichzeitig als eine der wichtigsten Hauptstadt-Zeitungen etabliert hatte. Während des Kriegs wurde das *Berliner Tageblatt* stark zensuriert und zeitweise verboten. Theodor Wolff reagierte darauf, indem er selbst längere Zeit nichts mehr in „seiner“ Zeitung publizierte.

Die junge Generation von Schriftstellern, die sich dem Expressionismus zuordneten oder diesem zugeordnet wurden, war 1914 gespalten, viele meldeten sich als Kriegsfreiwillige, andere – dem politisch-aktionistischen Flügel zugehörige – AutorInnen waren von Anfang an gegen den Krieg, von ihnen gingen einige ins Exil in die Schweiz und versuchten von dort aus literarisch-politisch aktiv zu bleiben (z.B. Hugo Ball, Iwan Goll, Ludwig Rubiner). In Berlin selbst zeigte sich diese

³⁸³ Charakteristisches Beispiel ist hier etwa Gerhart Hauptmann, wie die von Peter Sprengel herausgegebenen Tagebücher während des Ersten Weltkriegs zeigen. Vgl. Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1914-1918*, hg. v. Peter Sprengel, Frankfurt/M. / Berlin: Propyläen 1997, S.22-24. Vgl. auch: Peter Sprengel, „Im Kriege erscheint Kultur als ein künstlicher Zustand“. Gerhart Hauptmann und der Erste Weltkrieg“, *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, hg. v. Uwe Schneider, Andreas Schumann, Würzburg: Königshausen & Naumann 2000, S.39-41.

³⁸⁴ vgl. Peter Gay, „Freud et la guerre“, *Guerre et Cultures. 1914-1918*, hg. v. Jean-Jacques Becker u.a., Paris: Armand Colin 1994, S.111-117.

Spaltung anhand der unterschiedlichen Orientierung der zwei wichtigen expressionistischen Zeitschriften *Der Sturm*, unter der Leitung von Herwarth Walden, der durchwegs kriegsbegeistert war, und durch sein Organisationsgeschick den *Sturm* während der Kriegsjahre zu einem mehrere Sparten umfassenden Kulturbetrieb – *Sturm*-Verlag, *Sturm*-Bühne – erweiterte und *Die Aktion* von Franz Pfemfert, die einen linkssozialistischen Aktionismus vertrat und bereits vor dem Krieg mit der Zensur zu kämpfen hatte. Nach Kriegsbeginn druckte *Die Aktion* nur noch literarische Texte, so wollte Pfemfert dem Verbot der Zeitschrift entgehen, was ihm auch gelang. Die pazifistische Botschaft jedoch überbrachten auch die literarischen Texte – vielfach von jungen Autoren an der Front. Pfemferts eigene Rubrik „Ich schneide die Zeit aus“ übte durch Kollagen aktueller Zeitungsmeldungen – ähnlich wie dies Karl Kraus in der *Fackel* tat – beißende Kritik am Kriegsjournalismus.

Romain Rolland, eine der wesentlichen pazifistischen Stimmen unter den französischen Schriftstellern, verbrachte die Kriegszeit ebenfalls in der Schweiz. Dem Krieg von Anfang an relativ skeptisch stand auch der Begründer des *Théâtre du Vieux-Colombier*, Jacques Copeau gegenüber.

Im Bereich des Unterhaltungstheaters, oder allgemeiner, in der Vergnügungsbranche, waren öffentlich vernehmbare kritische Stimmen zum Krieg zu Beginn noch viel seltener, die patriotische Aufbruchsstimmung omnipräsent – von den beliebten Operettenkomponisten (Kalman, Lehar, Gilbert, etc.) und Komödienautoren (Guitry, Caillavet, de Flers) über Librettisten und Conférenciers wie Fritz Grünbaum, hin zu Revueautoren wie Rip, Lucien Boyer, Hugues Delorme, Michel Carré in Frankreich, Otto Reutter, Hermann Haller, Ralph Benatzky in Deutschland oder Bühnenstars wie Sarah Bernhardt, Fritzi Massary, Claire Waldoff oder Josma Selim. In der Filmbranche war die Stimmung zu Kriegsbeginn hingegen deutlich gedrückter – für das junge, umstrittene, auf den internationalen Austausch und Kontakt angewiesene Medium, war die plötzliche Nationalisierung und Boykottierung fremder „Films“ eine fatale, zunächst zu einem akuten Filmmangel führende, für Kinobetreiber existentiell bedrohliche Maßnahme. In den Zeitschriften der Filmbranche finden sich gerade in den ersten Monaten des Kriegs besorgte und kritische Stellungnahmen, die sich allerdings vor allem mit den konkreten Auswirkungen der Weltpolitik auf Filmproduzenten, Filmkünstler und Kinobetreiber beschäftigten.

Einer jener die gegen den alles übertönenden Patriotismus protestierten, war der Wiener jüdische Kabarettist Heinrich Eisenbach [vgl. Längsschnitt A], treibende Kraft des Jargonkabarettts *Budapester Orpheum*. Er verweigerte schon bald seine Rolle als Vortragender von patriotischen Kriegsvorträgen, die die Direktoren des *Orpheum* im Herbst 1914 für ihn vorgesehen hatten und verließ das Theater, für das er 20 Jahre auf der Bühne stand – mit einer Reihe weiterer Ensemble-Mitglieder. Als *Eisenbachs Original Budapester* machten sie nun

weiterhin – durchaus auch kritisches – jüdisches Kabarett, während sich das *Budapester Orpheum* in den Kriegsjahren zunehmend in eine Operettenbühne transformierte.

Die Eingriffe der Zensur machten kritische Stellungnahmen – gerade an den Theatern, die stets besonders genau geprüft wurden – besonders schwierig, auch publizistische Foren, die bereit waren, sich durch Kriegskritik zu exponieren, gab es nur in beschränktem Ausmaß. So blieb den wenigen KünstlerInnen, die von Anfang an nicht in den kriegerisch-patriotischen Chor einstimmen wollten, zunächst nichts anderes als zu schweigen.

Karl Kraus' erste öffentliche Vorlesung in Wien nach Kriegsbeginn fand am 19. November 1914 im Wiener *Konzerthaus* statt. Die seiner Lesung³⁸⁵ vorangestellte Rede unter dem Titel *In dieser großen Zeit* gilt zurecht als erste und lange Zeit über einzige deutliche Stellungnahme gegen den Krieg in der „Reichs- und Residenzhauptstadt“ Wien.

In dieser großen Zeit, die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; und die wir, weil im Bereich organischen Wachstums derlei Verwandlung nicht möglich ist, lieber als eine dicke Zeit und wahrlich auch schwere Zeit ansprechen wollen; [...]; In dieser ernsten Zeit, die sich zu Tode gelacht hat vor der Möglichkeit, dass sie ernst werden könnte; von ihrer Tragik überrascht, nach Zerstreuung langt, und sich selbst auf frischer Tat ertappend, nach Worten sucht; in dieser lauten Zeit, die da dröhnt von der schauerlichen Symphonie der Taten, die Berichte hervorbringen und der Berichte, welche Taten verschulden: in dieser da mögen sie von mir kein eigenes Wort erwarten.³⁸⁶

³⁸⁵ Karl Kraus las an diesem Abend Passagen aus dem Alten und dem Neuen Testament, Gedichte von Detlev von Liliencron, den er für einen der wenigen standhaften deutschsprachigen zeitgenössischen Lyriker hielt und den eigenen Text „Der sterbende Mensch“.

³⁸⁶ Karl Kraus, „In dieser großen Zeit“, *Die Fackel* XVI (Dez. 1914) Nr.404, S.1.

II.7. „Ganz Europa ist außer sich“ – die Lissabonner Theater vor dem portugiesischen Kriegseintritt

Um 1914 beherbergte Lissabon zwölf größere Theaterhäuser oder multifunktionale Vergnügungsstätten wie das *Coliseu dos Recreios*, sowie einige kleinere Bühnen in den traditionellen, ärmeren Vierteln. Das bedeutete eine relativ hohe Theaterdichte im Verhältnis zur damaligen Größe der Stadt. Auch Wien, das damals fast 2 Millionen Einwohner zählte, hatte nicht um so viel mehr Theater. Ähnlich wie in den anderen europäischen Städten führte die Entstehung neuer kommerzieller Theaterunternehmen zu einer verstärkten Spezialisierung der einzelnen Theater für bestimmte Theatergenres – Dramen, Komödien, Operetten, Variété-Shows, Revuen, Volksstücke etc. – während sich gleichzeitig die Repertoires immer stärker internationalisierten – zu einem regen Tournee- und Gastspielbetrieb³⁸⁷ kamen intensive Übersetzungs- und Adaptionstätigkeiten. Theaterdirektoren sahen sich laufend am internationalen Markt nach neuen Erfolgsstücken um.³⁸⁸ Die Theater waren im wesentlichen in zwei Zonen innerhalb des Zentrums angesiedelt, die eine erstreckte sich vom zentralen Platz "Rossio", über die daran anschließende *Praça dos Restauradores* bis zum Beginn der neu gebauten *Avenida da Liberdade*. Der zweite Bereich lag auf dem Hügel westlich der *Baixa*, im Viertel *Chiado*, in dem sich das Lissabonner intellektuelle Leben dieser Zeit konzentrierte [Abb.25].

Das *Teatro Dona Maria II* war das einzige Nationaltheater in Lissabon, prominent auf der nördlichen Seite der *Praça D. Pedro IV*, auch "Rossio" genannt, gelegen [Abb.26]. Es war 1846 nach den beharrlichen Bemühungen eines der wichtigsten portugiesischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Almeida Garrett, eröffnet worden – mit der Errichtung der Republik 1910 wurde es in *Teatro Nacional Almeida Garrett* umbenannt. Es hatte als Nationaltheater eigene Statuten, in Form von Gesetzen und Verordnungen, und sollte vor allem der Förderung portugiesischer Dramatik, insbesondere zeitgenössischer Autoren dienen – das Gesetz sah vor, dass in jeder Saison zumindest vier neue Stücke portugiesischer Autoren gespielt werden sollten.³⁸⁹

Das zweite große literarische Theater war das *Teatro D. Amélia*, umbenannt in *Teatro República* im Jahr 1910, das jedoch am 13. September 1914 vollständig abbrannte [Abb.27]. Der engagierte Theaterleiter Visconde S. Luiz de Braga war am Boden zerstört, dennoch ließ das

³⁸⁷ „Plus que de simples interprètes, ces acteurs [en tournée au Portugal] sont de véritables intermédiaires culturels grâce auxquels pénètrent au Portugal les nouveaux courants du théâtre européen, les nouveaux noms comme les nouvelles techniques.“ / „Mehr als nur einfach Interpreten sind diese Schauspieler [auf Tournee in Portugal] regelrechte kulturelle Vermittler, mittels derer die neuen Strömungen des europäischen Theaters nach Portugal eindringen, die neuen Namen ebenso wie neue Techniken.“ [Übersetzung E.K.], Bernard Martocq, „Du ‚Théâtre Libre‘ au ‚Teatro Livre‘: l’expérience de Manuel Laranjeira“, *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.503f.

³⁸⁸ vgl. Glória Bastos, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro 2004 (= Páginas de Teatro, 3), S.92.

³⁸⁹ vgl. ebenda, S.34.

Unternehmen "Braga & Companhia" das Theater unmittelbar darauf wieder aufbauen und schon am 15. Jänner 1916 konnte es, in Anwesenheit des Präsidenten der Republik, Bernardino Machado, wiedereröffnet werden [Abb. 28]. In der Zwischenzeit spielte das Ensemble des *Teatro República* im Opernhaus *Teatro de São Carlos*, das von 1912 bis 1918 keinen eigenen Betrieb hatte. Im Jahr 1918 wurde das *Teatro República* zu Ehren seines Förderers S. Luiz de Braga in *Teatro S. Luiz* umbenannt, und so heißt es heute noch. Hier spielte man vor allem Dramen und anspruchsvollere Komödien, in den Sommermonaten überließ man das Theater meist europäischen Opern-, Operetten oder Zarzuela-Ensembles.

Eines der ältesten Lissabonner Theater, das *Teatro da Rua dos Condes*, das bereits zu Ende des 18. Jahrhunderts an der selben Stelle gegründet worden war, 1888 jedoch abgerissen und neu erbaut wurde, zeigte in unregelmäßiger Abfolge Revuen und Variété-Shows, häufig gemischt mit Filmvorführungen [Abb.29]. Im Jahr 1916 wurde es schließlich zum *Cinema Condes*.

Das *Teatro do Ginásio* war seit seiner Gründung 1846 ein sehr gut frequentiertes Theater, es zeigte hauptsächlich leichte Komödien, vor allem französische Boulevard-Komödien und Vaudevilles, oft nur ein paar Monate nach der entsprechenden Uraufführung in Paris.

Gleich daneben findet sich das *Teatro da Trindade*, ein schönes *Art Nouveau*-Gebäude, in dem Komödien, Operetten und – höchst erfolgreiche – Revuen aufgeführt wurden, häufig von bekannten und beliebten Lissabonner Autoren wie Eduardo Schwalbach, André Brun, etc.

Zwei weitere, vor allem mit Revuen bespielte Theater, das *Teatro Avenida* und das *Teatro Apolo* waren sowohl innen als auch außen deutlich weniger edel und aufwändig gestaltet, beim Lissabonner Publikum jedoch ebenfalls sehr beliebt.

In den ersten Jahren der Republik wurden zwei weitere größere Theater gebaut, das *Teatro Politeama* öffnete seine Türen am 6. Dezember 1913 mit einem gemischten Programm aus Komödien und Operetten [Abb. 30], und, an der *Praça dos Restauradores* gelegen, der interessante und elegante Bau des *Eden Teatro* [Abb.31], das im September 1914 eröffnet wurde. Das *Eden* wurde zur beliebtesten Operettenbühne der Stadt – eröffnet wurde mit der portugiesischen Operette *O burro do Sr. Alcaide*, darauf folgten eine Vielzahl aktueller Wiener und Berliner, auch einige französische, Operetten [Abb. 32]. Doch die Folgen von Krieg und ökonomischer Krise machten sich rasch bemerkbar und 1918, nach einigen mageren Saisonen, sollte auch dieses Theater in ein Kino umgewandelt werden, eine Tat, die vom Theaterkritiker Rodrigues Ferreira in einem Artikel mit dem Titel "O crime do Eden Teatro"³⁹⁰ heftig verurteilt wurde.

Das große *Coliseu dos Recreios*, als Mehrzweckbühne konzipiert, konnte sowohl mit einer zentralen Arenabühne für Zirkusveranstaltungen als auch mit einer traditionellen Guckkastenbühne verwendet werden [Abb. 33] und hatte auch die neuesten technischen Einrichtungen für Filmprojektionen auf riesiger Leinwand. In den Jahren 1914 bis 1918 lockte

³⁹⁰ Rodrigues Ferreira, „O ‚Crime‘ do Eden Teatro“, *Jornal dos Teatros*, 26. Mai 1918, S.7.

das *Coliseu dos Recreios* die Lissabonner Bevölkerung mit Gastspielen von Opern- und Operettenensembles, mit Zirkusgastspielen oder schließlich mit Gastauftritten der *Ballets Russes* in diesen "Freizeittempel". Dazwischen gab es Perioden mit Kinobetrieb, mit Variété-Truppen oder auch Boxkämpfe zu sehen.³⁹¹

Ähnlich wie in anderen europäischen Städten befanden sich auch in Lissabon die Theater und die darin Tätigen in einer sehr produktiven und erfolgreichen Phase in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, hier vor allem nach der republikanischen Revolution von 1910 und der formalen Abschaffung der Zensur – obwohl sie ab 1913 in abgeschwächter Form wieder eingeführt und mit dem portugiesischen Kriegseintritt im März 1916 in restriktiverer Form gehandhabt wurde. Diese Produktivität zeigte sich nicht nur auf der Ebene der Quantität – zwölf größere Bühnen, von 1911 bis 1915 wurden nicht weniger als 148 *revistas* in Portugal aufgeführt, vielseitige portugiesische Theaterautoren schrieben zahlreiche Komödien, historische Dramen, Sozialdramen und naturalistische Schauspiele, Farcen, Operetten und *revistas* – sondern auch auf qualitativer Ebene: die Theaterszene in Lissabon war weltoffen und interessiert an internationale Tendenzen und neuen künstlerischen Bewegungen, aber sie integrierte sie in ihre eigenen literarischen und theatralen Traditionen³⁹². Mit dem „goldenen Zeitalter“ der Revue und ihrem großen Bedarf an bühnenwirksamen SchauspielerInnen mit großem komödiantischen Talent, bildete sich eine Generation hervorragender SchauspielerInnen heraus, deren Namen in Portugal heute noch bekannt sind: Palmira Bastos [Abb. 34], Chaby Pinheiro, Nascimento Fernandes, Aura Abranches, etc.³⁹³ Besonders auffällig ist die Vielseitigkeit dieser SchauspielerInnen, sie traten in Revuen ebenso auf wie in historischen Dramen, in Boulevard-Komödien und portugiesischen Volksstücken, zum Teil sogar als OperettensängerInnen. Die Vielfalt der spezialisierten Presse ist ebenfalls eindrucksvoll, im untersuchten Zeitraum gab es in Lissabon 14 verschiedene Zeitschriften, die sich ausschließlich den Veranstaltungen und Freizeitvergnügungen der Hauptstadt widmeten, in denen neben dem Theater, dem der meiste Platz gewidmet war, meist noch Kinovorführungen, Konzerte, Sportereignisse und die portugiesischen *Touradas* (Stierkämpfe) besprochen wurden. Einige dieser Zeitschriften existierten nur wenige Nummern lang, andere konnten sich über mehrere Jahre etablieren.

Neben den staatlichen und kommerziellen Theatern gab es auch noch einige kleinere (Amateur-)Theaterinitiativen: einerseits innerhalb der Arbeiterbewegung, der sozialistischen wie auch der anarcho-syndicalistischen, oder in den lokalen sozialen und kulturellen Zentren der armen Viertel; andererseits innerhalb der modernistischen literarischen Bewegungen. Vielleicht könnte man behaupten, dass beide auf ähnlichem Grund wuchsen, nämlich mit der Feststellung, dass

³⁹¹ vgl. Mário Moreau, *Coliseu dos Recreios. Um Século de História*, Lisboa: Quetzal 1994, S.14-16.

³⁹² vgl. Glória Bastos, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, S.13-29.

³⁹³ vgl. ebenda, S.143-159.

sich die kommerziellen Theater in einer moralischen und künstlerischen Degeneration befinden und die Notwendigkeit einer Erneuerung der Theaterliteratur besteht, die in der Lage sein sollte, Menschen zu bilden und aufzuklären.³⁹⁴ Im Jahr 1904 wurde in Lissabon auf Initiative von Teófilo Braga, Heliodoro Salgado und anderen, teils republikanischen, teils anarchistischen Intellektuellen, das *Teatro livre* nach dem Modell von André Antoines *Théâtre Libre* in Paris gegründet. Die Eröffnungsvorstellung am 8. März 1904 zeigte neben dem französischen Drama *La tante Léontine*, das anarchistisch-sozialistische Thesenstück *Amanhã* von Manuel Laranjeira. Das *Teatro Livre* zeigte in 11 Produktionen in den Jahren 1904, 1905 und 1908 zeitgenössische Autoren aus Europa (Eugène Brieux, Hermann Sudermann, Björnsterne Björnson) und aus Portugal (Manuel Laranjeira, Ernesto da Silva, Bento Faria etc.) mit einem engagierten SchauspielerInnenensemble – auch Adelina Abranches, eine der berühmtesten Lissabonner Schauspielerinnen nahm teil.³⁹⁵ Das Besondere am Lissaboner *Teatro Livre* war seine starke Betonung des politischen und lehrreichen Charakters der Aufführungen, dem Leitspruch von Ernesto da Silva folgend: „Transformar pela Arte, redimir pela educação“.³⁹⁶ Wenig später, im Juli 1905 gründete Araújo Pereira das *Teatro Moderno* mit ganz ähnlichen Zielen, allerdings mit einem ganz jungen portugiesischen Autoren (Ramada Curto, Bento Mântua) gewidmeten Programm.³⁹⁷ Ab 1907 finden wir zunehmend Hinweise auf neue Amateurtheaterinitiativen – auch wenn die Quellen äußerst verstreut, schwer zu finden und auch häufig widersprüchlich sind – vor allem in den republikanischen, sozialistischen oder anarchistischen Jugend- und Gewerkschaftsorganisationen. Es gab Bemühungen, ein eigenes Repertoire zu entwickeln und neue Themen auf die Bühne zu bringen, aber die meisten dieser Gruppen existierten nur kurze Zeit und hatten – außer in den Presseorganen der eigenen Bewegung – praktisch keine Öffentlichkeit.³⁹⁸

Um 1910 wurden die portugiesischen Modernisten zunehmend von futuristischen Tendenzen in anderen europäischen Ländern beeinflusst, deren radikale Absage an jede altmodische Tradition und deren Beschwörung eines neuen Zeitalters, das durch Aktion, Bewegung und Technik gekennzeichnet würde, die wichtigen portugiesischen Modernisten wie Fernando Pessoa, Almada Negreiros oder Mario de Sá-Carneiro faszinierte, sich allerdings nur schwer mit einer gewissen portugiesischen Nostalgie und Rückwärtsgewandtheit vereinbaren ließ. Die genannten drei Autoren experimentierten aber unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg mit neuen dramatischen Formen, ihre Stücke blieben jedoch alle unaufgeführt zu ihrer Zeit.

³⁹⁴ vgl. etwa Beatriz Peralta García, „La Cultura Obrera en Portugal. Teatro y Socialismo durante la primera república (1910-1926)“, Univ. de Salamanca, Dep. de Historia medieval, moderna y contemporánea: Tesis Doctoral 2000, S.24.

³⁹⁵ vgl. Bernard Martocq, „Du ‚Théâtre Libre‘ au ‚Teatro Livre‘: l’expérience de Manuel Laranjeira“, S.503-514.

³⁹⁶ „Durch Kunst verändern, durch Bildung erlösen“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.506.

³⁹⁷ ebenda, S.510 u. 514.

³⁹⁸ vgl. Beatriz Peralta García, „La Cultura Obrera en Portugal. Teatro y Socialismo durante la primera república (1910-1926)“, S.213-226.

Zurück zu den tatsächlich während der Kriegsjahre aufgeführten Stücken in Lissabon: als die Theater die Wintersaison 1914 eröffneten, finden wir in den Ankündigungen, neben zwei italienischen Opern- und Operettenensembles auf Tournee [Abb. 35 und 36], einigen übersetzten bzw. adaptierten französischen Komödien, vor allem das höchst beliebte Genre des *Teatro de Revista*, eine spezifische – nach französischem Vorbild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Lissabon entwickelte – Form des Revuetheaters, das besonders stark von der Verbindung politischer Satire, der Karikatur berühmter Persönlichkeiten, eingängiger Melodien, tanzenden *Girls* und spektakulären Bühnenbildern lebte und in denen die Autoren – meist Autorenkollektive – aktuelle politische Ereignisse ebenso karikierten wie typisch portugiesische Eigenschaften.

Der Humorist und Autor André Brun sagte zu dieser Zeit über die Lissabonner: “Tirem tudo do alfacinha, mas nao lhe tirem a revista”³⁹⁹ und der Theaterhistoriker Vitor Pavão dos Santos führt aus:

[...] certo é que o público gostava mesmo de ver a vida nacional parodiada no palco, meter a ridiculo os janotas e os deputados, achincalhar os políticos, o Parlamento e até a realeza, fazer chacota das modas, das grandes festas citadinas ou das iluminacoes do Passeio Público. Eram coisas que lhe estavam próximas, que faziam parte do seu quotidiano, que lhe diziam respeito. E era também a pequena vinganca desse público popular dos ricos e poderosos deste mundo. Esta relacao da revista com a vida do dia-a-dia, seria sempre, pelos tempos fora, a sua grande forza.⁴⁰⁰

Die Struktur der portugiesischen *revista* zur Zeit der ersten Republik folgte dem klassischen Schema der französischen *revue*. *Compère* und/oder *commère* sind Darsteller und Erzähler zugleich, sie sind jene, die eine Verbindung zwischen den einzelnen *quadros* (Bildern) herstellen, die sehr unterschiedliche Formen annehmen können, satirische Allegorien, Sketches bzw. Dialoge zwischen typischen Figuren (z.B. der Polizist oder der Reporter), Couplets und Chansons, Szenen mit erotischen Anspielungen, Tanz oder Pantomime und am Schluss jeden Akts die sogenannte *apoteose*, eine Massenszene mit großartigen Kostümen und Dekorationen. In vielen Fällen besteht die Grunderzählung der Revue darin, dass zuerst eine unwirkliche, märchenhafte Welt gezeigt wird, häufig eine Art Parnass oder Olymp, von wo aus der *compère* (und/oder die *commère*) eine Reise in das echte, aktuelle Portugal antreten, und zwar meist mit

³⁹⁹ „Nehmt dem Lissabonner alles weg, aber nehmt ihm nicht die *revista*.“ [Übersetzung: E.K.], zit. in: Vitor Pavão dos Santos, „Guia breve do século XX teatral“, *Panorama da cultura portuguesa no século XX. Vol. 2: Artes e Letras*. Hg. v. Fernando Pernes, Porto: Fundação Serralves / Ed. Afrontamento 2002, S.287. [S.187-307].

⁴⁰⁰ „Sicher ist, dass das Publikum es liebte, das öffentliche Leben der Nation auf der Bühne parodiert zu sehen, die Eleganten und die Abgeordneten lächerlich zu machen, Politiker zu verspotten, das Parlament und sogar das Königtum, sich über die neuesten Moden, die großen städtischen Feste oder die Beleuchtung der Boulevards lustig zu machen. Das waren Dinge, die ihnen nahe waren, die Teil ihres Alltags waren, die sie betrafen. Und es lag auch die kleine Rache dieses gemischten, sozial eher bescheidenen Publikums an den Reichen und Mächtigen dieser Welt darin. Diese Beziehung der *revista* mit dem alltäglichen Leben war immer ihre große Stärke.“ [Übersetzung: EK], Vitor Pavão dos Santos, „Guia breve do século XX teatral“, S.287.

dem Ziel, das zu vielen Verwicklungen führt, einen bestimmten Gegenstand zu finden, der üblicherweise eine solche Reise gar nicht wert wäre.

Obwohl sich die *revistas* üblicherweise mehr mit portugiesischer Innenpolitik befassten, mit kritischen Kommentaren zur Regierung, mit sozialen Fragen, mit klassischen "Fehlern" der Portugiesen wie etwa Unpünktlichkeit oder Unentschlossenheit, und deren Autoren aber zugleich mit dieser erstaunlichen Freiheit und Frechheit meist dem republikanischen Projekt wohlgesonnen waren, bekam in den 1914 und 1915 gespielten *revistas* die brisante weltpolitische Situation und vor allem der Erste Weltkrieg stärkeres Gewicht, schon kurz nach dessen Ausbruch.

In der am 22. November 1914 im *Teatro da Trindade* uraufgeführten *revista* von Eduardo Schwalbach, einem vielseitigen Theaterautor, der nicht nur eine lange Serie von Revuen, sondern auch ernstere Stücke und Melodramen geschrieben hat, und der als Moralist der Republik und ihrer verworrenen politischen Zustände skeptisch gegenüberstand, mit dem – durchaus politisch gemeinten – Titel *Verdades e mentiras (Wahrheiten und Lügen)* [Abb. 37], heißt es in einem Couplet des ersten Akts, in Bezug auf den Ausbruch des Kriegs in Europa:

Rebentou agora a crise?!...
Esta é nova e original!
Efeitos do dize, dize...
Como se hoje em Portugal
Nao andasse tudo em Crise
Desde o Ano Bom ao Natal!⁴⁰¹

Die im Dezember 1914 auf der Bühne des Teatro Avenida uraufgeführte Revue *Céu Azul (Blauer Himmel)* von Luís Galhardo, Pereira Coelho und Matos Sequeira stellt in den lose aneinandergereihten Bildern zwei sehr unterschiedliche Soldatenfiguren auf die Bühne: Zunächst steht patriotischer Heldenmut im Vordergrund, der ganz ähnlich klingt wie in Wien, Berlin oder Paris. „Marcha logo p'ró combate / Contra um ou dois ou três / Se o tambor toca a rebate / O soldado português“⁴⁰² Gegen Ende der Revue werden jedoch wehmütigere und realistischere Töne deutlich hörbar, auch wenn es schließlich um die Ausdauer der Soldaten unter schwierigen Bedingungen geht: „Passa frio e passa fome / O soldado até nem come, / Nada quer, nada lhe doe...“⁴⁰³. Der Titel der Revue – *Céu Azul* – bezog sich übrigens, wie bei vielen anderen Revuen auch (*Paz e União / Frieden und Einheit* (1914), *Isto vai bem / Das geht gut* (1914); *No País do Sol / Im Land der Sonne* (1916)), ironisch auf die angespannte innenpolitische und internationale Lage.

Às vezes chovem injúrias

⁴⁰¹ Eduardo Schwalbach Lucci, „A Crise“, *Almanach dos Palcos e Salas. Para 1916*, Lisboa: Arnaldo Bordalo 1915, S.93.

⁴⁰² „Marschiert sogleich in den Kampf / Gegen einen, zwei und drei / Wenn die Trommel Alarm schlägt / Der portugiesische Soldat“ [Übersetzung: E.K.], Luís Galhardo, Pereira Coelho, Matos Sequeira, *Céu Azul. Revista em 2 actos e 10 quadros. Versos da peça*, Lisboa 1914. S.8.

⁴⁰³ „Er leidet Kälte und leidet Hunger / Der Soldat, der isst nicht mal, / Er will nichts, nichts tut ihm weh.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda., S.14.

e sopra o vento das fúrias
 desde o norte até ao sul.
 Ronca a policia em trovões,
 cai o raio nas multidões...
 Mas o céu 'sta sempre azul.⁴⁰⁴

Die Bezugnahme auf den Krieg in Europa zeigte sich aber nicht nur in Bildern und Couplets des Revuetheaters, sondern, gerade im Spätherbst 1914, auch in – meist zu Benefizzwecken aufgeführten – direkt auf den Krieg Bezug nehmenden Stücken mit patriotischem, vor allem aber auch Frankreich unterstützenden Charakter: *A Canção de Portugal (Das Lied Portugals)* (1914) im *Teatro da Rua dos Condes*; *Avante, Francêses! (Vorwärts, Franzosen!)* (1914) im *Teatro da Trindade* oder *A alma francesa (Die französische Seele)* (1914) im *Teatro Apolo*. Diese portugiesischen Kriegsstücke, die ähnlich wie in anderen europäischen Hauptstädten stereotype "Deutsche" und "Franzosen", Spione und Liebespaare in Loyalitätskonflikten auf die Bühne brachten, erlebten in Lissabon jedoch nur wenige Aufführungen und wurden von der Kritik äußerst skeptisch aufgenommen.⁴⁰⁵

Eine Revue wie *Céu Azul* erreichte hingegen über 130 Aufführungen. Eine Besonderheit der portugiesischen *revistas* ist vor allem auch die Flexibilität, mit der diese während langer Aufführungsserien laufend verändert, gekürzt, ergänzt, aktualisiert wurden, weniger erfolgreiche Bilder durch neue ersetzt. Durchschnittlich wurde alle vier bis fünf Wochen zumindest ein neues Bild innerhalb einer erfolgreichen Revue angekündigt – damit konnte man das Interesse des Publikums und der Kritik erneuern und auch kurzfristig auf politische Ereignisse reagieren.⁴⁰⁶

Zu Beginn des Krieges blieb Portugal neutral – allerdings zeigte sich im republikanischen Lager, bei den meisten Intellektuellen und auch bei größeren Teilen der Bevölkerung eine klare Präferenz für die Alliierten, umso mehr als England als alter Bündnispartner und Frankreich als kulturelles und politisches Modell gesehen wurde. Auf den Lissabonner Theatern aber wurden noch 1914/15 neben den vielen französischen Komödien (u.a. von Tristan Bernard, Henri Bataille oder Paul Gavault) auch sehr gerne österreichische und deutsche Operetten gespielt. Besonderen Erfolg hatte in dieser Saison Jean Gilberts *A Rainha do Animatógrafo (Die Kinokönigin)* im *Eden Teatro*. Eine jener Operetten, die die Welt der frühen Kinostars auf der Bühne feiert – ein untrügliches Zeichen dafür, dass auch in Lissabon das Kino bereits zu einer großen und weit verbreiteten Attraktion geworden ist. Und selbst die zeitgenössische ungarische Dramatik wurde in Lissabon rezipiert: Am 27. März 1915 fand im *Teatro São Carlos* die Premiere von Franz Molnars Stück *O Diábo (Der Teufel)* statt.

⁴⁰⁴ „Céu Azul“, zit. in: Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol. 2 – Da República até hoje*, Lisboa: Publicações Don Quixote 1985, S.48.

⁴⁰⁵ vgl. Glória Bastos, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, S.94.

⁴⁰⁶ So wurde der Revue „O 31“, dem Langzeit-Erfolg (UA, 26. Juli 1913, *Teatro Avenida*) schon am 15. August 1914 das neue Bild „Triple Entente“ hinzugefügt, um auf den „Großen Krieg“ zu reagieren.

III. Die „geeinte Nation“ auf der Bühne

III.1. Nationale Mythen, siegreiche Helden, bösertige Feinde – Bezugspunkte des historischen Dramas

Das historische Drama, das sowohl in seiner skeptischen als auch in seiner affirmativen Spielart stark an nationalen Mythen und an einer nationsbildenden Geschichtsschreibung orientiert war, erlebte um die Jahrhundertwende an vielen europäischen Theatern eine Renaissance. Das *reenactment* von Gründungsmythen und historischen Glanzleistungen auf der Bühne in patriotischen historischen Dramen wurde zunehmend als Aufgabe der staatlichen, aber auch einiger privater Theaterhäuser wahrgenommen. In immer glanzvolleren, monumentaleren Inszenierungen sollte so der Theaterbesuch zum patriotischen Gemeinschaftserlebnis werden.

Insbesondere historische Jahrestage und nationale Feiertage eigneten sich für die Apotheose von Staat und Nation. Im Deutschen Kaiserreich wurde schon wenige Jahre nach der Reichsgründung der Sedanstag zum Feier- und Gedenktag des nationalliberalen Bürgertums (zunächst war es kein offizieller Feiertag), zu dem landesweit patriotische Festspiele organisiert wurden. „Der Krieg gegen Frankreich 1870/71 war für die Entwicklung des patriotischen Festspiels – wie ja auch für die politische Geschichte – von grundlegender Bedeutung, und zwar in doppelter Hinsicht, als Stoff und Anlaß.“⁴⁰⁷ Allerdings hatten diese Festspiele in den 1890er Jahren eine gewisse Krise erlebt – die Aufbruchsstimmung des Bürgertums und die Hoffnung auf bürgerliche Freiheiten im Rahmen des Wilhelminismus waren vielfach enttäuscht worden – die offiziös-monarchische Festkultur erging sich in epigonalen Lobesdramen.⁴⁰⁸ Im Jahr unmittelbar vor dem Krieg dienten im besonderen die Hundertjahrfeiern der Befreiungskriege gegen Napoleon 1813, verbunden mit dem 25-jährigen Regierungsjubiläum Wilhelms II. zur repräsentativen Nationspflege.⁴⁰⁹

In Portugal versuchte die junge Republik einerseits die Glanzzeit des weltumspannenden Imperiums heraufzubeschwören, andererseits einen neuen Gründungsmythos und eine radikal erneuerte, republikanische Kultur zu etablieren. „Na República, o indivíduo livre era a matéria-prima para a construção de uma entidade colectiva – a nação republicana –, que passava a ter prioridade sobre esse indivíduo.“⁴¹⁰ Diese republikanische Nation sollte zu einer moralischen Regeneration und zu internationalem Respekt geführt werden, unter anderem durch die Zurückdrängung des Einflusses der Kirche und die Erziehung der Gesellschaft hin zu einem neuen nationalen Ideal. Die republikanische Idee wurde in die Geschichte hinein zurückverfolgt

⁴⁰⁷ Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Mit ausgewählten Texten*, Tübingen: Francke 1991, S.51.

⁴⁰⁸ vgl. ebenda, S.60-63.

⁴⁰⁹ vgl. ebenda, S.66f.

⁴¹⁰ „In der Republik war das freie Individuum Rohmaterial für die Konstruktion einer neuen kollektiven Einheit, die republikanische Nation, die schließlich Priorität über das Individuum gewann.“ [Übersetzung: E.K.], Rui Ramos (Autor), José Mattoso (Dir.), *História de Portugal. Sexto Volume. A Segunda Fundação*, Lisboa: Editorial Estampa 1994, S.401.

und der Gründungsgeschichte Portugals eingeflochten – „[o]s primeiros tempos da monarquia de Avis, que saíra da ‚revolução popular‘ de 1383, eram exactamente descritos como os de uma república com um rei. A expansão ultramarina começará, assim, sob a égide da democracia republicana.“⁴¹¹

In Frankreich mangelte es natürlich ebenfalls nicht an nationalen Mythen, allerdings zeichnete sich das nachrevolutionäre Frankreich bis hinein ins Zwanzigste Jahrhundert durch eine tiefe Spaltung zwischen Verfechtern der Revolution, Republikanern, Laizisten einerseits und Monarchisten, Verfechtern der nationalen und moralischen Ordnung, Katholiken andererseits aus – eine Spaltung, die sich auch in der „kollektiven Erinnerung“ spiegelte.⁴¹² Sie zeigte sich in der Debatte um den Laizismus, die die III. Republik begleitete, in einer ganzen Reihe parlamentarischer und öffentlicher Debatten und sie kulminierte, könnte man sagen, in der Dreyfus-Affaire von 1898/99. Dennoch achtete die Republik sehr genau auf ihre historischen Mythen und vermittelte sie mit äußerster Gewissenhaftigkeit allen Kindern, die so ihre schöne und große „patrie“ lieben lernen sollten.

[...] depuis Vercingétorix résistant à César jusqu’à la charge des cuirassiers de Reichshoffen, en passant par le bris du vase de Soissons, Charlemagne visitant ses écoles, Bouvines, le Grand Ferré et Jeanne d’Arc, le panache blanc d’Henri IV, Colbert se frottant les mains en entrant dans son cabinet de travail, la noire Bastille détruite, le serment du Jeu de paume, le sacrifice du jeune Bara, la prise d’Alger, puis, après le malheur de Sedan, l’édification d’une France „tranquille et forte“ qui a fait „d’admirables progrès depuis 1875“.⁴¹³

In Österreich-Ungarn waren, wie sonst in keinem der behandelten Länder zu dieser Zeit, die historischen Mythen unmittelbar an das Herrscherhaus gebunden. Die Habsburger hatten nicht nur eine lange Geschichte, sie *waren* die Geschichte der Monarchie. Ganz im Gegensatz dazu standen die sich immer stärker verbreitenden nationalen Historiographien der einzelnen Volksgruppen, die so auf ihre „historischen Rechte“⁴¹⁴ pochten.

Als integrative Kraft ersten Ranges galt den Propagandisten der Österreich-Idee im Ersten Weltkrieg (wie etwa Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal) die k.u.k. Armee, die als

⁴¹¹ „die erste Zeit der Monarchie des Adelsgeschlechts der Avis, die aus der ‚Volksrevolution‘ von 1383 heraus entstanden ist, wurde exakt wie eine Republik mit einem König beschrieben. So sollte die Zeit der Eroberung und der Übersee-Expansion unter der Ägide der republikanischen Demokratie begonnen haben.“ [Übersetzung: E.K.], Rui Ramos, José Mattoso, *História de Portugal*, Vol. 6, S.422.

⁴¹² vgl. Danny Trom, „Frankreich. Die gesplante Erinnerung“, *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hg. v. Monika Flacke (Begleitband zur Ausstellung März – Juni 1998, DHM), Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998, S.129-151.

⁴¹³ „[...] von Vercingétorix weg, der Cäsar widerstand, bis zu den heldenhaft sich opfernden Kürassieren von Reichshoffen im August 1870, über die Legende der zerbrochenen Vase von Soissons, Charlemagne, der Schulen besichtigte, der Schlacht bei Bouvines, den Helden des 100-jährigen Kriegs ‚Grand Ferré‘ und Jeanne d’Arc, den weißen Federbusch von Henri IV, Colbert, der sich die Hände rieb als er in sein Arbeitszimmer trat, über die Zerstörung der finsternen Bastille, den Ballhauschwur, den Heldentod des jungen Republikaners Bara, die Eroberung von Algier, bis hin – nach dem Unglück von Sedan – zum Aufbau eines ‚ruhigen und starken‘ Frankreichs, die ‚bewundernswerte Fortschritte seit 1875 gemacht hat‘.“ [Übersetzung: E.K.], Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*. 4. *Le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris: Ed. du Seuil 2005, S.28.

⁴¹⁴ Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.28.

gemeinschaftsstiftende „politische und zugleich sittliche Einheit“⁴¹⁵ dem Vielvölkerstaat Ausdruck verlieh. Auch die tendenziell ahistorischen Mythen vom „österreichischen Menschen“, verbunden mit der Landschaft, schöpferisch in Kunst und Musik, gottesfürchtig und kaisertreu, wurden hier reaktiviert. Hofmannsthal gab von 1915 bis 1917 eine Reihe volksnaher Bändchen heraus, die den Titel „Österreichische Bibliothek“ trug. Darin sollten literarische und publizistische Zeugnisse österreichischer Größe, die sonst „schlummert im Archiv wie in der Kapuzinergruft“⁴¹⁶, versammelt werden: Walther von der Vogelweide, Abraham a Sancta Clara, Comenius, Prinz Eugen, Maria Theresia, Joseph II., Metternich, Radetzky, aber auch Schubert, Lenau, Grillparzer etc.⁴¹⁷

Der historisch am weitesten zurückreichende historische Mythos des Deutschen Reiches war wohl die Geschichte des „Arminius“, der im 19. Jahrhundert zum ersten Deutschen gemacht wurde. Als germanischer Stammesführer hatte dieser „Hermann“ die Römer im Jahr 9 n. Chr. bei der Schlacht im Teutoburger Wald geschlagen und so die Ausbreitung des Römischen Reichs verhindert⁴¹⁸. Insbesondere im Zuge der nationalen Erhebung gegen Napoleon wurde er als Kämpfer gegen die „romanische“ Fremdherrschaft verehrt. Heinrich von Kleists Schauspiel *Die Hermannsschlacht* gibt ein deutliches Bild dieser Mythisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Sinne eines Aufrufs „alle Bedenken und alle Moral hinter das Wohl der Nation zu stellen“⁴¹⁹. Auch 1914 wurde Kleists *Hermannsschlacht* an vielen Berliner Theatern aufgeführt: Das *Schillertheater Charlottenburg* machte den Anfang am 3. September 1914, eine Wiedereinstudierung mit Georg Paeschke in der Hauptrolle; der Kritiker der *Berliner Morgenpost* meinte, die Stimmung des Stücks entspräche zwar nicht den heutigen „Kriegs- und Siegestage[n]“⁴²⁰ – die selbe Ausgabe der Zeitung titelte (deutlich verfrüht) mit „Reims gefallen!“ – das deutsche Volk sei zwar seit 100 Jahren „fremder Fesseln ledig“, müsse aber auch heute noch „für die Erhaltung seiner nationalen Güter gegen eine Welt von Feinden kämpfen“⁴²¹. Am 16. September folgte eine Aufführung auf den *Königlichen Bühnen*. Die anlässlich des 100. Geburtstags Bismarcks im April 1915 geplante Inszenierung von Kleists *Hermannsschlacht* am *Deutschen Theater*⁴²² fand allerdings nicht statt. Eine besonders interessante Ineinanderwebung historischer Nationalmythen lag der Kleist-Feier am 2. September 1914 am

⁴¹⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II. 1914-1924*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1979, S.359.

⁴¹⁶ ebenda, S.435.

⁴¹⁷ Albert Berger, „Lyrische Zurüstung der ‚Österreich‘-Idee. Anton Wildgans und Hugo von Hofmannsthal“, *Österreich und der Große Krieg. 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, hg. v. Klaus Amann u. Hubert Lengauer, Wien: Brandstätter 1989, S.145f.

⁴¹⁸ vgl. Monika Flacke, „Deutschland. Die Begründung der Nation aus der Krise“, in: *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hg. v. Monika Flacke (Begleitband zur Ausstellung März – Juni 1998, DHM), Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998, S.101-128.

⁴¹⁹ ebenda, S.122.

⁴²⁰ M.L., „Die ‚Hermannsschlacht‘ im Schillertheater Charlottenburg“, *Berliner Morgenpost. Unterhaltungsblatt*, 5. September 1914.

⁴²¹ ebenda.

⁴²² vgl. „Der Spielplan der Reinhardt-Bühnen“, *Berliner Morgenpost*, 14. März 1915, S.10.

Grab des Dichters in Wannsee zugrunde. Hier wurde am „Sedanstag“, dem Gedenktag an 1870, Kleists *Hermannschlacht* von 1808 – also der Zeit der Napoleonischen Herrschaft in Deutschland – jenes Stück, das wiederum an die Geschichte des wehrhaften Germanen Hermann erinnert – aufgeführt. Der Erlös kam der „Kriegshilfe des vaterländischen Frauenvereines Wannsee-Nicolassee“⁴²³ zugute.

Die meistgespielte Oper der ersten Kriegssaison 1914/15, Richard Wagners *Lohengrin*, entwickelt ihre Handlung vor dem Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem König des Ostfrankenreichs Heinrich I. und den Ungarn in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Den Rahmen der Handlung bildet eine fiktive Heererhebung Heinrichs I. in Antwerpen, im Herzogtum Brabant. Der König fordert die Belgier auf, sich an den Kämpfen gegen die Ungarn zu beteiligen – keine leichte Mission, da ja die Gefahr durch die Ungarn nur die östlichsten Landesteile betrifft. Heinrich beschwört also die Einheit der deutschen Nation: „Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr zu wahren: / ob Ost, ob West? Das gelte Allen gleich! / Was deutsches Land heißt, stelle Kampfes Scharen, / dann schmäht wohl niemand mehr das deutsche Reich!“⁴²⁴ Diese völkisch-nationale Mittelalter-Interpretation⁴²⁵ erhält 1914 mit dem deutschen Überfall auf das neutrale Belgien noch zusätzliche Brisanz – hier wird also ein belgisches „Deutschtum“ postuliert, das sich für Deutschland einsetzen sollte.

Kulturkämpferischer Mythisierung unterlagen im Deutschen Reich zunehmend auch Martin Luther und die Reformation. Während Luther in der Aufklärung vor allem für seine Freiheit im Denken und als kritischer Geist verehrt wurde, sah die Deutsche Romantik, insbesondere Herder, und danach die gesamte Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts, in ihm auch den „Begründer der Nationalreligion“ und in seinem viel gepriesenen und häufig dargestellten Leben vermeinte man die „Inkarnation bürgerlicher Tugenden“⁴²⁶ zu sehen. So war es auch nicht verwunderlich, dass die Uraufführung von August Strindbergs Drama *Luther am Deutschen Künstlertheater* zu einer der erfolgreichsten Produktionen moderner Dramatik in der Saison 1914/15 wurde. Das Stück gibt „in vierzehn Vorgängen den Lebensaufstieg des großen Reformators von seiner ersten Erziehung im Vaterhaus bis zu seiner Bibelübersetzung auf der Wartburg“⁴²⁷ wieder. Das *Deutsche Künstlertheater* konnte für die Aufführung die zwei bekannten Schauspieler Friedrich Kayßler (als Luther) und Rudolf Schildkraut (als Dr. Faust) gewinnen.

Die militärischen Erfolge gegen die Franzosen 1813/14 und 1870/71 wurden in Berlin in unerschöpflichen Variationen gefeiert. Gerade die *Königlichen Bühnen*, die mit Kriegsbeginn und

⁴²³ „Feier am Kleistgrab in Wannsee“, *Berliner Morgenpost. Unterhaltungsblatt*, 2. September 1914.

⁴²⁴ Richard Wagner, *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. v. Egon Voss, Stuttgart: Reclam 2001, S.9.

⁴²⁵ vgl. Danielle Buschinger, Renate Ullrich, *Das Mittelalter Richard Wagners*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S.44-58.

⁴²⁶ Monika Flacke, „Deutschland. Die Begründung der Nation aus der Krise“, S.117.

⁴²⁷ „Aus den Berliner Theatern“, *Berliner Morgenpost. Unterhaltungsblatt*, 26. November 1914.

der Einrückung vieler Ensemblemitglieder zunächst zusammengelegt nur das *Königliche Opernhaus* bespielten, die künstlerisch an die großen literarischen Bühnen Berlins wie etwa jene Max Reinhardts, die beiden Schiller-Theater oder auch das Lessing-Theater unter der Leitung von Viktor Barnowsky nicht heranreichten, setzten den Kriegsbeginn 1914 in engen Zusammenhang mit den Befreiungskriegen von 1813/14 und griffen dafür auf jene Stücke zurück, die aus Anlass der 100-Jahr-Feiern ein Jahr zuvor auf die Bühne gebracht wurden: Paul Oskar Höckers „vaterländisches Liederspiel“ *Das Volk in Waffen* oder Paul Heyses Drama *Colberg*. Allerdings brachten auch die eben genannten literarischen Berliner Theaterhäuser jeweils ihr „Befreiungskriegsdrama“ auf die Bühne – mit leiser Ironie Karl Gutzkows Lustspiel *Zopf und Schwert* am *Deutschen Theater* (Premiere: 12. September 1914); weitgehend ironiefrei, doch „stimmungsvoll“ am *Schillertheater* Heinrich Lees zur Hundertjahrfeier geschriebenes Schauspiel *Grüne Ostern* (Premiere: 19. September 1914).

In nahezu allen Kriegsspielen und –revuen im Berliner Unterhaltungstheater fand sich die Figur des alten aber rüstigen Veteranen von 1870, der bei der Mobilisierung 1914 noch einmal „fürs Vaterland in den Krieg ziehen will“ und „den Franzosen eine noch schönere Niederlage bereiten als damals“, zum Teil auch als Hauptfigur, wie etwa der einfache Berliner „Krümel“ im „vaterländischen Genrebild“ von Franz Cornelius *Der Kaiser rief..!* und dessen Fortsetzung *Krümel vor Paris* (beide im Herbst 1914 am Berliner *Residenz-Theater* uraufgeführt).

Als in Lissabon das *Teatro Nacional* die Saison 1914/15 mit der melodramatisch gefärbten Komödie um ein „gefallenes“ aber schließlich vor der Prostitution gerettetes Waisenmädchen *Coração de todos* (*Le Ruisseau*) des erfolgreichen französischen Dramatikers Pierre Wolff aus dem Jahr 1907 eröffnete, regte sich doch einige Kritik an der Spielplangestaltung des einzigen Lissabonner Staatstheaters.

Parece que o teatro Nacional, para verdadeiramente o ser, devia timbrar em pôr em scena peças nacionaes e esforçar-se por abrir a sua epocha com um trabalho de auctor portuguez. Não succede, porém, assim não só porque as peças nacionaes continuam a escassear, [...], mas tambem porque o Nacional, ao que supomos, deixou de merecer [...] o interesse de muitos dos nossos escriptores consagrados.⁴²⁸

Der Kritiker der Tageszeitung *A Capital* ließ die Frage nach der Verantwortung für diese Situation offen, doch der Ruf nach „nationalen Stücken“ wurde lauter, je stärker der „europäische Krieg“ auch für Portugal Bedeutung erhielt. Etwa drei Wochen später kam am *Teatro Nacional* das Drama *A Sombra* des jungen portugiesischen Autors Ramada Curto, der außer Dramatiker und Journalist auch ein prononcierter Republikaner und Parlamentarier war, auf die Bühne. Doch obwohl das düstere, im naturalistischen Stil verfasste Liebesdrama des

⁴²⁸ „Es scheint, dass das *Teatro Nacional*, um ein solches auch wirklich zu sein, seinen Stolz darin setzen sollte, nationale Stücke auf die Bühne zu bringen und die Saison mit einer Arbeit eines portugiesischen Autors zu eröffnen. Das gelingt jedoch nicht, nicht nur weil weiterhin ein Mangel an portugiesischen Stücken besteht, [...], sondern auch weil das *Teatro Nacional* unserer Annahme nach [...] bei vielen unserer berühmten Schriftsteller aufgehört hat, Interesse zu wecken.“ [Übersetzung: E.K.] „Nacional – Coração de Todos“ [Theatros – Primeiras Representações], *A Capital*, 7. November 1914, S.2.

Protagonisten Carlos Santos, mit dessen Selbstmord auf offener Bühne das Stück endet, von der Kritik sehr positiv aufgenommen wurde, fanden nur drei Aufführungen statt.⁴²⁹

[...] episódio cujo tragico desfecho hontem fez tremer de horror e chorar de pena as meninas que viram Carlos Santos, livido, com a fronte escorrendo sangue, o olhar vidrado, a grenha revolta, apontar à atribulada amante a causa d'aquelle suicidio [...].⁴³⁰

Ein interessanterweise in der Saison 1914/15 häufiger in Wien als in Berlin aufgeführtes „preußisches“ Napoleon-Drama mit hohem patriotischen Mehrwert war Paul Heyses *Colberg* (1865) – es kam als erste Premiere des *Deutschen Volkstheaters* in Kriegszeiten, am 29. August 1914 auf die Bühne. *Colberg* spielt im Jahr 1806 – es geht um die Verteidigung der ostpreußischen Stadt Kolberg, die als letzte Festung noch Widerstand gegen das napoleonische Heer leistet. In der Kritik der *Neuen Freien Presse* wird „der überaus starke Eindruck“, den das Stück auf das Premierenpublikum gemacht habe auch ganz auf die Aktualität seines Stoffes und dessen Verarbeitung zurückgeführt, „weil es historische Geschehnisse und Stimmungen auf die Bühne bringt, die man wie unmittelbarste Gegenwart empfindet.“⁴³¹ Bereits 1870, zu Beginn des deutsch-französischen Kriegs wurde das Stück mit Blick auf die Gegenwart in Berlin aufgeführt und schien perfekt zur damaligen „große Zeit“ zu passen, wie eine Kritik von Theodor Fontane zeigt:

Das Stück war mit Rücksicht auf die große Zeit gewählt, die wir durchleben. Und mit Recht. Wenn der Wilhelm Tell uns Szenen und Sentenzen gibt, die aller Orten und aller Zeiten einer nationalen Erhebung das rechte Wort leihen, so entkleidet sich „Colberg“ eines jeden Kosmopolitismus der Anschauung und wendet sich ausschließlich an *preußische* Herzen, an *deutsches* Empfinden.⁴³²

⁴²⁹ R.D., „Nacional – A sombra“ [Primeiras & Reprises], *O Mundo Teatral*, I, Nr. 3, 15. Dezember 1914, S.3.

⁴³⁰ „[...] Episode, deren tragischer Ausgang gestern die Mädchen im Publikum vor Horror beben und vor Kummer weinen ließ, da sie Carlos Santos sahen, als er bleich, mit bluttriefender Stirn, glasigem Blick, zerzauster Mähne, auf seine erschütterte Geliebte als Grund für seinen Selbstmord zeigte [...]“ [Übersetzung: E.K.], A.de A., „Theatro Nacional – A Sombra“ [Primeiras representações], *A Capital*, 26. November 1914, S.2.

⁴³¹ „Deutsches Volkstheater“ [Kritik zu Paul Heyses *Colberg*], *Neue Freie Presse*, 30. August 1914, S.11.

⁴³² Theodor Fontane, „Heyse – Colberg“, Ders., *Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken. Zweiter Band: Theaterkritiken*, hg. v. Sigmar Gerndt, München: Hanser 1969, S.7.

III.2. Opfer beschützen, Freunde gewinnen, Territorien verteidigen – die kulturelle Dimension der Kriegsallianzen

Dem Abbruch der Austauschbeziehungen mit „Feindesland“ standen auf der anderen Seite die Verstärkung oder Neuentwicklung von kulturellen Beziehungen gegenüber, die sich aus den jeweiligen Kriegsallianzen ergaben.

In Deutschland und Österreich bot sich aus ideologischen Gründen die Beschäftigung mit der „Polenfrage“ an. Die „Befreiung [Polens] vom moskowitischen Joche“ – so der Titel des Artikels einer polnischen Ökonomin in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* vom 24. Oktober 1914⁴³³ – war, neben dem Kampf gegen die „geist- und gottlose Zivilisation“ in Frankreich und England, ein wesentlicher Topos des „Krieges der Geister“. Der Kampf gegen das zaristische Russland war auch die wichtigste Rechtfertigung für die deutsche und österreichische Sozialdemokratie, sich als Teil der nationalen Kriegsgemeinschaft zu verstehen. Die in Deutschland exilierte russische Linkssozialistin Alexandra Kollontai stellte am 31. Juli 1914 bei ihrer Rückkehr nach Berlin verwundert fest, dass in den Redaktionsstuben und Parteilokalen nicht alle Zeichen auf eine Mobilisierung gegen den Krieg standen:

[...] im gleichen Atemzug jagt der ‚Vorwärts‘ Deutschland Angst ein: Möge unser Land nicht vergessen, daß Krieg noch nicht das Ende des Zarismus bedeutet, und möge Deutschland angesichts der Gefahr einer Invasion des ‚finsternen‘ Russland auf der Hut sein. Wozu das? Das riecht nach Chauvinismus...⁴³⁴

Auf den Wiener Bühnen manifestierte sich die Zuwendung zu Polen zum Beispiel in der Wiederaufnahme der Operette *Polenblut* von Oskar Nedbal am *Carl-Theater* und im ausgedehnten Gastspiel des polnischen Theaters aus Lemberg an der *Neuen Wiener Bühne* im Dezember 1914. Das Wort „Gastspiel“ ist allerdings nicht ganz das passende, denn die Mitglieder des Theaterensembles kamen im Herbst 1914, nach dem Einmarsch russischer Truppen in Lemberg, nicht als SchauspielerInnen nach Wien, sondern als Flüchtlinge. Dem Theaterleiter Ludwik Heller war es gelungen, einerseits das Lemberger Ensemble mithilfe eines Aufrufs, der u.a. in der *Neuen Freien Presse* abgedruckt wurde⁴³⁵, in Wien wieder zu vereinigen und andererseits mit Emil Geyer, dem Leiter der *Neuen Wiener Bühne*, ein Gastspiel zu vereinbaren.⁴³⁶ Obwohl die Aufführungen ausschließlich in polnischer Sprache stattfanden und das Publikum größtenteils aus in Wien ansässigen oder gerade nach Wien geflüchteten Polen

⁴³³ D. Daszynska-Golinska, „Die Befreiung vom moskowitischen Joche“, *Arbeiter-Zeitung*, 24. Oktober 1914, S.4.

⁴³⁴ Alexandra Kollontai, *Ich habe viele Leben gelebt...*, zit. in: Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben. 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Bildern*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S.36.

⁴³⁵ Der Aufruf lautete: „In der ‚Neuen Wiener Bühne‘ beabsichtigt der Direktor des Lemberger Theaters Herr Ludwik Heller mehrere Vorstellungen in polnischer Sprache zu geben. Die Künstler, deren gegenwärtiger Aufenthalt dem Direktor nicht bekannt ist, werden von ihm ersucht, ihn unter der Adresse der ‚Neuen Wiener Bühne‘ zu verständigen.“, [Theater- und Kunstmeldungen], *Neue Freie Presse*, 10. Oktober 1914, S.10.

⁴³⁶ vgl. Zofia Zielińska, „Beziehungen der Wiener Theater zum Polnischen Theater in Krakau und Lemberg bis 1918“, Wien: Universität Wien, Diss. 1963, S.165f.

bestand, war das Interesse der österreichischen Presse und Kritik sehr groß. Man stand den „Gästen“ aus Lemberg in der aktuellen politischen Situation sehr positiv gegenüber.

Als erste Aufführung des Lemberger polnischen Theaters wurde am 10. Dezember 1914 das Lustspiel *Damy i huzary (Damen und Husaren)* gegeben.⁴³⁷ Paul Zifferer schrieb in der *Neuen Freien Presse* in Bezugnahme auf das erste Gastspiel der Lemberger Truppe 1910: „Damals schon fiel es auf, wie viel Leichtigkeit diese polnischen Schauspieler besitzen und wie ausgezeichnet sie den lebhaft hingleitenden Komödienton treffen.“⁴³⁸ Die zweite Aufführung war schon deutlich politischer: am 16. Dezember 1914 spielten die Lemberger Künstler das Drama *Wesele (Die Hochzeit)* von Stanisław Wyspiański, Jugendstilkünstler und Mitglied der Bewegung „Junges Polen“, das von der Kritik als patriotisches „Heldengedicht“ bezeichnet wurde und auch heute noch eines der bedeutendsten Werke der modernen polnischen Dramatik ist. Auch hier kommentiert der Kritiker der *Neuen Freien Presse* voller Empathie, ein ganzes Feuilleton widmet er dem Lemberger Theater unter dem Titel „Das Theater der Flüchtlinge“: „Das Publikum aber, das in so schweren Tagen den Worten seiner Dichter lauscht, trägt die frohe Hoffnung im Herzen: Bald kommt die Zeit!“⁴³⁹

Mit dem Kriegseintritt der Türkei auf Seiten der Mittelmächte im November 1914 wurde auch dieses Land mit neuerwachtem Interesse betrachtet und einer Neubewertung unterzogen. In einem Artikel der *Arbeiter-Zeitung* mit dem Titel „Was wir den Türken verdanken“ wurde eine lange Reihe populärkultureller Güter aufgezählt, die angeblich oder tatsächlich von den Türken stammten⁴⁴⁰: der Kaffee, die Kaiserkrone, die Ottoman⁴⁴¹... Auch türkische und bulgarische Folklore-Gruppen traten im Krieg gehäuft auf – die *Berliner Morgenpost* berichtet etwa am 17. Januar 1917 vom ersten „Bulgarischen Kunstabend“ der „deutsch-bulgarischen Gesellschaft“ in der Berliner Singakademie: „Fräulein Morsowa, eine Sängerin, die eine außerordentlich kräftige Stimme ihr eigen nennt, sang im Wettstreit mit ihrem Landsmann Dimitrow melancholische und schalkhafte Volkslieder, [...]“⁴⁴²; in der Wiener *Kleinen Bühne*, auch unter dem Namen *Elite-Kino* bekannt, wurde der „bulgarische Nationalfilm in 1 Vorspiel und 3 Akten“ *Bogdan Stimoff* „mit Musikbegleitung nach original-bulgarischen Motiven“ erstmals aufgeführt und anschließend in mehreren Kinos in Wien gezeigt [Abb. 38].

Operettenlibrettisten bezogen besonders gerne orientalisch-exotische Motive in ihre Dramaturgie ein, während des Krieges waren da die alliierte Türkei aber auch Ungarn und die östlichen Teile der Monarchie besonders häufig als Schauplätze und Handlungshintergründe zu

⁴³⁷ vgl. ebenda, S.166.

⁴³⁸ P.Z., „Gastspiel des Polnischen Theaters an der Neuen Wiener Bühne“, *Neue Freie Presse*, 12. Dezember 1914, S.15.

⁴³⁹ Paul Zifferer, „Das Theater der Flüchtlinge“, *Neue Freie Presse*, 19. Dezember 1914, S.3. (1-3)

⁴⁴⁰ J. Stanjek, „Was wir den Türken verdanken“, *Arbeiter-Zeitung*, 12. November 1914, S.7.

⁴⁴¹ Wiener Bezeichnung für ein Liegemöbel – eine Art Canapée – das, wie der Name andeutet, von den Türken stammt.

⁴⁴² „Bulgarischer Kunstabend“ [Theater, Kunst und Wissenschaft], *Berliner Morgenpost*, 17. Januar 1914, S.3.

finden. Speziell hervorgehoben sei an dieser Stelle Leo Falls Operette *Die Rose von Stambul*, die am 2. Dezember 1916 am *Theater an der Wien* uraufgeführt wurde. Vor dick aufgetragenem orientalisch-türkischem Hintergrund soll der Ministersohn Achmed Bey mit der Tochter des Pascha, Kondja Gül, verheiratet werden. Da sie sich dem Brauch nach vor der Hochzeit nicht sehen dürfen, steht ein Wandschirm zwischen den Verlobten bei ihrem ersten Treffen. Kondja Gül hat sich allerdings unbekannterweise in den Autor moderner Romane, André Léry, verliebt. Die Aufklärung, dass dies nur das Pseudonym von Achmed Bey selbst gewesen ist, unter dem er diese freiheitlich gesinnten Romane veröffentlicht hat, braucht allerdings noch drei Akte, um Kondja Gül zu erreichen, drei Akte, in denen das Lob einer sich modernisierenden, europäisierenden Türkei unverkennbar ist.

Aus Berlin gibt uns die Erinnerung der Schauspielerinnen Trude Hesterberg an ein mehr tragisches als komisches Ereignis Zeugnis von der Bühnenbegeisterung für die verbündeten Länder, und zugleich zeigt sie die Prekarität dieser Kriegsdarstellungen am Theater – unvermutet, aber immer wieder brach die Realität ein und gab der siegessicher verbreiteten guten Stimmung eine eigentümliche Wendung:

Das Unglück ereignete sich während der Aufführung eines dieser chauvinistischen Dutzendstücke mitten auf der Bühne. Während ein Duett auf die Verbündeten des kaiserlichen Deutschlands im Ersten Weltkrieg, auf Bulgarien und die Türkei, gesungen wurde:

Die schöne Melodei,
die Weih' ich der Türkei,
und alle anderen Arien,
Bulgarien, Bulgarien...

brach ein junges Mädchen vom Chor mitten auf der Bühne tot zusammen. Es hieß, sie sei schwer lungenkrank gewesen. Alle Versuche, sie nach dem Blutsturz wieder zu Bewusstsein zu bringen, waren vergebens. [...] So lag sie da, in weiten Pluderhosen, geschminkt, mit langem, angeklebtem Türkenbart und verblutete.⁴⁴³

In Frankreich zeigt sich wiederum das kulturelle Interesse an Russland auf den Theaterbühnen, nicht nur in den umjubelten, aber auch skandalumwitterten und ob ihres Modernismus teils scharf kritisierten Aufführungen der *Ballets Russes* unter der Leitung von Serge Diaghilev⁴⁴⁴ – der mit seinem Ensemble übrigens von 13. bis 27. Dezember 1917 auch in Lissabon gastierte und dort ebenfalls großen Eindruck hinterließ⁴⁴⁵ – sondern etwa auch als Hintergrund für Abenteuer- oder Spionagedramen, wie in der Eröffnungsvorstellung des *Théâtre du Châtelet* am Weihnachtsabend 1914 mit der Bühnenfassung des Romans *Michel Strogoff* von Jules Verne, einem beliebten Sensationsmelodrama⁴⁴⁶, dessen Uraufführung ins Jahr 1880 zurückreicht

⁴⁴³ Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte... Autobiographische Aufzeichnungen*, Berlin: Henschel Verlag 1971.

⁴⁴⁴ vgl. etwa: Martine Kahane, 1909-1929. *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris: Bibliothèque Nationale 1992.

⁴⁴⁵ vgl. Mário Moreau, *Coliseu dos Recreios. Um século de História*, Lisboa: Quetzal 1994, S.56.

⁴⁴⁶ Der Erfolg dieses Genres an den Pariser Theatern zu Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts lag laut John McCormick vor allem daran, dass es mit einfallsreichen Bühnenbildern und Bühnentechnik

[Abb.39]. Der Held, ein junger russischer Offizier, reist als Kurier des Zaren von Moskau nach Irkutsk in Sibirien, um den Bruder des Zaren vor der Invasion der Tartaren zu warnen. Dass für das Publikum die Tartaren im Jahr 1914 mit den häufig als „Barbaren“ bezeichneten Deutschen in Zusammenhang gebracht wurden, liegt auf der Hand.

In Frankreich war, sowohl in historischen Dramen als auch in Zeitstücken, vor allem aber auch in konkreten Hilfsaktionen und Benefizvorstellungen, die Solidarität mit dem von Deutschland überfallenen Belgien deutlich zu spüren. Das historische Drama *Patrie!* des Dramatikers Victorien Sardou aus dem Jahr 1869 wurde nach seiner Wiederaufnahme am 14. Februar 1915 zu einem der meistgespielten Stücke der *Comédie Française* im Jahr 1915. Es ist in Brüssel angesiedelt, im Jahr 1568, und thematisiert die Schreckensherrschaft der Spanier im besetzten Belgien. Es eignete sich offenbar gut, um – im historischen Gewand – die aktuelle Situation Belgiens darzustellen. Eine Frau – ganz einfach „la femme“ genannt, was natürlich symbolische Bedeutung hat – wird angeklagt, spanische Soldaten ermordet zu haben, sie bestreitet dies nicht, im Gegenteil – sie gibt freizügig zu, zehn Soldaten umgebracht zu haben und sie erzählt warum:

...vos soldats sont entrés chez nous !... ils ont pillé, volé ! ils ont bu !...
une fois soûls de vin, ils ont tué mon mari sous le baton, mon fils à la braise ardente, pour
leur faire dire où nous cachions notre or !... une fois ivres
de sang, ils ont pris ma fille, une fille de seize ans, innocente et pure, et se
la sont rejetée de l'un à l'autre, en s'en amusant, comme ils disent, jusqu'à
ce qu'elle en soit morte de honte et de rage !...⁴⁴⁷

In mehreren Revuen und Zeitstücken wiederum wurde die Invasion Belgiens durch die Deutsche Armee sexualisiert dargestellt, als Vergewaltigung der – weiblich verkörperten – Nation. Diese Engführung von Krieg, Gewalt und Sexualität findet sich in der gesamten patriotisch-kriegerischen kulturellen Aktivität, besonders häufig am Theater. Dies erstaunt weniger, wenn man bedenkt, dass sich das Unterhaltungstheater der Vorkriegszeit im Kern – wenn auch nicht immer explizit – mit Fragen der Sexualität beschäftigt hatte. Im Fall der Revue ist das Bedienen der sexualisierten Schaulust des Publikums sogar expliziter Bestandteil ihrer Funktionsbestimmung. Auch wenn sich mit Kriegsbeginn die Zensoren wieder verstärkt bemühen, moralisch Bedenkliches von der Aufführung auszuschließen, verschwindet der Bereich der Sexualität nicht plötzlich von der Bühne, allerdings wird auch die Sexualität vom Privaten in den Bereich des Öffentlichen transferiert und so zu einem möglichen „Schauplatz“ der eskalierenden Gewalt.

Wirklichkeiten auf die Bühne bringen konnte, die das Publikum in Staunen versetzten. Vgl. John Mc Cormick, *Popular Theatres of nineteenth century France*, London, N.Y.: Routledge 1993, S.169.

⁴⁴⁷ „...eure Soldaten sind in unser Haus eingedrungen! ... Sie haben geplündert, geraubt! Sie haben gesoffen!... als sie vom Wein betrunken waren, haben sie meinen Mann mit einem Prügel umgebracht, meinen Sohn mit glühender Kohle, um aus ihnen herauszuprügeln, wo wir unser Gold versteckten... Als sie Blut geleckt hatten, nahmen sie meine Tochter, ein 16-jähriges unschuldiges und unberührtes Mädchen, und warfen sie sich zu, von einem zum anderen, um sich an ihr zu amüsieren, wie sie sagen, bis sie daran gestorben ist vor Scham und vor Wut!“ [Übersetzung: E.K.], Victorien Sardou, *Patrie! Drame historique en cinq actes, en huit tableaux*, Paris: Calmann Lévy 1901, S.29f.

Das Zeitstück *La Kommandantur* des belgischen Autors Jean-François Fonson, das am 28. April 1915 im *Théâtre du Gymnase* in Paris Premiere hatte, wurde von der Kritik weniger gut aufgenommen als etwa Sardous *Patrie* – in den Kritiken war von einem „allgemeinen Unbehagen“ im Publikum die Rede. Weiler, der deutsche Protagonist, ein Spion, giert nach einer jungen Belgierin, Catherine Jadet, Tochter eines Beamten im belgischen Kriegsministerium. Weiler sucht Catherine auf, um ihr mitzuteilen, dass ihr Verlobter gestorben sei – er hofft, mit dieser Lüge seine Chancen bei Catherine zu erhöhen. Doch Catherine ist so außer sich vor Wut, dass sie sich auf Weiler stürzt und ihn erwürgt.⁴⁴⁸

Neben Spendensammlungen und Benefizkonzerten wurden im Herbst 1914 als Solidaritätsbekundungen für Frankreich und Belgien in Lissabon unter anderem auch zwei Spionagestücke mit hohem Aktualitätswert aufgeführt: *A alma francesa* (*Die französische Seele*), eine Übersetzung aus dem Französischen (das Original stammt von Arthur Bernède und Aristide Bruant) im *Teatro Apolo* und *Avante, Franceses!* (*Vorwärts, Franzosen!*), ein portugiesisches Zeitstück, im *Teatro da Trindade*. Der Kritiker der Zeitschrift *O mundo teatral* nimmt sich bei der Beurteilung von *Avante, Franceses!* kein Blatt vor den Mund und auch das Publikum dürfte Solidarität und Patriotismus nicht über jede Logik in der Handlungsabfolge gestellt haben.

A filha do general de Lencival, apaixonada pelo seu professor de pintura, que é um espião alemão, dá-lhe, *por engano*, em vez do retrato da sua mãe, para reproduzir, o plano de defeza da França, que fora a sanção de seu pae, e que este, por acaso, deixara, com uma notavel falta de cuidado, n'uma gaveta da sua secretária, e que o espião, *so por acaso*, recebe das mãos de Mariette.⁴⁴⁹

Auch der konkrete Kampf um Territorien konnte am Theater nachvollzogen werden. In Paris wurde eine Vielzahl von Stücken gespielt, die im Elsass oder in Lothringen angesiedelt waren – jene Provinzen die seit 1871 an Deutschland verloren wurden und nun wieder heftig umkämpft waren. In *Vieux Thann* von Louis d'Hée (*Théâtre du Vaudeville*, Paris, 13. August 1915) spielt das eher harmlose Liebesdreieck vor dem Hintergrund eines von den Franzosen wiedereroberten Elsass [Abb. 40].

Auf der anderen Seite, in Berliner Zeitstücken, findet sich das Elsass ebenfalls als Schauplatz, etwa in dem „Vaterländischen Schauspiel aus der Gegenwart“ von Ernst Richard Dreyer *Deutschland über alles!* (UA: Rose-Theater, Berlin, 2.10.1914). Diese meist melodramatischen Stücke vor der Kulisse des elsässischen Grenzgebiets waren sowohl in Frankreich als auch in

⁴⁴⁸ vgl. Camille le Senne, „Le théâtre héroïque et patriotique en 1915“, *Le théâtre pendant la guerre. Notices et documents publiés par Ad. Aderer, G. Astruc, Georges Cain, M. Charlot, R. Coolus, A. Cortot,...*, Paris: Publications de la Société d'histoire du théâtre 1916, S.26-33.

⁴⁴⁹ „Die Tochter des Generals von Lencival, verliebt in ihren Zeichenlehrer, der ein deutscher Spion ist, gibt diesem *aus Versehen* anstelle eines Porträts ihrer Mutter, um es zu reproduzieren, den Verteidigungsplan Frankreichs, der ihrem Vater anvertraut worden war und den dieser zufällig in einer Schublade seines Schreibtischs gelassen hatte – ein bemerkenswerter Mangel an Sorgfalt – und den der Spion *nur durch Zufall* von Mariette erhält.“ [Übersetzung: E.K.], R.D., „Trindade – Avante, franceses!“, *O Mundo Teatral*, Ano I, nº1, November 1914, S.11.

Deutschland in sehr ähnlicher Weise strukturiert. Meist wurde in Form eines Familiendramas – Familien- oder Liebesbande werden durch den Loyalitätskonflikt zwischen Frankreich und Deutschland gebrochen; die Loyalität mit dem jeweiligen „Feind“ wird als Verrat charakterisiert und bestraft oder gesühnt – die aktuelle politische Situation dargestellt und der jeweils eigene nationale Anspruch auf das Territorium bekräftigt.

III.3. Repräsentationen von „Burgfrieden“ und „Union sacrée“ auf der Bühne

Die Beschwörung der nationalen Einheit, des klassen- und parteienübergreifenden nationalen Konsenses, und das hieß in der Praxis vor allem die Unterwerfung aller sogenannter Partikularinteressen unter das Interesse des Staates, war in allen vier untersuchten Ländern ein oberstes Motiv staatlicher Propaganda und innenpolitischen Handelns im Krieg – allerdings mit unterschiedlichem Erfolg.

Berühmt wurden in diesem Zusammenhang die Worte Wilhelms II., der in seiner Rede vom Balkon des Berliner Schlosses am 1. August 1914 sagte:

Kommt es zum Kampf, so hören alle Parteien auf! Auch Mich hat die eine oder die andere Partei wohl angegriffen. Das war in Friedenszeiten. Ich verzeihe es heute von ganzem Herzen! Ich kenne keine Parteien und auch keine Konfessionen mehr; wir sind heute alle deutsche Brüder und nur noch deutsche Brüder.⁴⁵⁰

Gerade in Berlin, wo noch in den letzten Juli-Tagen⁴⁵¹ von der sozialdemokratischen Parteibasis organisierte Massenkundgebungen gegen den Krieg stattfanden⁴⁵², die allerdings nicht von einer entschiedenen, druckvollen Antikriegspolitik der SPD-Führung begleitet wurden, war das Echo dieser Einheitsstiftung mit Kriegsbeginn außerordentlich groß. Die Unsicherheit in der Parteileitung war groß und die Ereignisse der ersten Augusttage schienen eine Oppositionshaltung der SPD überholt und sinnlos wirken zu lassen.⁴⁵³ Dennoch war mit der Zustimmung der sozialdemokratischen Abgeordneten zu den Kriegskrediten klar, dass sich der rechte, reformistische – nationalistischen Argumenten nicht abgeneigte – Parteiflügel durchgesetzt hatte. Vor allem der Antizarismus konnte als Argument für die neue, kriegsunterstützende Haltung der Partei aktiviert werden.⁴⁵⁴

In Paris ging dem Kriegsbeginn noch ein tragisches, zugleich hoch symbolisches Ereignis voran. Jean Jaurès, Chefredakteur von *L'Humanité*, parlamentarischer Abgeordneter der Sozialisten und in diesen Vorkriegstagen war wohl eine der hartnäckigsten, aber auch angesehensten Stimmen gegen den Krieg. Er wurde am Abend des 31. Juli, als er sein Nachtmahl im Café du

⁴⁵⁰ „Zweite Balkonrede Wilhelms II., Berlin, 1. August 1914“ <http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/wilhelm142/index.html> [29.08.07].

⁴⁵¹ Dass die pazifistischen und sozialistische Kräfte in ganz Europa nicht schon deutlich früher, bereits nach dem Attentat in Sarajewo Ende Juni 1914, eine Antikriegspolitik einzuleiten begonnen haben, wird in der Forschung vor allem damit erklärt, dass die Brisanz der Lage falsch eingeschätzt wurde, dass der Schauplatz Balkan ohnehin ein bekannter Krisenherd war und die geheimdiplomatischen Kriegsvorbereitungen gänzlich hinter den Kulissen einer scheinbaren Sommerpause verschwinden konnten. Vgl. Dieter Groh, *Negative Integration und revolutionärer Attentismus. Die deutsche Sozialdemokratie am Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt/M.: Propyläen 1973, S.653-657. Erst nach dem Bekanntwerden des österreichischen Ultimatums an Serbien reagierte die SPD mit einem Aufruf an die Regierung, einen Krieg zu verhindern oder, falls dies nicht möglich sei, neutral zu bleiben. Vgl. Wolfgang Kruse, *Krieg und nationale Integration. Eine Neuinterpretation des sozialdemokratischen Burgfriedensschlusses 1914/15*, Essen: Klartext 1993, S.30.

⁴⁵² Neueren Schätzungen zufolge kann man davon ausgehen, dass in Groß-Berlin bei insgesamt 32 Antikriegsversammlungen insgesamt über 100.000 Menschen teilgenommen haben. Vgl. Wolfgang Kruse, *Krieg und nationale Integration*, S.30-42.

⁴⁵³ vgl. ebenda, S.61f.

⁴⁵⁴ vgl. ebenda, S.65-69.

Croissant, ganz in der Nähe der Zeitungsredaktion in einer Runde von Parteifreunden und Kollegen einnahm, von einem jungen Mann namens Raoul Villain vom offenen Fenster aus erschossen⁴⁵⁵ – die Nachricht verbreitete sich schnell, Menschen versammelten sich, das allgemeine Gefühl äußerte sich in dem Satz: „Ils ont tué Jaurès, c’est la guerre !“⁴⁵⁶ Am 2. August, noch vor der offiziellen Kriegserklärung schloss sich die Sozialistische Partei der „Politik zur nationalen Verteidigung“ und der „Union Sacrée“ an. Im Unterschied zu den Monarchien der Mittelmächte bedeutete dies in Frankreich jedoch auch reale Beteiligung an der Einheitsregierung unter dem unabhängigen Sozialisten René Viviani.⁴⁵⁷

In Portugal stieß die politische Mobilisierung der Bevölkerung unter den jungen Fahnen der Republik schnell an ihre Grenzen – die ländliche Bevölkerung stand weit mehr unter dem Einfluss lokaler Kleriker oder Gutsbesitzer als dem einer weit entfernten Lissabonner Regierung, die hohe Rate an AnalphabetInnen und eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber politischen Idealen, verringerte die potenzielle Anteilnahme an der hoch entwickelten republikanischen Publizistik drastisch.

O sentimento nobre de ser um cidadão de pleno direito numa República em que todos eram iguais aos olhos da lei, que seria tão bem explorado em França durante a guerra, era partilhado por quase ninguém no Portugal de 1914: [...] ⁴⁵⁸

Dennoch versuchte die republikanische Regierung, die sich ja bereits 1910 im Zuge der Revolution den Patriotismus auf die Fahnen geheftet hatte, gerade den großen europäischen Krieg und die portugiesische Beteiligung darin, für eine nationale Mobilisierung zu nutzen, in der sich das Volk einheitlich hinter eine Regierung der *União Sagrada* stellen sollte, so zumindest konnte man die Ziele der Interventionisten deuten. Gleichzeitig gab es aber in den mehr als eineinhalb Jahren von August 1914 bis März 1916 eine öffentlich ausgetragene Debatte zwischen Interventionisten und Anti-Interventionisten, die die kleine am politischen Leben beteiligte bzw. interessierte Minderheit spaltete. Das anti-interventionistische „Lager“ war äußerst heterogen, von den tendenziell germanophilen, aber ebenfalls intern gespaltenen Monarchisten, über den *partido unionista* unter Brito Camacho bis hin zu den anarcho-syndikalistischen Gewerkschaften. Während also die portugiesische Regierung unter Afonso Costa auf eine Aufforderung Großbritanniens wartete, in den Krieg einzutreten, hatte die portugiesische Bevölkerung bereits unter den ökonomischen Folgen des Kriegs zu leiden und es

⁴⁵⁵ vgl. Jean Rabaut, *Jaurès assassiné. 1914*, Bruxelles: Éditions Complexe 1984 (La mémoire du siècle), S.7-10.

⁴⁵⁶ „Sie haben Jaurès ermordet, jetzt ist Krieg!“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.9.

⁴⁵⁷ vgl. Patrice Buffotot, *Le socialisme Français et la guerre. Du soldat-citoyen à l’armée professionnelle (1871-1998)*, Bruxelles: Bruylant 1998, S.77-79.

⁴⁵⁸ „Das noble Gefühl, ein Staatsbürger mit vollen Rechten in einer Republik, in der alle gleich vor dem Auge des Gesetzes sind, das in Frankreich während des Kriegs so gut eingesetzt wurde, wurde im Portugal von 1914 von fast niemandem geteilt.“ [Übersetzung: E.K.], Filipe Ribeiro de Meneses, *União Sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra 1914-18*, Lisboa: Ed. Cosmos 2000, S.33.

entwickelte sich – ähnlich wie in anderen neutralen Ländern – eine Polarisierung der öffentlichen Meinung.⁴⁵⁹

Neben den Allianzen und Kriegsbündnissen nach außen, wurde auch auf dem Theater in Paris, Berlin oder Wien die mit Kriegsbeginn scheinbar unwidersprochene und alle politischen und sozialen Gegensätze hinwegfegende nationale Einheit des „Volks in Waffen“ auf der Bühne dargestellt. Symbolisiert wird diese Einheit häufig durch die Familie, aber auch durch ein Figureninventar, das vermeintlich alle gesellschaftlichen Klassen abdeckt⁴⁶⁰, das lokale, volkstümliche Bezüge betont und demonstrativ divergente gesellschaftliche Akteure – Fabrikbesitzer, mondäne „Damen von Welt“, Kleinbürger, sozialdemokratische Arbeiter, Juden, etc. – zur gemeinsamen militärischen Tat schreiten lässt. Auch der lokale Bezug, die Berliner, Pariser oder Wiener *Typen* im Stück werden zur Repräsentation nationaler Einheit trotz lokaler Verschiedenheiten verwendet. Martin Baumeister geht dieser Frage unter der Überschrift „Spielarten des Populären“ anhand mehrerer Berliner Kriegsstücke nach. Und er hält fest, dass gerade die teureren, großbürgerlichen Unterhaltungsetablissemments wie das *Metropol*, das *Residenz-Theater* oder das *Palast-Theater am Zoo*, in den Kriegsbildern hauptsächlich volkstümliche Figuren auf die Bühne stellten. „Die mondänen Unterhaltungsstätten im Umkreis der Friedrichstraße schlugen nun demonstrativ den Ton der Vorstadtbühnen an. Das 'Volk' eroberte mit einem Schlag die Theater der Hauptstadt.“⁴⁶¹ Baumeister erklärt dies damit, dass die Theater hier durch ihre Möglichkeit konkrete, anfassbare Figuren zu entwickeln, deren Aussehen, deren Geschichte und deren Handlungen „archetypisch“ für einen gewissen „Volkscharakter“ stehen und deren Zusammenhalten im Krieg als logische und einzig vernünftige Haltung wirkungsvoll in Szene gesetzt werden kann, eine wichtige Funktion in der Konstruktion der „Volksgemeinschaft“ übernehmen, die gerade in Deutschland so wesentlich für die Mobilisierung war.

[Es] rückte nun in lokaler Verkleidung eine Frage in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens, die durch die Mobilmachung und den Krieg zentrale politische Bedeutung erlangt hatte: die Konstruktion des „Volkes“, seine Eingrenzung und Definition, die zugleich Fragen nach dem gesellschaftlichen Sinn und den Folgen des Krieges mit einschloss.⁴⁶²

Ein wesentlicher dramaturgischer Topos in der Darstellung des „geeinten Volks“ auf der Bühne bestand in der Läuterung einzelner Figuren, die aufgrund ihrer Haltungen dem gemeinsamen Kriegstreiben zunächst kritisch, skeptisch oder zumindest indifferent gegenüber standen. In fast allen Kriegsstücken finden wir einen solchen Handlungsstrang – die Bekehrung der politischen

⁴⁵⁹ vgl. Filipe Ribeiro de Meneses, *União Sagrada e Sidonismo*, S.39-64.

⁴⁶⁰ Während allerdings in Berlin und in Wien Arbeiterinnen in diesen Stücken selten vorkommen, sind diese, wenn auch in stilisierter Weise auf den Pariser Bühnen durchaus zu finden. Zum Beispiel die Textilarbeiterinnen in der Operette *La cocarde de Mimi Pinson* oder die Tramway-Schaffnerin in der Revue 1915.

⁴⁶¹ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S. 69.

⁴⁶² ebenda, S. 70.

Opposition, die Überzeugung der Skeptiker, das Erwachen des nationalen Gewissens beim eingefleischten Sozialisten, die Bekehrung der nach Frankreich orientierten Lebedame zur liebevollen Kriegshelferin Deutschlands⁴⁶³.

In Rips Revue 1915 im *Théâtre du Palais-Royal* wurde anhand zweier Figuren Überzeugungsarbeit geleistet, die bereits in früheren Revuen ihre Auftritte hatten – dem altklugen Kellner und dem naiven jungen Tellerwäscher in einem Pariser Café. Der Tellerwäscher, der anfangs gar nicht versteht, warum Frankreich einen Krieg führen muss, bekommt in einem spritzigen Dialog vom Kellner eine patriotische Lektion erteilt.

Der sozialdemokratische Arbeiter Ferdinand Knietschke im „vaterländischen Genrebild“ *Der Kaiser rief...* von Franz Cornelius (UA, Berlin, *Residenz-Theater*, 03.09.1914) wird zunächst als etwas ungehobelter, immer kritisierender, stark berlinernder Proletarier dargestellt.

Ferdinand zu Marie: Haste schon den neuesten Vorwärts gelesen?

Marie abweisend: Ach, lass doch!

Ferdinand: Ach, for den vornehmen Herrn darf man det Blatt wohl nicht in'n Mund nehmen?

Es jeht los! (mit Steigerung) Et jeht los, nu haben sie et ja glücklich erreicht!

Fritz ganz erstaunt: Was ist denn?

Ferdinand: Wat is? Natierlich bei sonne anstrengende Beschäftigung (er macht die Bewegung des Umarmens) wie sie sie da eben vorhatten, da muss och die Weltgeschichte uffhören. (er zeigt auf das Blatt) Hier, Russland hat mobil gemacht! Der Herr Nikolaus! Der hat's nötig. Vorichtes Jahr wie er hier war, da kam er mir schon nich so ganz koscher vor.⁴⁶⁴

Doch über mehrere Szenen und Etappen hinweg werden der Widerstand und die Anflüge von Protest gegen den Krieg bei Ferdinand immer geringer, schließlich spricht der Wachtmeister die Zauberformel des „Burgfriedens“.

Ferdinand: Und alle waren se da eine Meinung und Keener dajegen?

Wachtmeister: Dajegen? Mensch, wo denken Se denn hin, jetzt jibt es nischt mehr dajegen, jetzt jibt es nur ein Jejen jejen die Feinde da draußen. Aber hier im Innern bei uns da hat es uffgehört das Dajegen. Wie hat doch der Kaiser gesagt? Jetzt gibt es keine Parteien mehr, jetzt jibt es nur noch deutsche Brüder...⁴⁶⁵

Daraufhin meldet auch Ferdinand sich freiwillig zum Kriegsdienst. Allerdings führt diese „Heimholung“ in das nationale Kollektiv auch zum „Tod“ Ferdinands als eigenständige Figur. In der Nachfolgeproduktion von *Der Kaiser rief...* mit dem Titel *Krümel vor Paris* gibt es Ferdinand nicht mehr, er hat seine Funktion erfüllt.

Das „vaterländische Zeitbild“ *Berlin im Felde*, das in den beiden „Volkstheatern“, dem *Walhalla-Theater* und später im *Rose-Theater* gespielt wurde, zeigt im ersten Bild den Fabrikbesitzer Emil Brinkmann Hand in Hand mit Fritz Gieseke, dem Werkführer. Sie sind sich einig darin, dass sie

⁴⁶³ Vgl. Alexander S. Pordes-Milo, Hermann Frey, *Berlin im Felde: Vaterländisches Volksstück in drei Akten*, Berlin, 1914. (UA, Berlin, Walhalla-Theater, 02.10.1914).

⁴⁶⁴ Franz Cornelius, *Der Kaiser rief...* [gestrichener Originaltitel: „In großer Zeit“]. Ein vaterländisches Genrebild aus unseren Tagen, Genehmigt für das Residenz-Theater, 29.08.1914, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6025. (2. Scene).

⁴⁶⁵ ebenda (9. Scene).

nun dem Ruf des Kaisers in die Armee folgen müssen: „Ruft uns der Kaiser in das Heer, / Wir kommen Mann für Mann! / Da gibt es kein Besinnen mehr, / Dann heißt es: ‚Druff und Dran!‘“⁴⁶⁶

In diesen Stücktexten spiegelt sich häufig die gesellschaftliche Realität, indem individuelle Abweichungen als Verstoß gegen die Regeln des Kriegs geahndet werden. Brinkmanns Frau Hermine wird von ihrem Mann als „hypermoderne Frau“ bezeichnet, sie interessiert sich für französische Mode, für das mondäne Leben in Paris und für die Avancen eines französischen Adligen. Doch all das ist mit Kriegsbeginn vergessen, sie geht als Freiwillige zum *Roten Kreuz*. „Ihre Ehekrise kann sie durch die Meldung zum Dienst als Rotkreuzschwester bewältigen, die sie in eine treue, aufopferungsvolle Frau verwandelt“⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Alexander Pordes-Milo, Hermann Frey, *Berlin im Felde. Vaterländisches Zeitbild*, mit Musik von Fritz Redl, Genehmigt für das Walhalla-Theater, 03.10.1914, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6047, S.3.

⁴⁶⁷ Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S. 82.

III.4. Ausschlüsse und Einschlüsse in die repräsentierte Nation

Können wir anhand dieses – in den einzelnen Städten immer ähnlichen – Figureninventars Schlüsse ziehen auf die Ausdehnung bzw. die Grenzen der Repräsentation von „nationaler Einheit“ am Theater, aber auch in den kollektiven Vorstellungen ganz allgemein?

Ziehen wir etwa noch einmal die beiden *Krümel*-Stücke von Franz Cornelius am *Residenz-Theater*, *Der Kaiser rief...* und *Krümel vor Paris* heran. Es handelte sich dabei neben Hallers *Immer feste druff!* um die erfolgreichsten Stücke der Saison in Berlin. Neben der Hauptfigur, dem Berliner Veteranen von 1870 aus kleinbürgerlichem Milieu, Friedrich August Krümel, seinen Kindern und seinem Enkel Wilhelm, gibt es hier einerseits die „Oberschicht“: Krümels Kriegskameraden, den Aristokraten Baron von Grippenberg, sowie Freiherrn von Löwenklau und dessen Sohn Fritz, der gerne Krümels Tochter Marie heiraten würde, doch den Widerstand seines Vaters wegen des „Standesunterschieds“ fürchtet, andererseits den „sozialdemokratischen Proletarier“, den Eisendreher Ferdinand Knietschke. Es gibt den Wachtmeister Schwandtke als direkten Repräsentanten der Staatsmacht und auskunftsfreudigen Informanten über die Ereignisse „Unter den Linden“, es gibt aber auch den alten, ärmlichen Juden Moses, der vor zehn Jahren von Kiew nach Berlin geflüchtet ist, es gibt „die alte Kutscherra“, eine Ostpreußerin, die ihren Mann im deutsch-französischen Krieg verloren hat, und es gibt schließlich Mademoiselle Guignard, die französische Gouvernante im Haus des Freiherrn von Löwenklau.

Der Jude Moses wird im Stück, unmittelbar nach seinem Auftritt – in gönnerhafter Weise – explizit in die Volksgemeinschaft aufgenommen.

Moses: Herr Krümelleben, ist es denn wirklich wahr, was sich die Leute da draussen so zurufen,
 Krümel: Gott sei Dank ist es wahr!
 Moses *ängstlich*: Gott soll schützen! Was wird's denn jetzt geben?
 Ferdinand: Deutsche Hiebe!
 Moses: Gott geb's! Aber ich? Wo soll ich jetzt hin mit meine Frau und meinen Kindern?
 Krümel: Sie bleiben hier!
 Wachtmeister: Sie tun doch keinen Menschen wat!
 Ferdinand: Und vorn russischen Spion wird man Sie nicht gleich halten.
 Moses: Wenn se mich bloss nicht wieder nach Kiew abschieben wo ich 10 Jahre hier so ruhig gelebt habe.
 Wachtmeister: Aber wir denken ja jarnicht dran.
 Krümel: Ick wer mal mit meinen Freund Häseler reden.
 Ernestine: Anständige Menschen können wir immer jebrauchen.
 Anna: Und Sie sind doch son anständiger Mensch, Moses!⁴⁶⁸

Der Jude Moses und der Sozialdemokrat Ferdinand sind jene Figuren, die im Stück eine Art Aufnahme-ritual durchlaufen, die sich der Zugehörigkeit zur „Volksgemeinschaft“ würdigen erweisen und versichern müssen, während diese Zugehörigkeit bei den anderen Figuren, trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft und Klassenzugehörigkeit nicht in Frage steht. Die einzige

⁴⁶⁸ Franz Cornelius, *Der Kaiser rief...*, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6025. (11. Scene).

Figur, die auf keinen Fall in die Gemeinschaft aufgenommen wird, sondern in der Schluss-Szene Opfer von Spott und Håme wird, ist die französische Gouvernante, die, auch wenn sie möglicherweise schon lange in Berlin lebt, in diesem Kontext nie etwas anderes sein kann als Französin, also „Feindin“. Im zweiten Stück *Krümel vor Paris* wird die Aggression gegen die Figur der Mlle Guignard noch um einiges weitergetrieben, bis hin zu sexualisierter Gewalt (vgl. Längsschnitt B).

Der Wiener Offizier Holzlechner hingegen wird – unter Betonung der Differenzen – natürlich als „Waffenbruder“ und Kamerad willkommen geheißen. Im Duett Krümel-Holzlechner am Schluss von *Krümel vor Paris* heißt es:

Krümel: Hören Sie, mein lieber Wiener!
 Ich verstehe Sie sehr schwer!
 Holzlechner: Kruzifix, Sie Herr Berliner,
 Ds is kane Staatsaffaire!
 Krümel: Ob im Kriege, ob im Frieden,
 Wir sind hart! ---
 Holzlechner: Und wir san weich!
 Beide: Unsere Sprachen sind verschieden,
 Unsere Herzen schlagen gleich!⁴⁶⁹

Ähnlich wie „der Österreicher“ hatte auch „der Bayer“ in diesen Stücken in Berlin häufig seinen Auftritt. Auch er wurde natürlich in die Gemeinschaft der „deutschen Stämme“ aufgenommen, wobei aber die Differenzen zum „Berliner“ durchaus hervorgehoben wurden, um aber schließlich die Nation als diese Differenzen überragenden Gleichklang zu feiern. Peter W. Marx spricht in diesem Zusammenhang von „ethnischem Humor“, der um die Jahrhundertwende von 1900 eine Konjunktur erlebte.⁴⁷⁰

Komplizierter wurde es in Österreich: Auf den Wiener Bühnen musste bei der Konstruktion des „Volks in Waffen“, neben den unverhohlen deutsch-nationalen Tönen, auch der Bezug zu den nationalen und sprachlichen Minderheiten in der Doppelmonarchie hergestellt werden. Figuren, die als Repräsentanten der „Nationalitäten“ der Monarchie in den Zeitstücken auftraten, beteuerten ihre unverbrüchliche Treue Staat und Kaiser gegenüber; zum Beispiel der tschechische Schuster Waskotschil in Bernhard Buchbinders Zeitstück *Das Weib des Reservisten*, das am 30. September 1914 im *Theater in der Josefstadt* uraufgeführt wurde und das vor allem mit der beliebten Komikerin Hansi Niese in der Hauptrolle beim Publikum Erfolg hatte.

Waskotschil (setzt sich): Schön’s Wetter! Was? Ein bisschen schwlich! Aber i bin a Behm! Ich vertrag viel! (Dem Kellner rufend) Ein Krgel Bier! (Dem Tischnachbar erzählend) Die Politik ist auch ein bisschen schwlich! Was? Bei die Serben, da stinkt’s! Mir scheint’s, da wird’s auf ja

⁴⁶⁹ Franz Cornelius, *Krümel vor Paris! Ein vaterländisches Zeitbild*, Genehmigt mit den handschriftlichen Streichungen und Änderungen für das Residenz-Theater, 6.12.1915, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6026, S.40.

⁴⁷⁰ vgl. Peter W. Marx, „Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht?“ Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater zwischen 1870-1933“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 51. Jg., Heft 4 (Komik: Ästhetik Theorien Strategien), S.457-468.

und nein losgeh'n! Meine Frau sagt immer: Misch dich nicht drein, Wenzel! Du bist ein Behm!... I *bin* a Behm, aber mit Herz und Seel' ein Wiener! (Sich in eine immer größere Wut hineinredend) Die Serben sollen mit uns nicht anfangen. Wir versteh'n keinen Spaß! Wir lassen uns nicht beleidigen. (Packt plötzlich den Wirtshaushausgast an der Brust und schüttelt ihn.) Hören Sie, wir lassen uns nicht beleidigen. Wir schlagen die Serben auf an Bräu zusammen.⁴⁷¹

Ähnlich wie mehrere Berliner Kriegsstücke enthielt auch *Das Weib des Reservisten* eine jüdische Figur, wie in Berlin hieß sie auch hier Moses, mit dem kleinen Unterschied, dass sich der Autor auch noch einen „sprechenden“ Nachnamen ausgedacht hat und sie Moses Leintuch nannte. Diese Figur allerdings konnte die Zensur der Statthalterschaft nicht passieren – sie wurde also am *Theater in der Josefstadt* nie gezeigt (vgl. Längsschnitt C)

Die Figur des Moses Leintuch ist – obwohl sie in der konkreten Aufführung nicht zu sehen war – besonders interessant, da sie gleich mehrere wesentliche Charakteristika der Darstellung jüdischer Figuren auf dem Wiener Unterhaltungstheater im Ersten Weltkrieg in sich vereint. Moses Leintuch wurde – wie er auf die drängende Frage des österreichischen Offiziers, was er für ein Landsmann sei, antwortet – „in Russland geboren“, kann sich aber als Jude mit seinem „Vaterland“, dem zaristischen Russland, nicht identifizieren. So lässt er sich auch bereitwillig von österreichischen Soldaten gefangen nehmen, wird also gewissermaßen als Deserteur der russischen Armee dargestellt. Das Argument, dass die elende Situation der russischen Juden und die akute Pogromstimmung ein wesentlicher Grund sei, Krieg gegen das zaristische Russland zu führen, wurde sowohl in Österreich als auch in Deutschland häufig zur Kriegspropaganda gebraucht. Es fand bei der deutschsprachigen jüdischen Bevölkerung enormen Anklang und vielfach wurde der Krieg als Befreiungsfeldzug für die russischen Juden gefeiert.⁴⁷² Moses Leintuch ergreift sogar Partei für die „deutsch-österreichische Sache“ wenn er erklärt „Ich bin doch a Jud. Ich hab' nichts gegen Österreich!“. Etwas später im Gespräch mit dem zunächst verständnislosen österreichischen Oberleutnant Burger:

Moses Leintuch: Wenn der Herr Oberleutnant mir gefällt erlauben, wird' ich gleich ein paar Zeilen an meine lieben Eltern schreiben.

Oberleutnant Burger: Was wollen Sie denn schreiben?

Moses Leintuch: Nu, was wer' ich schreiben? Liebe Eltern, wer' ich schreiben, Gott hat mir geholfen, ich bin ungerufen gefangen.

Oberleutnant Burger: Darauf sind Sie stolz?

Moses Leintuch: Was denn? Soll man sich freuen, für die Russen zu kämpfen? Erschlagen sollen die Russen wer'n.⁴⁷³

Durch seinen Akzent und sein Auftreten – die Regieanweisung gibt an: „einer jener Menschen, die förmlich um Verzeihung bitten, dass sie auf der Welt sind“⁴⁷⁴ – ist Moses Leintuch als Karikatur des „Ostjuden“ gekennzeichnet und *en passant* werden in den zwei kurzen Auftritten

⁴⁷¹ Bernhard Buchbinder, *Das Weib des Reservisten: Zeitbild mit Gesang in vier Akten*, Berlin: Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller 1914, S. 7.

⁴⁷² vgl. Marsha L. Rozenblit, *Reconstructing a National Identity. The Jews of Habsburg Austria during World War I*, Oxford / New York: Oxford University Press 2001.

⁴⁷³ Bernhard Buchbinder, *Das Weib des Reservisten*, S. 52.

⁴⁷⁴ ebenda, S. 50.

eine ganze Reihe von Stereotypen und Klischees durchgespielt: die Vaterlandslosigkeit, die engen familiären Bindungen, die Feigheit, das Unterwürfige, der Geschäftssinn, das Verhandlungsgeschick, der lockere Umgang mit religiösen Vorschriften, Ironie und Humor, etc. Dass diese Form der Charakterisierung, auch wenn sie im Rahmen des Stücks keine feindseligen Motive hat und vor allem der Idee einer Integration aller „seiner Völker“ in den loyalen Dienst für Kaiser und Monarchie dienen soll, dem Feindbild-Inventar des modernen Antisemitismus nicht unähnlich ist, zeigt wie stark diese Bilder sich quasi als „soziale Norm“ etablieren konnten.⁴⁷⁵

Gänzlich negativ hingegen bleibt die Figur des angeblichen Französischlehrers Charles Dumeni, der im ersten Akt ins Wirtshaus „Zum goldenen Hahn“ eintritt und bei seinem Auftritt folgendermaßen charakterisiert wird: „Dumeni (*interessanter, dunkelhaariger Mann von 35 Jahren, unehrlich in seinem ganzen Wesen, spricht leichten slavischen Akzent, ist durch die Mitte eingetreten; hat Platz gesucht, setzt sich zu dem Tische an dem Stanger und Marie sitzen, grüßt*): Die Herrschaften erlauben?“ Er wird schließlich als serbischer Agent namens Ivan Petrovic entlarvt.

⁴⁷⁵ vgl. Hans-Michael Bernhardt, „„Die Juden sind unser Unglück!’ Strukturen eines Feindbildes im deutschen Kaiserreich“, *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Christoph Jahr, Berlin: Metropol 1994, S. 25-54. Vgl. auch: Bruce F. Pauley, *From Prejudice to Persecution. A History of Austrian Anti-Semitism*, Chapel Hill / London: University of North Carolina Press 1992, S.27-60.

Längsschnitt B: Grenzverschiebungen? Krieg, Theater und Geschlechterverhältnisse

Der Erste Weltkrieg fiel in eine Phase intensiver gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung um Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse, ja um das Wesen des Geschlechtlichen an sich, und der Krieg ging an diesen Verhältnissen auch nicht spurlos vorüber.⁴⁷⁶ Der Krieg der Massenarmeen führte zu einer Abwesenheit der Männer in den Familien, zugleich wurden Frauen in Berufen gebraucht, die sie zuvor nur selten ergreifen konnten – plötzlich prägten Straßenbahnfahrerinnen und Munitionsfabriksarbeiterinnen das öffentliche Bild in vielen europäischen Städten.⁴⁷⁷ Die Welt der Soldaten an der Front war zwar eine ohne Frauen, doch die Vorstellung eines männlich-heldenmutigen Kriegseinsatzes brach schnell an der Realität des zähen Schützengrabenkriegs oder des irregulären Bewegungskrieges mit Verbrechen an der Zivilbevölkerung, wie es beim Überfall auf Belgien oder an der Ostfront der Fall war.

Die Erfolgsgeschichte des europäischen Unterhaltungstheaters Anfang des 20. Jahrhunderts hing nicht zuletzt mit der Tatsache zusammen, dass auf der Bühne diese in Bewegung geratenen Familien- und Geschlechterverhältnisse, Frauen- und Männerrollen verhandelt, reflektiert und ausagiert werden konnten.⁴⁷⁸ Damit soll nicht gesagt werden, dass diese Möglichkeit zur Verhandlung von Geschlechterverhältnissen unbedingt für progressive, emanzipatorische Lösungsansätze genutzt worden wäre. Im Gegenteil, ein Großteil dieser Bühnenstücke endet mit der Rückkehr zu einer – im Laufe des Stücks gestörten – traditionellen Geschlechterordnung. Und doch ist die Tatsache, dass die Störung dieser Ordnung auf der Bühne verhandelt und gezeigt wird, ein deutliches Symptom für den langsam voranschreitenden gesellschaftlichen Wandel und das zunehmende öffentliche Interesse an Fragen der Sexualität, der Geschlechteridentitäten und der familiären Ordnung.⁴⁷⁹

Mit dem Krieg trat plötzlich eine ganz neue Situation ein, sowohl für die Theater und die Unterhaltungsbranche im allgemeinen, als auch für die Praxis geschlechtlicher Arbeitsteilung und die bürgerliche Konzeption der Geschlechterrollen. Fast automatisch ergab sich eine Assoziation von Weiblichkeit und „Heimatfront“ und daraus die Verpflichtung der Frauen, im Sinne des „Volksganzen“, der Nation im Krieg tätig zu werden, höchste Opferbereitschaft zu zeigen und „ihre“ Rolle in der Kriegsführung einzunehmen.⁴⁸⁰ Frauen wurden während des ganzen Kriegs in vielfältiger Weise vom Staat wie auch von privaten Unternehmen speziell adressiert, als Spenderinnen bei Wohltätigkeitsveranstaltungen, als sorgende Mütter und Frauen

⁴⁷⁶ vgl. Philipp Blom, *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914*, München: Hanser 2009, S.251-296.

⁴⁷⁷ vgl. Évelyne Morin-Rotureau, „Avant-Propos.“, 1914-1918: *combats de femmes. Les femmes, piliers de l'effort de guerre*, hg. v. Évelyne Morin-Rotureau, Paris: Éditions Autrement 2004, S.6.

⁴⁷⁸ vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S.207-236.

⁴⁷⁹ vgl. Lebel, Hélène, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d'une société?“, Paris: Univ. Paris I, Panthéon-Sorbonne, Thèse de Doctorat d'Histoire 1996, S.433-454.

⁴⁸⁰ vgl. Healy, Maureen, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.36-43.

von Soldaten an der Front, als Freiwillige beim Roten Kreuz oder als Arbeiterinnen in der Kriegswirtschaft.⁴⁸¹ Dass diese Rollen aber nicht von Anfang an fixiert, sondern noch einigermaßen neu und undefiniert waren, dass klassische bürgerliche Geschlechterrollen brüchig wurden, dass die Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem, die im 19. Jahrhundert so säuberlich gezogen worden waren, neu diskutiert wurden, dies zeigt sich vor allem auch in der kulturellen Produktion dieser Zeit.

Frauen und Mobilmachung

Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, die – von den meist männlichen Autoren imaginierten – Wünsche der Frauen und die ihnen schließlich gesellschaftlich zugewiesenen Rollen im Krieg waren explizit Thema in nahezu jeder der patriotischen Kriegskomödien, -dramen, -operetten oder -revuen, die in der ersten Kriegssaison über fast alle Bühnen der Hauptstädte gingen. Der patriotische Eifer wurde im besonderen den Frauen auf der Bühne zugeordnet und dieser Enthusiasmus konnte zu einer Infragestellung der klassischen Rollenverteilung und zum Wunsch nach direkter Beteiligung am Kampf, nach dem „Dienst mit der Waffe“ führen.

Eine häufige Figurenkonstellation in den populären Kriegsstücken, sowohl in Operetten als auch in Volksstücken oder Revuen, war ein junges Liebespaar, meist aus einfachen sozialen Verhältnissen – der „Soldat von der Straße“ und seine Frau – knapp bevor er in den Krieg ziehen und sie zurücklassen sollte. Dieses Szenario der Mobilmachung ließ, auch wenn der Blick auf die privaten Nöte und Ängste immerhin angedeutet wurde, keinen Platz für individuelle Wünsche. In dem Kriegsstück *Immer feste druff!*, der erfolgreichsten Berliner Kriegsproduktion, artikuliert Minna im Duett mit ihrem Geliebten Schliephake zumindest noch ihre Sehnsucht, ihm an die Front zu folgen.

<i>Minna:</i>	Mein Maxeken, du schöner Mann, Ach nimm mich doch mit dir.
<i>Schliephake:</i>	Zuerst muß der Franzose schnell Eins kriegen auf den Hut.
<i>Minna:</i>	Denn zieh' dem Russen ab det Fell, Na Junge, du hast Mut.
<i>Schliephake:</i>	Zuletzt hau' ich dem Englischmann Die Jacke mächtig voll. ⁴⁸²

Ähnlich klingt der Wunsch der Majorstochter Gertrud im „vaterländischen Schauspiel“ *Deutschland über alles!* (UA, Berlin, *Rose-Theater*, 2. September 1914), die ihren Bruder zutiefst beneidet dafür, dass er an die Front darf. Gertrud argumentiert ganz im patriotisch-heldenmutigen Sinne, während für Minna natürlich auch die Dimension des Liebesglücks, das nicht getrennt werden sollte, eine Rolle spielt.

⁴⁸¹ vgl. Michelle Zancarini-Fournel, „Travailler pour la patrie?“, 1914-1918: *combats de femmes. Les femmes, piliers de l'effort de guerre*, hg. v. Éveline Morin-Rotureau, Paris: Éditions Autrement 2004, S.35.

⁴⁸² Hermann Haller, Willi Wolff, *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück mit Gesang in 4 Bildern*. Musik von Walter Kollo, München/Berlin: Drei Masken-Verlag 1914. S. 17.

Gertrud: Ja und vorwärts auf Antwerpen, um diesen Engländern die Landung unmöglich zu machen. Ach Otto, wie ich Dich beneide, wer doch mit dabei sein könnte.

Otto: Du wärst's im Stande, Schwesterchen, und zögst mit in's Feld. Aber die Zeiten der Jungfrau von Orléans sind vorüber.

Gertrud: Leider sind sie das. So bleibt uns Frauen nichts anderes übrig, als für die Verwundeten Sorge zu tragen.

Fr.v.Röbel: Und das ist wahrlich eine hehre und edle Aufgabe Gertrud. Wir können dem Vaterland auf unsere Weise ebenfalls dienen.⁴⁸³

Das Begehren nach einer Gleichstellung im Krieg wurde zwar auf der Bühne ausgesprochen, in den meisten Stücken jedoch gleich gezähmt – Frauen hätten „andere Waffen“, sie leisteten ihre patriotische Pflicht in der Fürsorge für Kinder, Kranke und Verwundete, etc. – und häufig zur Gänze in bürgerlich-häusliche Rollenmodelle zurückgeführt. In der Berliner „Volksposse“ *Kam'rad Männe* (UA Thalia-Theater, 3.10.1914) will eine Gruppe junger Fechterinnen mit ihren Rapiere ins Feld ziehen.

Hei, es sollte uns schon frommen,
Daß wir Frauen zieh'n ins Feld,
Wir regieren ja die Welt!⁴⁸⁴

Wie Revue-Girls sind sie alle in schwarz-weiß-roten Röcken gekleidet und mit einem eisernen Kreuz auf der Brust ausgestattet. Ihre – die weiblichen – Waffen, sind jedoch ganz anderer Art, wie ein nächstes Couplet zeigt.

Oho, ein Mädchen-Regiment
Ganz andere Waffen kennt:
Blicke schießen und Küsse knallen,
Und Hurras begeistert erschallen.
Selbst von Männern, die von uns besiegt,
Weil das doch im Blute so liegt.⁴⁸⁵

Die Waffen haben die Frauen zwar bereits getauscht, doch gehen sie mit diesen ihren – erotischen – Waffen immer noch sehr offensiv um und wollen die Männer besiegen. Im Laufe des Stücks muss jedoch auch diese autonome Kampfansage zurückgenommen werden und sie bleiben schließlich mit Stricknadeln statt der Degen und Florette zurück, um „Liebesgaben“ für die – in ihrem Anspruch auf die „männliche Rolle“ im Krieg nunmehr unangefochtenen – Soldaten zu stricken.⁴⁸⁶

In der Kriegsrevue *Extrablätter* (UA, Berliner Theater, 24.10.1914) tritt ein regelrechtes „Amazonen“-Regiment auf, das in die militärischen Kampfhandlungen auf der Bühne eingreift. Die Uniform als symbolisches Distinktions- und Identifikationselement des Militärischen

⁴⁸³ Ernst Richard Dreyer, „Deutschland über alles“! Vaterländisches Schauspiel aus der Gegenwart in 4 Aufzügen, genehmigt für das Rose-Theater, 1.9.1914, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6027, S. 5f.

⁴⁸⁴ Jean Kren, Georg Okonkowski, *Kam'rad Männe. Volksposse mit Gesang in drei Akten*, genehmigt für das Thalia-Theater, 10.2.1915, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6042, S.5.

⁴⁸⁵ ebenda, S.34f.

⁴⁸⁶ vgl. ebenda, S.79f.

schlechthin, wird von einzelnen Frauen auf der Bühne tatsächlich angelegt [Abb. 41]⁴⁸⁷, häufig dann, wenn sie sich in Uniform als männliche Soldaten verkleiden, um ihren Geliebten im Feld zu helfen, sie aus Gefangenschaft oder anderen schwierigen Situationen zu befreien. In *Extrablätter* wird etwa die Hauptfigur Heinrich Hempel von seiner Frau aus französischer Kriegsgefangenschaft befreit – interessantes Detail: seine Frau tritt in der Uniform des Feindes, nicht im preußischen Feldgrau auf die Bühne. Junge Frauen oder sogar Mädchen treten auf der Bühne recht häufig als Retterinnen in äußerster Not auf: In der französischen „pièce à grand spectacle“ *Les Exploits d’une petite Française* (UA Paris, *Théâtre du Châtelet*, 10.12.1915) bringt das junge Mädchen Mariette am Ende einer wilden Verfolgungsjagd sogar den deutschen General von Blitz zur Strecke. Dieser hatte das französische Patent für eine „Wunderwaffe“ gestohlen und begonnen, diese in einer Fabrik im Elsass zu produzieren. Mariette lockt ihn in der eigenen Fabrik in einen Kessel, so dass schließlich die gesamte Fabrik mit ihm in die Luft geht.⁴⁸⁸

Neben den Liebespaaren und jungen Helden bzw. Heldinnen gehören aber auch etwa das komische ältere Ehepaar oder ältere Frauen, z.B. als Marketenderinnen, als Dienstmägde, als Bäuerinnen oder als Wirtinnen zum Figureninventar dieser Stücke. Ein beliebter Topos zu Beginn des Kriegs war die freudige Meldung des Ehemanns als Freiwilliger an die Front – um endlich dem „Ehekrieg“ zu entkommen.

In Otto Reutters Kriegsrevue *1914* (UA, Berlin, *Palasttheater am Zoo*, 2.10.1914) stehen der als weichlich dargestellte Wirt Gottlieb Fischer und seine dominante und herrschsüchtige Ehefrau Berta im Mittelpunkt der Handlung. Aus einem Streit über die Heirat der Tochter Grete und entsprechenden Missverständnissen wird schließlich ein Streit über den Krieg:

Gottlieb: In zwei bis drei Tagen geht’s los.

Berta: Gottlieb, mit meiner Einwilligung nie!

Gottlieb: Das ist endlich einmal eine Sache, wo ich auf Deine Einwilligung pfeife.

Berta: Du willst Dich auf die Hinterbeine setzen? [...]

Gottlieb: Wenn ich sage, die Sache ist perfekt, dann meine ich damit den Krieg.

Berta: Rede keinen Unsinn. Was verstehst Du von Krieg?

Gottlieb: Wo ich so lange mit Dir verheiratet bin!⁴⁸⁹

In vielen Fällen trägt auch die Zensur zur Glättung und Entschärfung von frecheren Aussagen der Frauen bei. Das zeigt sich zum Beispiel im „patriotischen Schauspiel“ *Die Waffen her!* (UA,

⁴⁸⁷ Welche enorme Konjunktur die Darstellung von Frauen in Uniform im Ersten Weltkrieg im kollektiven Bilduniversum erlebte, zeigen besonders deutlich die zahllosen entsprechenden Motive von Bildpostkarten, also von einem der zentralen Medien der Verbindung von Front und „Hinterland“, die wiederum enge intermediale Bezüge zu theatralen Konventionen bzw. zu einzelnen Theaterproduktionen aufweisen. Vgl. die digitalisierte Sammlung historischer Bildpostkarten der Universität Osnabrück. <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/index.php?cat=126> [11.06.2009]

⁴⁸⁸ Louis Schneider, „Châtelet – Les exploits d’une Petite Française, pièce en quatre actes et vingt-trois tableaux, de MM. Victor Darlay et Henry de Gorsse“, *L’Éclair*, 12. Dezember 1915.

⁴⁸⁹ Otto Reutter, Max Reichardt, *1914. Lebendes Bild mit Gesang in 4 Akten*, genehmigt für das Palast-Theater am Zoo, 29.1.1915, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6049, Bl. 23.

Berlin, Rose-Theater, 16.9.1914) in einer Szene zwischen einem Soldaten und einer ostpreußischen Dienstmagd.

Ein Soldat (*zur Bauernmagd*): Na, Maruschka, hast Du auch schon einen Schatz der Soldat ist?

Bauernmagd (*spricht ostpreußischen Dialekt*): Abar trautes Harrchen, ~~was soll ich mit einem Soldaten, ich hab immer gleich ein Dutzend gehabt,~~ [ersetzt durch: Aber ja,] das gehört sich so, für eine deutsche Jungfrau.⁴⁹⁰

Frauen in neuen Berufen

Dass Frauen während des Ersten Weltkriegs in Berufe vordringen konnten bzw. mussten, die davor Männern fast exklusiv vorbehalten waren – besonders öffentlichkeitswirksam waren da sicherlich Straßenbahnfahrerinnen oder Briefträgerinnen einerseits, Munitionsarbeiterinnen in den Fabriken andererseits – wurde in der historischen Forschung lange Zeit als Beleg dafür gewertet, dass der Erste Weltkrieg deutliche Impulse im Sinne der Frauenemanzipation gesetzt hätte. Dies lässt sich im Lichte neuerer Forschungen nicht mehr aufrecht erhalten: es zeigt sich, dass die Zahl der erwerbstätigen Frauen im Krieg in relativ geringem Maße gestiegen ist (verglichen mit den Zuwachsraten der weiblichen Erwerbstätigkeit ab den 1890er Jahren), dass zu Beginn des Kriegs sogar viele Frauen aufgrund der Krise, die die Umstellung auf Kriegswirtschaft für viele – weniger kriegswichtige – Branchen mit sich brachte, ihre Arbeit verloren.⁴⁹¹ Was sich tatsächlich mit dem Krieg veränderte, waren die Branchen und Berufe, in denen Frauen arbeiteten: viele bislang in „Frauenberufen“ Tätige – Dienstmädchen, Textilarbeiterinnen, Landarbeiterinnen – wurden nun in der Kriegsindustrie, vor allem in den Rüstungsbetrieben eingesetzt.⁴⁹² Diese Veränderung jedoch wurde von den ZeitgenossInnen mit besonderem Interesse verfolgt [Abb. 42], während die bereits wesentlich früher einsetzenden Entwicklungen, etwa der massive Anstieg bei weiblichen Angestellten weniger Aufmerksamkeit erregt hatten.

Das Pariser Zeitstück, die Operette *La cocarde de Mimi Pinson*, mit dem das *Théâtre de l'Apollo* am 25. November 1915 wieder eröffnete, spielt zu Beginn in einem der traditionell von Frauen besetzten Wirtschaftszweige, in einem Pariser Modeatelier. Unter den Arbeiterinnen herrscht Aufregung: bevor sie mit der Arbeit beginnen, lesen sie sich gegenseitig die neuesten Berichte von der Front vor. Sie wollen als Krankenschwestern an die Front, doch dafür müssen sie erst eine Prüfung bestehen. In der Zwischenzeit leisten sie auf andere Weise patriotische Dienste, wie die Atelierleiterin festlegt:

Marie-Louise, souriant

[E]n attendant ce jour, nous allons nous rappeler au souvenir des braves qui combattent pour nous défendre.

⁴⁹⁰ Rudolf Schwarz-Reiflingen, *Die Waffen her! Patriotisches Schauspiel mit Gesang in 5 Akten*, genehmigt für das Rose-Theater, 16.9.1914, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6035, S.35.

⁴⁹¹ vgl. Susanne Rouette, „Frauenarbeit, Geschlechterverhältnisse und staatliche Politik“, *Eine Welt von Feinden. Der große Krieg 1914-1918*, hg. v. Wolfgang Kruse, Frankfurt/M.: Fischer TB 2000, S.101.

⁴⁹² vgl. ebenda, S.101-105.

Georgette
 Comment cela ?
 Marie-Louise
 En fabriquant des cocardes que nous leur enverrons !
 Toutes
 Des cocardes ?
 Marie-Louise
 Oui, des cocardes, que tous les ateliers de Paris vont confectionner à partir d'aujourd'hui !
 C'est le sourire des ouvrières parisiennes qui portera bonheur aux défenseurs de la Patrie...
 C'est la Cocarde de Mimi-Pinson !⁴⁹³

Kriegsausstellungen dienten in den späteren Kriegsjahren nicht nur der militärischen Leistungsschau und unmittelbarer politischer Propaganda, sondern vor allem der kulturellen Repräsentation der Nation im Krieg. Theater, Kino, Ausstellungen, Freiluftspektakel im Schützengraben verbanden sich hier zu einem multimedialen propagandistischen Großereignis, das das Publikum in Scharen anlockte [siehe Kap. V.4.]. In dem Film *Wien im Krieg* aus dem Jahr 1916, einem der wenigen österreichischen Propaganda-Spielfilme dieser Zeit, der speziell für die große Kriegsausstellung im Wiener Prater produziert wurde, stehen zu Beginn drei selbständige, unverheiratete, berufstätige Frauen im Mittelpunkt [Abb.43]. Sie haben auch vor dem Krieg gearbeitet, doch mit dem Krieg verändern sich ihre Berufe und ihre Arbeitgeber. In der Inhaltsangabe des Programmheftes heißt es:

Die Frauengestalten sind vertreten durch Franzl Hübsch, Verschleißerin in einer Tabaktrafik, die später zur „Post“ geht, dann Poldi Gschäftig, Verkäuferin in einem Bäckerladen und später Schaffnerin bei der „Elektrischen“ und Resl Mächtig, Schankkassierin im Gasthaus „zur grünen Flasche“, die im Verlaufe der Handlung stramme Wächterin der Wach- und Schließgesellschaft wird.⁴⁹⁴

Sie wechseln also von ihren Berufen im Handel und im Gastgewerbe mit dem Krieg in den Bereich der öffentlichen Dienstleistungen – Post, Straßenbahn, Wachdienst – und erreichen damit eine höhere öffentliche Sichtbarkeit und Anerkennung.

Am Schluss der Handlung, die noch einige Kriegs- und Liebeswirren mit sich bringt, wird jedoch – wie könnte es anders sein? – eine dreifache „Wiener Kriegstrauung“, wie es im Programmheft heißt, gefeiert. Die berufliche Karriere der drei Frauen tritt damit in den Hintergrund.⁴⁹⁵

„Weibsteufel“ und „Ehrenmänner“

Wenn es um die Frage der Repräsentation von Geschlechterverhältnissen auf den Bühnen geht, so spielt gerade die ernste moderne Dramatik eine große Rolle, da hier gesellschaftlich virulente

⁴⁹³ „Marie-Louise, lächelnd : In Erwartung dieses Tages, werden wir uns jetzt der Erinnerung an unsere Tapferen widmen, die kämpfen, um uns zu verteidigen. / Georgette : Wie denn das? / Marie-Louise : Indem wir Kokarden produzieren, die wir ihnen schicken werden! / Alle : Kokarden? / Marie-Louise : Ja, Kokarden, die alle Ateliers von Paris ab heute nähen werden! Die sind das Lächeln der Pariser Arbeiterinnen, die den Verteidigern des Vaterlands Glück bringen werden... Die Kokarde von Mimi Pinson!“ [Übersetzung: E.K.], Maurice Ordonneau / Francis Gally, *La Cocarde de Mimi Pinson. Opérette en trois actes. Musique de Henri Goublier fils*. Paris: Choudens Éd. 1915, S.11.

⁴⁹⁴ „Programm *Wien im Krieg* (Rochus-Kino, Wien III.) [Faltblatt].“, Druckschriftensammlung der Wienbibliothek, C 67.052 (= Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1., [Konvolut]), S.2f.

⁴⁹⁵ vgl. ebenda, S.4.

Themen nicht nur in der konkreten Inszenierung, sondern auch im Theaterstück selbst verhandelt werden. So ist die große Konjunktur von Stücken August Strindbergs in den Wiener und Berliner Theaterprogrammen der Jahre 1915 und 1916, die uns an anderer Stelle noch beschäftigen wird [vgl. Kap. IV.2.] auch nicht losgelöst von der Frage zu sehen, wie bei Strindberg Frauen und Männer und deren Verhältnis zueinander thematisiert werden.

Strindbergs *Der Vater* hatte am 27. Oktober 1915 in den *Kammerspielen des Deutschen Theaters* Premiere, also jenes frühe Ehedrama Strindbergs, das besonders kompromisslos in seiner Misogynie und der Behauptung einer trieb- und wesenhaften Böartigkeit der „Frau“ ist, das auf der anderen Seite aber auch eine Vivisektion männlicher Schwächen und Ängste vorführt. Am 16. Dezember 1915 fand die deutsche Erstaufführung des frühen und wenig bekannten Stücks *Ritter Bengts Gattin* im *Schillertheater Charlottenburg* statt. Mit zahlreichen Strindberg-Aufführungen fiel in Berlin vor allem das *Theater in der Königgrätzer Straße* unter der Direktion von Carl Meinhardt und Rudolf Bernauer, die das Theater in den Kriegsjahren als literarische Bühne, mit einem expliziten Schwerpunkt auf moderne Dramatik (Strindberg, Wedekind, Björnson, Schnitzler), führten, ganz im Unterschied zu ihren zwei anderen Theatern, *Berliner Theater* und *Komödienhaus* auf: unter den Strindberg-Aufführungen des *Theaters in der Königgrätzer Straße* im Winter 1915/16 finden sich die groteske und wendungsreiche, aber nicht im eigentlichen Sinn lustige Komödie *Rausch*, die am 21. September 1915 die 100. Aufführung erlebte, *Der Vater* (Premiere, 9. Oktober 1915) und der Einakter *Gläubiger* (Premiere, 5. Oktober 1915), etwas später auch die sarkastische Partnerschafts-„Komödie“ *Kameraden* (Premiere, 11. Februar 1916).

Diese Auswahl zeigt bereits, dass gerade jene Stücke Strindbergs in dieser Wintersaison 1915/16 besonderes Interesse weckten, bei denen ein Ehe- oder Liebespaar im Zentrum steht, anhand dessen die unüberbrückbaren Widersprüche zwischen den Geschlechtern verhandelt werden, ihr mehr oder weniger tragisches Aufeinanderprallen, in welchem allerdings die Rolle der moralisch Verworfenen nicht im Konflikt entschieden wird, sondern bereits von vorneherein feststeht.⁴⁹⁶

Das ist zunächst paradox. Mitten im Krieg, in einer Zeit, in der Männer und Frauen eben nicht den Ehealltag leben, in der das Familienleben auf ein Minimum reduziert ist, viele Aufgaben – auch in der Kindererziehung – sozialisiert oder innerhalb der Verwandtschaft verteilt werden müssen, scheint die Kaprizierung auf die Intimität der heterosexuellen Zweierbeziehung und ihrer Abgründe nicht angebracht. Sie steht auch quer zum dominanten patriotischen Diskurs, der die familiären Aufgaben der „Daheimgebliebenen“ zur staatlichen Pflicht und Dienst am Vaterland erklärt.

Es geht also offenbar nicht primär um diese Zweierbeziehungen, sondern – und hier begeben sich mich natürlich auf relativ spekulatives Gebiet, auch wenn einige Kritiken diese Sichtweise

⁴⁹⁶ vgl. Sylvia Goluch, „August Strindberg und Karl Schönherr als moderne Dramatiker“, Wien: Universität Wien, Dipl.Arb. 2003, S.93-101.

stützen – um die Artikulation mehrerer „Unbehagen der Geschlechter“, die im Verlauf des Krieges auf neue Weise virulent wurden. Das ist zum einen das Sichtbarwerden berufstätiger Frauen, insbesondere in untypischen Berufen, aufgrund der Ausnahmesituation des Krieges. Zum anderen das Zusammenbrechen der patriarchalen Familienstrukturen aufgrund der Abwesenheit der Väter. Und drittens ist es das Konzept von Männlichkeit selbst, das zwar kriegerisch beschworen wird, in Wirklichkeit aber im Schützengrabenkrieg, zwischen Artilleriefeuer und Gasangriffen, nachhaltig zerrieben wird.⁴⁹⁷ Aus dem Krieg zurück kamen keine Helden sondern Opfer, teils körperlich, teils physisch versehrt, zum Teil auch einfach seelisch gekränkt und desillusioniert, vielfach orientierungslos. Strindberg könnte so auch als jener Autor gelten, der kompromisslos Schwächen und Ängste der Männer auf die Bühne bringt. Sei es die Angst vor der stets unsicheren Vaterschaft, die Angst vor Konkurrenz der Frauen im Beruf, schwächliche körperliche Konstitution oder psychische Labilität, fast alle Strindberg'schen Männerfiguren sind dadurch gezeichnet.⁴⁹⁸

Mit den Bühnenerfolgen Strindbergs erwiesen sich auch eine ganze Reihe weiterer Stücke als sehr erfolgreich, die den Geschlechterkampf im Privaten in äußerst düsterem Licht zeichneten, so etwa Karl Schönherrs Tiroler Drei-Personen-Volksstück *Der Weibsteufel*, das am 6. April 1915 an den *Kammerspielen des Deutschen Theaters* in Berlin mit Max Pallenberg, Lucie Höflich [Abb. 44] und Paul Hartmann uraufgeführt wurde und am selben Tag – eine Vorsichtsmaßnahme der Burgtheater-Direktion – in einer Benefizvorstellung im Wiener *Johann-Strauß-Theater* in Burgtheater-Besetzung gezeigt wurde, bevor es zwei Tage später, nachdem die Erstaufführung ohne Skandale verlaufen war, auch auf die Bühne des *k. u. k. Hofburgtheaters* gelangen konnte.

Vor allem in Berlin war Schönherrs Stück außerordentlich erfolgreich – am 20. Januar 1916 fand die 150. Vorstellung in den *Kammerspielen* statt und es wurde auch danach noch bis Ende 1916 recht häufig, später weiterhin vereinzelt gespielt.

Das Publikum ließ sich von negativen Kritiken wie jener von Siegfried Jacobsohn in der *Schaubühne* nicht abhalten. Jacobsohn verurteilt vor allem das Stück, während er SchauspielerInnen und Aufführung ausdrücklich lobt. „Ein Hintergrund in Fresko mit ein paar Ziffern davor ist gewiß kein Drama; aber sogar den Hintergrund zu ersparen, das heißt die Knausrigkeit zu übertreiben.“⁴⁹⁹, und:

Eins ist gewiß: keine Parodie dieses tragischen Schmarrens würde seine Komik erreichen. Es ist seine eigene Parodie. [...] Sein Autor gebärdet sich wie ein bäuerischer Strindberg, wie ein österreichischer Höllenbruighel des Dramas, wie ein eingesetzter Pathograph des

⁴⁹⁷ vgl. Ute Planert, „Kulturkritik und Geschlechterverhältnis. Zur Krise der Geschlechterordnung zwischen Jahrhundertwende und ‚Drittem Reich‘“, *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933*, hg. v. Wolfgang Hardtwig, München: Oldenbourg 2007, S.201f(191-214)

⁴⁹⁸ vgl. Sylvia Goluch, „August Strindberg und Karl Schönherr als moderne Dramatiker“, Wien: Universität Wien, Dipl.Arb. 2003, S.75-78.

⁴⁹⁹ [Siegfried Jacobsohn], „Der Weibsteufel“, *Die Schaubühne*, Jg. XI, Nr.15, 15. April 1915, S.351.

Geschlechterkampfs. Aber man überschätzt ihn beträchtlich, wenn man ihn einen satanisch gewordenen Ganghofer nennt.⁵⁰⁰

In Österreich hingegen ist die liberale Presse dem Stück sehr zugetan, die Premiere wird als literarisches Ereignis gefeiert, während etwa katholische Medien wie die *Reichspost* das Stück als ungehörig und moralisch verwerflich bezeichnen. In einem Feuilleton der *Neuen Freien Presse* vom 7. April 1915 wird das, was Jacobsohn als „Knausrigkeit“ bezeichnete, als Stärke des Stücks hervorgehoben.

Das Personenverzeichnis des neuen Stücks beginnt mit der schlichten, nackten Angabe: ‚Der Mann – sein Weib‘. Das ist alles, und das ist genug. Schon weiß man ja, dass jetzt das Alte, das immerdar Neue daherkommt, dass man aber diesmal der Natur ganz nahe auf den Leib rücken, nicht bloß Kostüme zu sehen, sondern Fleisch und Knochen zu fühlen bekommen wird.⁵⁰¹

Ein paar Stichworte zur Handlung: „Der Mann“ und „sein Weib“ leben abgeschieden im Wald, er ist ein kränklicher, schwacher Mann, der aber als Schmuggler bislang schlau die Behörden getäuscht hat. Die Ehe scheint problemlos, nur die Kinderlosigkeit macht der Frau zu schaffen. Doch nun soll ein junger Jäger die Frau verführen, um den Schmuggler zu überführen. Gleichzeitig fordert der Mann seine Frau dazu auf, den Jäger zu betören, um Zeit zu gewinnen für sein letztes großes Geschäft. Diese Instrumentalisierung geht jedoch nicht lange gut – denn die Frau bringt echte Gefühle und Leidenschaften ins Spiel. Sie weckt Begehren und Liebe beim Jäger, rasende Eifersucht bei ihrem Ehemann. Schließlich tötet der Jäger den Ehemann, muss ins Gefängnis, die Frau bleibt, jedoch nicht geschwächt, sondern gestärkt und bereits auf der Suche nach neuen Männern, zurück.⁵⁰²

Dreieckskonstellationen waren natürlich im Krieg durchaus virulent. Auch wenn absolute, unverbrüchliche Treue natürlich auch zu den „Kriegspflichten“ der Daheimgebliebenen zählte, waren die Ängste der Soldaten im Feld davor, dass diese Treue womöglich nicht immer gesichert war sicher groß – ihre eigenen Eskapaden zählten ja nicht in der allgemeinen Wahrnehmung.

In der Deutung des Stücks ist man sich bis heute uneinig: handelt es sich um eine der vielen Darstellungen der ewigen *femme fatale* oder um die Geschichte einer Emanzipation?

Und bedeutet der Erfolg dieser Ehedramen ganz und gar einen thematischen Rückzug ins Private oder geht es im Gegenteil um Eingriffe, um Interventionen in die öffentliche Wahrnehmung der Geschlechterverhältnisse im Krieg? Sehen wir hier die Fortsetzung des Topos des Geschlechterkampfs der Vorkriegszeit oder verschieben sich die Deutungsparameter in der Kriegszeit? Was bedeutet es für diese Stücke, wenn im Publikum mehrheitlich Frauen sitzen? Inwieweit spielen auch geschlechtliche Kodierungen der im Krieg befindlichen Nationen eine Rolle in der Deutung des Geschlechterkampfs auf der Bühne?

⁵⁰⁰ ebenda, S.352.

⁵⁰¹ w., „Der Weibsteufel“. Drama in fünf Akten von Karl Schönherr“, *Neue Freie Presse*, 7. April 1915, S.1.

⁵⁰² vgl. Karl Schönherr, *Der Weibsteufel. Drama in fünf Akten*, Wien: Pörtl 1915.

Geschlechtsmetamorphosen und Reproduktion

Ein vor allem in Frankreich und Deutschland bereits in den Vorkriegsjahren debattiertes Thema, das erstaunlich häufig Eingang in die Kriegsstücke findet, ist die unterschiedliche demographische Entwicklung der beiden Länder: Die hohe Geburtenrate und damit das starke Bevölkerungswachstum in Deutschland⁵⁰³ werden als kriegswichtige Ressource angesehen und ideologisch verbrämt. In der Berliner Kriegsrevue *Extrablätter* klingt das etwa so:

So lang der Storch den deutschen Müttern
Noch immer stramme Jungens bringt,
Braucht unser Volk doch nicht zu zittern,
Wenn es der Feind voll List umringt.⁵⁰⁴

Umgekehrt wird auf den Pariser Bühnen, zum Beispiel in der Kriegsrevue *1915* von Rip, einem großen Erfolg des „Théâtre du Palais-Royal“, die deutsche Bevölkerungspolitik in aggressiven und sexualisierten Tönen lächerlich gemacht.

Y s’ reproduis’nt comm’ des rats,
Là-bas, c’est à qui fera
L’ plus d’ mioches;⁵⁰⁵

Wie stark sich dieses Thema im Lauf des gesamten Kriegs in der öffentlichen Debatte festgesetzt hat, lässt sich auch daran ablesen, dass es sogar in den avancierten literarischen Kreisen der entstehenden Avantgarde aufgenommen wurde. Das massenhafte Sterben im Krieg fachte den bevölkerungspolitischen Diskurs weiter an. Ein prominentes und sehr aussagekräftiges Beispiel ist die Aufführung von Guillaume Apollinaires „drame sur-réaliste“ *Les mamelles de Tirésias* auf der kleinen Bühne des „Conservatoire Renée Maubel“ in Montmartre im Juni 1917, die zwar keine Massenwirksamkeit hatte, aber in der Pariser literarischen Szene großes Aufsehen erregte. In der vermeintlich leichten Tonlage einer grotesken Komödie greift Apollinaire einige der großen gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge des Kriegs auf: die Umwälzung der Geschlechterverhältnisse; die Desintegration der Körper – Thérèse wirft ihre Brüste ins Publikum und verwandelt sich so in Tiresias; die ideologische Debatte zu den niedrigen Geburtenraten – „berceaux vides“ –, Thérèses Mann übernimmt gerne die Fortpflanzung und gebiert, wie durch ein Wunder, 49.051 Kinder an einem einzigen Tag. Anders als die Dadaisten in Zürich oder Berlin, die ja mit ähnlich grotesken Übersteigerungen und ätzender Komik arbeiten, macht sich Apollinaire aber nicht für eine pazifistische Position stark, er versteht seine Arbeit als durchaus patriotische.

⁵⁰³ Die deutsche Bevölkerung ist von 1873 bis 1913 von 41 auf 67 Millionen EinwohnerInnen angestiegen, während die Bevölkerung in Frankreich im Zeitraum von 1876 bis 1911 wesentlich weniger, nämlich nur von 36,9 auf 39,6 Millionen wuchs. Vgl. Wolfgang Köllmann, „Bevölkerungsgeschichte 1800-1970.“ *Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Bd. 2: Das 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Wolfgang Zorn, Stuttgart: Klett-Cotta 1976, S.17; Robert David Anderson, *France, 1870-1914. Politics and Society*, London: Routledge 1984, S.31.

⁵⁰⁴ Rudolf Bernauer, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon, *„Extrablätter!“ Heitere Bilder aus ernster Zeit*. München: Drei Masken Verlag, 1914. – zitiert in: Martin Baumeister. *Kriegstheater*. S. 73.

⁵⁰⁵ „Sie vermehr’n sich wie die Ratten, / Dort geht’s nur darum wer die / Meisten Kinder macht“
[Übersetzung: E.K.], RIP, 1915, S. 74.

Thérèse verweigert also gleich zu Beginn des Stücks die weiblichen Rollen in Ehe und Haushalt, um sämtliche sonst Männern vorbehaltenen Berufe zu ergreifen. Zuerst möchte sie Soldat werden:

Il y a assez longtemps que les hommes font ce qui leur plaît
Après tout je veux aussi aller me battre contre les ennemis
J'ai envie d'être soldat – une deux une deux
Je veux faire la guerre – *Tonnerre* – et non pas faire des enfants
Non Monsieur mon mari vous ne me commanderez plus.⁵⁰⁶

Nachdem sie Soldat war, will Thérèse aber auch Künstler, Abgeordneter, Rechtsanwalt, Senator, Minister, Präsident, Arzt oder Psychiater, Reisender in Europa und Amerika, Mathematiker, Philosoph und Chemiker werden.

Vor den Augen des Publikums verwandelt sie sich in einen Mann – es wächst ihr ein Bart, die Brüste fliegen als Luftballons davon, Haushaltsutensilien wirft sie in hohem Bogen ins Publikum. Das atemberaubende Tempo des Stücks, die absurden Dialoge, seine wilde Mischung von gesprochenem Text, Geräuschen und atonaler Musik, ein knallbuntes Bühnenbild und ebensolche Kostüme, sowie die Simultaneität mehrerer Bühnenaktionen, auch im Zuschauerraum, aber auch die immer lauter werdenden Interventionen des Publikums machten diese Aufführung wohl zu einem sinnlichen Spektakel, wirkten aber auch im Sinne jener „Ästhetik des Schocks“, die Apollinaire propagierte.⁵⁰⁷

Thérèse/Tiresias' Mann, kurz „le mari“ benannt, wird nun von Thérèse in ihre Kleider gesteckt, wehrt sich aber zunächst gegen diesen Rollentausch, vor allem gegenüber einem Polizisten, der sich kurzerhand in ihn – vermeintlich eine gefesselt daliegende Frau – verliebt. Gegen Ende des ersten Akts erklärt sich der Ehemann schließlich doch bereit die Rolle der Frau zu übernehmen:

Ma foi il a raison
Puisque ma femme est homme
Il est juste que je sois femme
Je suis une honnête femme-monsieur
Ma femme est un homme-madame⁵⁰⁸

Und der erste Akt endet mit dem Aufruf: „Revenez donc ce soir voir comment la nature / Me donnera sans femme une progéniture“⁵⁰⁹. Doch als der zweite Akt beginnt, ist es bereits geschehen: in einem Tag ist der Ehemann Vater von 49.049 Kindern geworden. Der zweite Akt ist nun dominiert von den Freuden der Vaterschaft wie auch den materiellen Nutzen, den diese Kinder bringen – als Schriftsteller, Wucherer, geschiedene Frau und Dichterin. Nachdem noch auf der Bühne mittels Klebzeug, Schere und Papier ein weiteres Kind – ein Journalist – gezeugt wurde, der Polizist bereits vor einer Hungerkrise aufgrund des hohen Bevölkerungswachstums warnt, erscheint eine Wahrsagerin mit hell erleuchtetem Kopf und prophezeit im Gegenteil allen

⁵⁰⁶ Guillaume Apollinaire, „Les mamelles de Tirésias“, Ders., *Œuvres complètes. Vol.3*, hg. v. Michel Décaudin, Paris: A. Balland et J. Lecat 1966, S.884.

⁵⁰⁷ vgl. Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982, S.87-89.

⁵⁰⁸ Guillaume Apollinaire, „Les mamelles de Tirésias“, S.893f.

⁵⁰⁹ ebenda, S.898.

jenen, die keine Kinder bekommen, ein Ende in Elend und Armut. Schließlich kehrt Tiresias von seinen erfolgreichen beruflichen Aktivitäten zurück und möchte – dies ist kaum motiviert im Stück – wieder Thérèse werden, so wird plötzlich wieder Ordnung geschaffen und Liebe, so Thérèse, ist wichtiger als der Thron, doch ganz löst sie sich nicht von ihrer gewonnenen Freiheit, so wiederholt sie in Variation jenes Couplet das ihre Umwandlung zum Mann programmatisch begleitet hat:

Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse
Allez nourrir tous les enfants
De la repopulation⁵¹⁰

Ein weiteres Jahr später – im Frühherbst 1918 – findet sich dieses Thema auch im Lissaboner Unterhaltungstheater wieder. In der Revue *A trombeta da fama* wird die Jugend aufgefordert, sich nicht zurückzuhalten, sondern zu heiraten und Kinder zu bekommen.

Lusa mocidade
haja actividade
Basta de empatar
Toda a vida namorar,
Façam casamentos
Que é p'ra haver rebentos.
O nosso torrão
Precisa mais pop'lação,
Tem só cinco milhões
De fêmeas e varões,
Eis as razões.⁵¹¹

Im Refrain dieses Couplets aus der Revue *A trombeta da fama* (Eden-Teatro, 1918) heißt es dann noch mal deutlich „Venham filhos“⁵¹². Interessant an den beiden letztgenannten Beispielen ist aber, dass in beiden Fällen nicht explizit die Frauen als Gebärende angesprochen werden, sondern sich die Aufforderung an beide Geschlechter richtet, bei Apollinaire sogar der Mann die Rolle des Gebärenden übernimmt.

Die Frauen des Feindes

Das Spezifische an der Kriegsmobilmachung am Unterhaltungstheater, im Vergleich zu anderen medialen und künstlerischen Ausdrucksformen des nationalistischen „Aufbruchs“ im Ersten Weltkrieg, wie etwa die Kriegsliteratur, die Karikatur oder der Journalismus, die sich durchaus vergleichbarer Stereotype und Feindbilder bedienten, scheint mir in der besonders engen Verbindung von Sexualitäts- und Kriegsdiskurs zu liegen. Dies erstaunt weniger, wenn man bedenkt, dass sich das Theater der Vorkriegszeit im Kern – wenn auch nicht immer explizit – mit Fragen der Sexualität beschäftigt. Im Fall der Revue ist das Bedienen der sexualisierten

⁵¹⁰ Guillaume Apollinaire, „Les mamelles de Tirésias“, S.913.

⁵¹¹ „Portugiesische Jugend / Zeige Aktivität / Keine Hemmungen mehr, / vielmehr lebenslang Begehren, / heiratet alle drauf los / damit ihr Sprösslinge kriegt. / Unsere Scholle / Braucht mehr Bevölkerung, / Hat nur fünf Millionen / an Weibchen und Männchen, / das ist der Grund.“ [Übersetzung: E.K.], Lino Ferreira, Artur Rocha, Xavier de Magalhães, *A Trombeta da Fama* (Revue, Eden Teatro, 1918), zit. in: Luíz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal*, Vol. 2, Lisboa: Dom Quixote 1985, S.201.

⁵¹² „Mögen Kinder kommen“ [Übersetzung: E.K.], ebenda.

Schaulust des Publikums sogar expliziter Bestandteil ihrer Funktionsbestimmung. Diese Nähe des Unterhaltungstheaters zu Sexualität und Geschlechtlichkeit ist mit Kriegsbeginn nicht plötzlich ausgeschaltet, auch wenn sich die Zensoren in allen Städten bemühen, moralisch Bedenkliches von der Aufführung auszuschließen. Allerdings scheint durch den Eintritt in den Krieg auch die Sexualität vom Privaten in den Bereich des Öffentlichen transferiert zu sein: leicht bekleidete Revuegirls in den Farben der Nation, die Flucht aus dem „Ehekrieg“ in den echten Krieg, der wörtlich genommene „Liebesdienst“ an den Soldaten bis hin zu einzelnen homoerotischen Anspielungen im Bezug auf Kameradschaft und Waffenbrüderschaft. Besonders häufig findet sich jedoch die Verbindung von Sexualität und Gewalt, etwa in der weiblichen Personifikation der bedrohten, „vergewaltigten“ Nation oder umgekehrt in der Phantasie kriegesischer Manneskraft bei der Eroberung – weiblich dargestellter – Territorien.

Eine typische Spielart dieses aggressiven Humors war eng verbunden mit sexuellen Anspielungen, wie uns etwa das Beispiel des „vaterländischen Zeitbilds“ *Krümel vor Paris* von Franz Cornelius zeigt, das am 13. Oktober 1914 im Berliner *Residenz-Theater* uraufgeführt wurde. Hier singt die französische Gouvernante Iza Guignard über die offensiven deutschen Männer, die ganz offensichtlich daran interessiert sind, nicht nur ihr Land, sondern auch sie zu erobern.

O dieser Deutsche hat ein Temp'rament,
Daß man den Deutschen gar nicht wiederkennt;
Seine Kraft ist phänomenal,
Kolossal, kolossal, kolossal!
O dieser Deutsche hat ein Temp'rament,
Daß man den Deutschen gar nicht wiederkennt! -
Ja, sie singen vom Rhein, von Paris und vom Main,
Wo sie geh'n, wo sie steh'n, woll'n sie rein!⁵¹³

Die szenische Überblendung vom Körper einer Frau mit dem Territorium einer Nation – einigen Kritiken zu dieser Aufführung können wir entnehmen, dass die Schauspielerin in der Rolle der Iza Guignard bedeutungsvolle Gesten an ihrem Körper machte, als Sie über den Rhein, Paris und den Main sang – war eine wiederholt eingesetzte Technik in diesen Kriegsstücken. Das Unterhaltungstheater, die Bühnenperformance schienen sich besonders anzubieten für die Verschränkung von militärischer und sexueller Gewalt – entweder in affirmativer Weise und beides herunterspielend, oder, wie in einigen französischen Kriegsstücken von etwas melodramatischerer Grundstimmung, indem eine Frau, die zum Opfer einer Vergewaltigung durch den Feind wird, als Repräsentantin für die Nation als ganze herhalten muss.⁵¹⁴

⁵¹³ Franz Cornelius: *Krümel vor Paris! Ein vaterländisches Zeitbild*. Genehmigt mit den handschriftlichen Streichungen und Änderungen für das Residenz-Theater, 6.12.1915 – Theaterzensurexemplar – Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6026, S.12f.

⁵¹⁴ vgl. etwa die Dramatisierung von Maurice Barrès' Roman *Colette Baudouche* durch Pierre Frondaie, UA, *Comédie Française*, 10. Mai 1915 oder das Zeitstück *La Kommandantur* von Jean-François Fonson, *Théâtre du Gymnase*, 28. April 1915.

In der Figur der Spionin, die ja im öffentlichen Imaginären des Ersten Weltkriegs eine prominente Position einnimmt, wird dieses sexualisierende Bild der „Feindin“ noch verstärkt, wie Eva Horn feststellt:

Wenn aber das politische Geheimnis ins Innerste des Geschlechterverhältnisses einwandert, ändert sich auch seine Natur und ändert sich die Natur des Konflikts, in dem es gebraucht wird. Politik und Sexualität verschmelzen – auch hierfür ist der Erste Weltkrieg die Urszene – zu einem geheimnisvollen und dämonischen Amalgam, in dem nicht mehr entscheidbar ist, ob es die Politik ist, die die Begierden ausnutzt und steuert – oder es nicht vielmehr Phobien, Phantasmen und Begierden des Sexuellen sind, die das Feld des Politischen beherrschen.⁵¹⁵

⁵¹⁵ Eva Horn, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a.M.: Fischer TB 2007, S.233.

IV. Die scheinbare Rückkehr zur Normalität

IV.1. Erfahrungsbrüche zwischen Front und Heimatfront

Im Jänner 1915 beschrieb Alfred Polgar in einem Artikel für die Berliner Zeitschrift *Die Schaubühne* das Unbehagen, das ihn bei einem Theaterbesuch in Wien erfasste, angesichts der Tatsache, dass die Realität des Krieges in diesem – wie er sagte – „geräumigen Unterschlupf“ geleugnet zu sein schien. In seiner Beschreibung der Szenerie im Zuschauerraum verschafft sich die Wirklichkeit an unerwarteten Stellen Einlass: „Das Parterre sitzt wohlgeordnet, in den ersten Reihen der Ränge liegt es wie Linien abgeschlagener Köpfe hinter der samtenen Brüstung.“ Schließlich „läuft eine Welle von Gelächter durch den Saal, brandet in den Gesichtern und macht sie für ein paar Augenblicke in einer schiefen Grimasse erstarren. Bei einigen liegt das Zahnfleisch ganz bloß und die Augen werden so klein wie Durchschlagsöffnungen eines Gewehrprojektils.“⁵¹⁶

Dass das Lachen im Theater in Zeiten des Krieges nicht angebracht sei, war im Jahr 1914 auch ein häufig wiederholter Topos der Tagespresse. Den Widerspruch zwischen der konkreten Wirklichkeit des Kriegs und der gezeigten „Aktualität“ auf der Bühne haben allerdings nur wenige – neben Polgar, in Wien, natürlich auch Karl Kraus – so deutlich zum Ausdruck gebracht.

Zu diesem Zeitpunkt waren die ersten Verwundeten und Kriegsversehrten bereits von der Front zurückgekehrt, sie machten deutlich, dass es kein sauberer, auch kein heldenhafter Krieg war, sondern im Gegenteil ein schmutziger und von Technik bestimmter Abnutzungskrieg, der hier stattfand. In Polgars Text überlagern sich diese beiden Wahrnehmungsebenen – die geschützte Innenwelt der Hauptstadttheater und die geradezu groteske Brutalität und Zerstörung der Körper „draußen im Feld“.

Die Illusion, dass neue technische Waffen und gut organisierte, nach neuesten medizinischen und hygienischen Standards gehandhabte Erste Hilfe und Chirurgie, zu deutlich weniger Kriegsverletzungen führen werde, hatte nur kurz Bestand. Dass diese Waffen jedoch die Körper der Soldaten selbst in Schlachtfelder verwandeln würden, war noch lange nicht in das Bewusstsein der Bevölkerung jenseits der Front gedrungen.

Or, voilà que les obus à fragmentation criblent les individus de débris métalliques, entraînant dans les chairs en bouillie des lambeaux de vêtements et des particules de terre souillées, ouvrant la porte à la gangrène, parfois gazeuse, au tétanos, et à toutes sortes d'infections.⁵¹⁷

Die Zeitungen in allen Städten waren mehr oder weniger dicht gefüllt mit Siegesnachrichten und Frohbotschaften vom Leben an der Front. Fiktive Soldaten erzählten von märchenhaften

⁵¹⁶ Alfred Polgar. „Theaterabend 1915“ *Musterung: Kleine Schriften. Band 1*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB, 2004. S.3-6. (Erstveröffentlichung in: *Die Schaubühne*, XI, 1 (7.1.1915). S.19-22.)

⁵¹⁷ „Nun war es so, dass Splittergranaten die Individuen mit metallischen Scherben durchlöcherten und so in das zu Brei geschossene Fleisch Kleidungsfetzen und schmutzige Erdbartikel mitrissen, was zu Wundbrand, zu Tetanus und allen möglichen Infektionen führte.“ [Übersetzung: E.K.], Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.56.

Erlebnissen und der fröhlichen Geselligkeit im Schützengraben, naive Journalisten berichteten von „beheizten Wohneinheiten“ im Schützengraben, von der Ungefährlichkeit der Angriffe und von der Freude der Verwundeten, endlich wieder an die Front geschickt zu werden.⁵¹⁸

Diese zunehmende Kluft zwischen den Erfahrungen der Soldaten an der Front und der Wahrnehmung des Kriegs im „Hinterland“ ließ sich in ganz Europa feststellen und hing natürlich eng zusammen mit der Neuartigkeit der technisierten Kriegsführung und deren Folgen, auf die die Soldaten ganz unzureichend und die ZivilistInnen überhaupt nicht vorbereitet waren – handelte es sich doch um Veränderungen, die vielfach die Vorstellungskraft überschritten. Doch während sich Paris nach einer akuten Bedrohungssituation zu Beginn des Kriegs in den Jahren 1915 und 1916 relativ gut erholte und diese Unbeschwertheit – in den Augen vieler Soldaten auf Heimaturlaub auf skandalöse Weise – nach außen trug⁵¹⁹, wurden in den Hauptstädten der Mittelmächte, nach einem euphorischen Aufbruch in den Krieg im Herbst 1914, erste Erosionserscheinungen schon im Verlauf des Jahres 1915 spürbar. Berlin führte schon am 23. Februar 1915 als erste Stadt eine Lebensmittelrationierung ein – die Ration betrug zunächst 2000 Gramm Brot pro Woche pro Erwachsenen, Kinder erhielten die halbe Ration. In Wien wurde die Brotrationierung im April 1915 eingeführt, doch die immer längeren Warteschlangen für Grundnahrungsmittel wie Mehl, Brot oder Milch wiesen bereits ab dem Winter 1914/15 auf große Mängel in der Versorgung hin.⁵²⁰

Der Kriegseintritt Italiens auf Seiten der Alliierten am 23. Mai 1915 wurde in Wien (weit mehr als in Berlin) als unerhörte „Perfidie“ wahrgenommen⁵²¹, er führte nicht nur zur Eröffnung eines neuen Kriegsschauplatzes, sondern auch zu einer erneuten Emotionalisierung des Kriegseinsatzes und zu einer aus der Position des Opfers und Bedrohten neue Wirksamkeit gewinnenden Kriegspropaganda.⁵²²

Zwischen der – vor allem von bürgerlichen Frauen – organisierten Wohlfahrtsarbeit, den freiwilligen Sanitäts- und Hilfsdiensten und den nach und nach entstehenden Arbeitsplätzen in den verschiedenen Sektoren der Kriegsindustrie war der Alltag der Frauen in der Großstadt im ersten Kriegsjahr vor allem durch eine immer kompliziertere Bewältigung des Alltags⁵²³ – von der langwierigen Suche nach immer teureren Lebensmitteln und Heizmaterial, der Übernahme sämtlicher Erziehungsaufgaben, bis hin zu häufigen Behinderungen bei öffentlichen Verkehrsmitteln, durch Ausgangssperren oder fehlende öffentliche Beleuchtung – und durch den staatlich-patriotischen Zugriff auf „weibliche“ Heimarbeit – nähen, stricken, häkeln für die

⁵¹⁸ vgl. ebenda, S.61-64.

⁵¹⁹ vgl. ebenda, S.86-89.

⁵²⁰ vgl. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.40-45.

⁵²¹ vgl. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.215.

⁵²² vgl. ebenda, S.236f.

⁵²³ vgl. Susanne Rouette, „Frauenarbeit, Geschlechterverhältnisse und staatliche Politik“, *Eine Welt von Feinden. Der Große Krieg 1914-1918*, Hg. v. Wolfgang Kruse, Frankfurt/M.: Fischer TB 2000, S.116-122.

Soldaten – geprägt⁵²⁴. Während Frauen sich zumeist auf freiwilliger Basis oder in der Hoffnung auf ökonomische Verbesserung, in Vereinen und Organisationen einbrachten, wurden sämtliche Kinder im Schulalter in staatlich organisierter Form für „gemeinnützige Tätigkeiten“ und Kriegshilfsdienste, wie Hilfe in der Landwirtschaft, bei patriotischen Veranstaltungen und Geldsammlungen, Mädchen zunächst vor allem für Näh- und Strickarbeiten, herangezogen⁵²⁵. Die Kriegsstücke in den Theatern zeigten den gemeinschaftlichen, heroischen Aufbruch der Soldaten gegen böswillige, aber dennoch unterlegene Feinde, „mit wehenden Fahnen“ und voller Zuversicht. In den Kinos versuchte man zwar mit „echten Bildern vom Kriegsschauplatz“ zu werben, diese waren jedoch aufgrund strikter Reglementierung äußerst selten und – aufgrund der Beschaffenheit der Front – auch relativ unbefriedigend. In der Fachzeitschrift *Der Kinematograph* wurde dieser Umstand bereits im August 1914 so dargestellt:

Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gelände macht [...] den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstriches.⁵²⁶

So verlegte man sich auch im Kino auf patriotische Spielfilme, melodramatische Kriegsromanzen oder optimistische Komödien, und auf gestellte Kriegsszenen in den *Kriegswochenschaun*, die kaum realistischer waren als die entsprechenden Bühnenstücke.⁵²⁷

Theater- und Kinobesuche, wie auch andere – nur zum Teil familientaugliche – Vergnügungen, waren dennoch in allen Städten bei den Soldaten auf Heimurlaub äußerst beliebt. Manche Kritiken erwähnen explizit die Präsenz der Uniformierten im Publikum. Einige Soldaten im Publikum artikulierten wohl ihre Verwunderung oder ihren Ärger über die naive und falsche Darstellung des Kriegs, viele aber sprachen nicht über die Widersprüche, die sich zwischen dem Bühnen- oder Leinwandkrieg und ihrer Kriegserfahrung auftaten, einige – besonders aus den höheren militärischen Rängen – hatten jedoch selbst kaum mehr Anschauung der Wirklichkeit im Gefecht als die Autoren der Kriegsstücke und fanden Gefallen an der klischeehaften Heldenerzählung.

Während in Berlin und Wien die naiv-jubilierenden, aggressiven Kriegsstücke schon zu Beginn des Jahres 1915 weitgehend aus den Theaterspielplänen verschwanden, begannen in Paris zu diesem Zeitpunkt erst nach und nach die regulären Theateraktivitäten wieder. Stücke mit Kriegsbezug gab es hier gerade im Jahr 1915 in großer Menge. Etwa im *Théâtre Apollo*, das vor dem Krieg für seine erfolgreichen Aufführungen Wiener Operetten, insbesondere jener von

⁵²⁴ vgl. Christa Hämmerle, „Wir strickten und nähten Wäsche für Soldaten ...“ Von der Militarisierung des Handarbeitens im Ersten Weltkrieg“, *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 3. Jg. (1992) Heft 1: Krieg, S. 88-128.

⁵²⁵ Christa Hämmerle, „Diese Schatten über unserer Kindheit gelegen...“ Historische Anmerkungen zu einem unerforschten Thema“, *Kindheit im Ersten Weltkrieg*, Hg. v. C. Hämmerle, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S.265-335.

⁵²⁶ „Mangel an Aktualitäten“, *Der Kinematograph*, Nr. 400, 26.08.1914.

⁵²⁷ vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus Verlag 2004, S.37-45.

Franz Lehar, berühmt war⁵²⁸, wurde Henri Goubliers kriegsbezogene Operette *La cocarde de Mimi Pinson* gespielt. Der erste Akt, der in einer Pariser Textilfabrik spielt, zeigt die Textilarbeiterinnen, die als gute französische Patriotinnen beschließen, blau-weiß-rote Kokarden zu nähen als „Liebesgaben“ für die französischen Soldaten an der Front⁵²⁹ [vgl. Längsschnitt B] In diesem Stück, mehr als ein Jahr nach Kriegsbeginn, hatte das Bild vom Leben der Soldaten bereits einiges an Realismus gewonnen, verglichen mit den idealistischen und überholten Vorstellungen von Kriegsführung, die in den ersten Kriegsmonaten überall vorherrschten. Von diesen falschen Vorstellungen handelt das folgende Lied, es entzaubert sie als „geträumten Krieg“:

Au lieu de la guerre rêvée,
Où les Français, drapeau au vent,
S'élançaient tous dans la mêlée
En se battant très crânement,
Où les éclairs des baionnettes
Au soleil joyeux scintillaient,
Où les refrains de nos trompettes,
Avec ardeur nous entraînaient.
 Au lieu de cela,
 L'on se bat
 Sous la terre,
 Avec mystère ;
On avance à pas lents
 Se cachant,
 Mais pourtant
 Par instant
L'on se rencontre face à face
Avec l'ennemi détesté,
Et malgré son habileté,
 A se cacher,
 Se défiler,
 On le chasse!⁵³⁰

In diesem Stück, wie auch in einigen anderen Pariser Produktionen dieser Zeit, findet also die Realität des Grabenkrieges einen nicht minder martialischen und patriotischen aber doch einen Ausdruck, in dem die Enttäuschung über das Fehlen der galoppierenden Helden auf ihren Pferden mit den „Fahnen im Wind“ bereits verarbeitet werden musste, anders als in ihren Wiener und Berliner Pendants vom Herbst 1914.

⁵²⁸ vgl. Philippe Chauveau, *Les Théâtres Parisiens Disparus (1402-1986)*, Paris: Ed. de l'Amandier 1999, S.57-59.

⁵²⁹ vgl. Maurice Ordonneau, Francis Gally, *La Cocarde de Mimi Pinson. Opérette en trois actes*. Musique de Henri Goublier fils, Paris: Choudens Éd. 1915, S.5-11.

⁵³⁰ „Anstelle des geträumten Kriegs / In dem die Franzosen, Fahnen im Wind, / Sich alle in den Kampf stürzten / Und sich mit Köpfchen schlugen / In dem der Widerschein der Bajonette / Im fröhlichen Sonnenlicht blitzte / In dem der Refrain unserer Trompeten / Uns mitriss voll Begeisterung / Stattdessen / Kämpft man / Unter der Erde / Geheimnisvoll / Langsamen Schritts rückt man vor / Versteckt sich / Aber dennoch / Dann und Wann / Begegnet man Auge in Auge / Dem gehassten Feind / Und trotz seines Geschicks / Sich zu verstecken / Sich davonzumachen / Jagt man ihn!“ [Übersetzung: E.K.], Maurice Ordonneau, Francis Gally, *La Cocarde de Mimi Pinson*, 31.

Im Winter 1915, noch bevor Portugal in den Krieg eingetreten war, wurde im *Teatro da Rua dos Condes* die Revue von André Brun, *Não desfazendo...* (1915) mit den berühmten Darstellern Chaby Pinheiro und Alfredo Silva aufgeführt. In der Schlussapothese der Revue wird der Sieg der Alliierten mit dem Lied „A hora gloriosa“ in höchsten patriotischen Tönen herbeigesungen, so als wäre dieser – aus Gründen der Gerechtigkeit – schon beschlossene Sache.

A hora há-de chegar em que a Vitória afirme
Que não vence ao Direito a astúcia dos chacais.
A Força nada pode onde a vontade é firme
E se combate em prol de ideias imortais

A hora há-de chegar, a hora da vingança
Pela profanação das vidas e dos bens
E do sagrado chão da Bélgica e de França
Regado pela dor dos órfãos e das mães.

A hora há-de-chegar do acordar perfeito
De quem pôs a sorrir um pranto em cada olhar.
Um crime em cada sítio, um drama em cada peito,
O mal no mundo inteiro e um luto em cada lar... [...] ⁵³¹

Diese Art von nationalistischer Rhetorik war auf den Lissaboner Theatern im Vergleich zu den anderen Hauptstädten eher die Ausnahme. Aber auch hier entfaltete der Sog des Siegesseifers seine Wirkung und dies verweist m.E. auf einen Wandel in der öffentlichen Meinung hin zu einer interventionistischen Rolle Portugals auf Seiten der Alliierten.

⁵³¹ „Die Stunde wird sicherlich kommen, in der der Sieg bekräftigt / Dass die List der Schakale nicht über das Recht siegt / Gewalt erreicht nichts wo der Wille standhaft ist / Und man für unsterbliche Ideen kämpft // Die Stunde wird sicherlich kommen, die Stunde der Rache / für die Entweihung von Leben und von Gütern / Und von der heiligen Erde Belgiens und Frankreichs / geweiht durch die Schmerzen der Waisen und Mütter // Die Stunde des perfekten Erwachens wird sicherlich kommen / Dessen, der die Wehklage in jedem Blick in ein Lächeln verwandelt / ein Verbrechen an jedem Ort, ein Drama in jeder Brust / das Böse in der ganzen Welt und eine Trauer in jedem Heim // [...]“ [Übersetzung: E.K.] André Brun, „Não desfazendo... (1915)“, zit. in: Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol. 2: Da República até hoje*, Lisboa: Publicações Dom Quixote 1985, S.197f.

IV.2. Rückkehr zu den Vorkriegsspielplänen?

Nach einem, seiner Einschätzung nach, geschmacklosen aber turbulenten Theaterherbst 1914 stellte Siegfried Jacobsohn, Herausgeber der *Schaubühne*, im Januar 1915 fest, dass sich, wohl in Gegenreaktion zum großsprecherischen Säbelrasseln auf der Bühne, in Berlin ein gewisser süßlicher Friedenskitsch in den Theatern auszubreiten schien.

Die Große Zeit ist eine unendlich harmlose Zeit des Theaters. Nach Kotzebue wird jetzt Benedix angekündigt, und Iffland, Raupach und die Birch-Pfeiffer werden hoffentlich folgen. Unsre Bühnenleiter, in ihrer Welt der künstlichen Aufgeregtheit, haben den Hang zur Übertreibung, zum Extrem, zum Superlativ. Entweder maßlos kriegerisch oder maßlos friedlich. Entweder Bäche roten Blutes oder Büschel grünen Grases. Im Oktober blitzten auf fast jeder Bühne Bajonette: heute weiden ringsherum schneeweiße Lämmlein.⁵³²

Und sein Kritikerkollege Alfred Polgar berichtete ganz ähnliches in seiner Zusammenfassung der Wiener Premieren vom 11. Februar 1915: „Es scheinen sich kurioserweise in dieser ‚eisernen Zeit‘ die Milchspeisen als die zukömmlichste Theaterkost zu bewähren.“⁵³³ Mit „Milchspeisen“ meinte er in diesem Fall etwa „das süße Idyll“⁵³⁴ *Als ich noch im Flügelkleide...* (*Deutsches Volkstheater*, 25. Dezember 1914) oder *Durch die Zeitung* von Richard Gorter, „ein anspruchsloser, nirgends verletzender heiterer Schwank“⁵³⁵ (*Residenzbühne*, UA, 15. Januar 1915) oder ältere deutsche Lustspiele von Ludwig Fulda und Max Bernstein.

Mit dieser Feststellung hatten sie beide nicht unrecht, auch wenn zum Beispiel Hermann Hallers Kriegsrevue *Immer feste druff!* weiterhin scharenweise Besucher ins *Theater am Nollendorfplatz* lockte und die Welle der bombastischen Kriegsspektakel noch gar nicht begonnen hatte. Wolfgang Poensgen konstatierte 1934 in *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege* nach seiner Untersuchung der deutschsprachigen Spielpläne diesen Wandel ebenfalls: „Ganz auffällig ist der schon im Januar 1915 sich auswirkende Rückgang der ausgesprochenen Kriegs- und Gelegenheitswerke. Auch daran zeigt sich symptomatisch, daß die Welle der ersten Kriegsbegeisterung bereits im Abebben ist.“⁵³⁶

Schon längst von den Bühnen verschwundene deutsche Komödienautoren des 19. Jahrhunderts wie August von Kotzebue, Ludwig Fulda, Louis Angely, Eduard von Bauernfeld oder Roderich Benedix feierten im Jahr 1915 in Berlin und in Wien wieder ungeahnte Erfolge. Den Anfang machte Max Reinhardt an den *Kammerspielen* des *Deutschen Theaters* in Berlin mit der Neuinszenierung von August von Kotzebues Lustspiel *Die deutschen Kleinstädter*, das 1802 in Wien uraufgeführt worden war – am 30. Oktober 1914 fand die Premiere statt – und schon am 14. Februar 1915 feierten die *Kammerspiele* die 100. Aufführung, die Inszenierung wurde zu einer der fünf erfolgreichsten der Saison in Berlin. Das Stück, das Siegfried Jacobsohn in seiner

⁵³² [Siegfried Jacobsohn], „Märchen“, *Die Schaubühne*, XI, 3 (21. Januar 1915), S.64.

⁵³³ Alfred Polgar, „Milchspeisen“, *Die Schaubühne*, XI, 6 (11. Februar 1915), S.133.

⁵³⁴ ebenda.

⁵³⁵ ebenda, S.134.

⁵³⁶ Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1934 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 45), S.30.

Rezension von 1914 als den „deutschen Urschwank“⁵³⁷ bezeichnet, nennt Volker Klotz in seiner Studie *Bürgerliches Lachtheater* eine „szenische Satire“: „Aus der Warte aufgeklärter Lebensart zielt sie auf verhockten Provinzialismus. Kotzebues Krähwinkel [...] zeichnet sich aus durch inzüchtige Abriegelung von der Welt, dummliche Selbstgefälligkeit, widernatürlich konventionalisierten Lebensstil.“⁵³⁸ Max Reinhardt inszeniert das biedermeierliche Lustspiel mit einem starken Ensemble (Else Heims, Leopoldine Konstantin, Lucie Höflich, Paul Biensfeldt, Georg Baselt, Hans Wassmann etc.) und tut – so Jacobsohn – das, „was er schon oft getan hat: er malt auf dem blassen Grunde ein neues Bild. Er schüttet glühende Farben über die alten Linien. Er sättigt seinen Appetit auf kräftige Muster. Er zieht ulkige Schnörkel und wilde Ornamente. [...] Er spielt tausend Variationen über das eine Thema, das der Titel ausspricht, [...]“⁵³⁹. Die drei alten Klatschbasen [Abb. 45] werden gespielt von den drei jungen, hübschen Schauspielerinnen Heims, Konstantin und Höflich, die, so Max Osborn in der *Berliner Morgenpost*, „mit ausgelassenem Übermut in diese Verkleidung schlüpfen“⁵⁴⁰. Über die Inszenierung berichtet Osborn: „Man weiß, wie Reinhardt solche seltenen Schmäuse mit historischem Stilvergnügen herrichtet. Das duftet geradezu nach Kleinstadtluft und Gravität, nach Lavendel und Kalbsbraten. Ein reizendes Frühbiedermeierzimmer.“⁵⁴¹ Allgemein zeigten sich die Kritiker erleichtert über die nostalgische Unterhaltung und den Verzicht auf jeglichen Gegenwartsbezug: „Der Krieg, der war da draußen wo.“⁵⁴²

Je länger der Krieg zu dauern versprach, desto mehr wurden direkte Verweise auf die Gegenwart in den Stücken vermieden zugunsten von alltagsfernen oder nostalgischen Inhalten, von Fantasiewelten – das Publikum wollte zumindest für einige Stunden während des Theaterbesuchs Ablenkung finden.

Im Laufe der Sommer- und Herbstsaison 1915 änderten viele Unterhaltungstheater ihre Spielpläne, vor allem in Wien und Berlin⁵⁴³, etwas später auch in Paris, weg von den Aktualitäts- und Kriegsstücken hin zu den verschiedenen Formen leichter Unterhaltung, mit einer besonderen Hinwendung zu Operetten und Gesangspossen. Um nur einige Beispiele zu geben: im Wiener *Raimund-Theater* wurde die Vorkriegsoperette *Der lachende Ehemann* des Wiener Operettenkomponisten Edmund Eysler wieder gespielt, im *Theater an der Wien* Richard Heuberger's *Opernball* von 1898. Das Berliner *Residenz-Theater* brachte drei Operetten bzw. musikalische Schwänke von Viktor Holländer auf die Bühne, einem wichtigen Vertreter der

⁵³⁷ [Siegfried Jacobsohn], „Unkriegerisches Theater“, *Die Schaubühne*, Jg.10, Nr.44, 5. November 1914, S.340.

⁵³⁸ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 1987, S.20.

⁵³⁹ [Siegfried Jacobsohn], „Unkriegerisches Theater“, S.340.

⁵⁴⁰ Max Osborn, „Kotzebue in den Kammerspielen“, *Berliner Morgenpost*, 31.10.1914, S.3.

⁵⁴¹ ebenda.

⁵⁴² [Siegfried Jacobsohn], „Unkriegerisches Theater“, S.341.

⁵⁴³ vgl. Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkrieg*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1934 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 45), S.65-68.

Berliner Operette, nämlich *Der Sonnenvogel* von 1907, sowie die Uraufführungen *Die Schöne vom Strande* und *Die Prinzessin vom Nil*. Diese und viele andere Stücke, z.B. die Komödie *Die Orientreise* oder die Operette *Die Rose von Stambul*, waren in fernen Ländern mit exotischem und märchenhaftem Flair angesiedelt. Die traditionelle Vorliebe der Operette für Orientalismen verstärkte sich sichtlich noch während des Ersten Weltkriegs – in den Mittelmächten ist das spezielle Interesse an der Türkei sicher nicht losgelöst vom aktuellen Kriegsverständnis zu sehen [vgl. Kap. III.2.]. In Paris waren die Bezugnahmen auf den Krieg von längerer Dauer, sie wanderten aber zunehmend von den Genres der Kriegsrevuen, Kriegsspielen oder -melodramen hinein in Operetten oder Detektiv- und Spionagegeschichten.

Allein in Wien wurden im Jahr 1915 mehr als 20 Operetten uraufgeführt, so zum Beispiel Emmerich Kálmáns *Die Csárdasfürstin*, damals ein überragender Erfolg und bis heute eine der meistgespielten Operetten dieser Epoche [vgl. Kap. V.2.]. Bruno Granichstaedten, Komponist der am 20. März 1915 im *Theater an der Wien* uraufgeführten Operette *Auf Befehl der Kaiserin*, nannte sein Werk „ein Operetten-Idyll aus alten gemütlichen Zeiten“ und setzte diese damit in deutlichen Kontrast zu den aktuellen, so gar nicht gemütlichen, Zeiten. Eine wesentliche Funktion der Wiener Operette, die in Bezug auf die Zerfallserscheinungen der Donaumonarchie besondere Bedeutung erhielt, war die Betonung der verschiedenen Nationalitäten und spezifischen Kulturen, die in der Habsburgermonarchie zusammenlebten, ihrer Zusammengehörigkeit und Verbindung sowohl in der Musik als auch im Libretto – wenn auch nicht selten mit einem herablassenden Blick von deutschsprachiger, staatstragender Seite auf den „wilden Osten“. ⁵⁴⁴

Auch Paris besann sich langsam wieder auf jene Theatergenres, für die es bis 1914 weltweit berühmt war, namentlich die Vaudevilles und Boulevardkomödien so berühmter Autoren wie Georges Feydeau, Victorien Sardou oder des jungen Sacha Guitry, dessen typische Beziehungskomödie *La jalousie* am 8. April 1915 im *Théâtre des Bouffes Parisiens* uraufgeführt wurde [vgl. Kap. V.2.].

Lissabon war, im Vergleich zu anderen Städten Europas, auch zu dieser Zeit ein recht friedlicher Ort und so empfing es während der Kriegsjahre einige prominente Gastensembles, vor allem aus Frankreich (etwa Lucien Guitry, den Pariser Schauspielstar und Vater von Sacha Guitry mit seiner Truppe oder auch das Ensemble des *Théâtre Sarah Bernhardt*), aus Italien (vor allem Opern- und Operettenensembles) und aus Spanien (mit den beliebten Zarzuelas) ⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ vgl. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1996.

⁵⁴⁵ Allein auf der großen Lissabonner Mehrzweckbühne, dem *Coliseu dos Recreios* gastierten in den Jahren 1914 bis 1918 folgende Opern- oder Operettenensembles: die ‚Compagnia Scognamiglio-Caramba‘ im Juni 1914 und von Januar bis Februar 1915; die ‚Compagnia Granieri-Marchetti‘ im August und September 1915; das Opernensemble von Maria Galvany von Dezember 1915 bis März 1916; die Compagnia ‚Carracciolo-Scognamiglio‘ von August bis November 1916; das Opernensemble von Ercole Casali von Dezember 1916 bis März 1917 und im Mai 1917; im Dezember 1917 die *Compagnie des Ballets Russes* unter der Leitung von Serge Diaghilev; von Mai bis Juni 1917 ein weiteres Operngastspiel

Doch auch das ernste, pessimistische Drama hatte einen relativ hohen Anteil an der Bühnenproduktion der Jahre 1915/1916. Dazu zählen in Berlin und Wien Klassiker wie Friedrich Hebbel ebenso wie Autoren des Naturalismus – Ibsen, Sudermann, Hauptmann – oder Volksdramatiker wie Ludwig Anzengruber oder Karl Schönherr. Ein Bühnenautor der Moderne fand gerade in den Kriegsjahren ganz besonderen Zuspruch beim deutschsprachigen Publikum: August Strindberg. In der Spielzeit 1915/1916 stieg die Zahl der im *Deutschen Bühnenspielplan* verzeichneten Strindberg-Aufführungen im deutschen Sprachraum von 391 in der Saison 1914/15 auf das Doppelte, nämlich 789 Aufführungen an.⁵⁴⁶ Anders als in München, wo die *Münchner Kammerspiele* unter Falckenberg im Jahr 1915 einen großen Strindberg-Zyklus planten, waren es in Berlin viele einzelne Inszenierungen verschiedener Theater, die Strindberg gerade im Winter 1915/1916 zum fast unausweichlichen Theaterautor machten. Die Inszenierung Reinhardts von Strindbergs Kammerspiel *Wetterleuchten*, das im Februar 1915 in den Berliner *Kammerspielen* zum 50. Mal aufgeführt wurde – ein Schauspielerstück für Albert Bassermann – stammte noch aus der Friedenssaison 1913/14 und in den ersten Kriegsmonaten waren Aufführungen von Strindbergs Stücken äußerst selten. Die erste Neuinszenierung im Krieg, am 5. Dezember 1914, galt bezeichnenderweise seinem Historiendrama mit deutscher Heldenfigur *Luther (Die Nachtigall von Wittenberg)*, das zuvor noch nie auf die Bühne gebracht worden war, aufgeführt von dem auf Otto Brahm zurückgehenden kleinen Ensemble des *Deutschen Künstlertheaters*, das allerdings einzelne hervorragende Schauspieler wie Rudolph Schildkraut und Friedrich Kayssler verpflichten konnte. Die Berliner Kritik hatte ihre Schwierigkeiten mit Strindbergs *Luther*, so etwa Max Osborn in der *Berliner Morgenpost*: „[...] Aber dann zerflattert das Schauspiel, wie die meisten Historien Strindbergs in stockende Einzellinien, die nur einen Ablauf, keine Entwicklung erkennen lassen.“⁵⁴⁷ Ganz ähnlich äußerte sich auch Siegfried Jacobsohn in der *Schaubühne*: „Strindberg aber macht es sich zu leicht. Er hofft, daß die Ära des Humanismus uns mit ihrer Bedeutsamkeit anwehen werde, wenn er die bekanntesten Humanisten anbiete. Daß sie vielleicht einander nie begegnet sind, hindert ihn nicht, sie überall zusammenzustoppeln; [...]“⁵⁴⁸ So schien z.B. rätselhaft, warum Strindberg der Figur Luthers einen Doktor Faustus beigelegt hatte. In einem Rückblick auf den „Kriegswinter im Theater“ fasst Paul Schlenther zusammen, dass das Stück nicht dem deutschen Wesen, das sich an dem Beispiel Luther so gut zeigen ließe, entspräche, sondern eine moderne, „neurasthenisch-hypnotische Tragik“ verrate.⁵⁴⁹

mit SängerInnen wie Ester Mazzoleni, Tito Schipa, Maria Capuana, etc. Vgl. Mário Moreau, *Coliseu dos Recreios. Um Século de História*, Lisboa: Quetzal 1994, S. 50-58.

⁵⁴⁶ Hans-Peter Bayerdörfer, Hans Otto Horch, Georg-Michael Schulz, *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*, Neumünster: Wachholtz 1983, S.14.

⁵⁴⁷ Max Osborn, „Strindbergs ‚Luther‘“, *Berliner Morgenpost*, 6.12.1914, S.3.

⁵⁴⁸ [Siegfried Jacobsohn], „Luther“, *Die Schaubühne*, Jg.10, Nr.48, 10. Dezember 1914, S.469.

⁵⁴⁹ Paul Schlenther, „Der Kriegswinter im Theater“, *Deutsche Rundschau*, Jg.41, Bd.II (Jan.-März 1915), S.146f.

Im Jahr 1915 waren es jedoch wieder die klassischen Beziehungs- und Familiendramen Strindbergs, die sowohl in Wien als auch in Berlin die meisten Aufführungen erlebten. So etwa Strindbergs *Rausch* im *Neuen Stadttheater* in Wien und im Berliner *Theater in der Königgrätzer Straße* oder das Drama *Der Vater*, das an der *Neuen Wiener Bühne* am 15. Jänner 1915 Premiere hatte, am 9. Oktober 1915 im *Theater in der Königgrätzer Straße* und am 27. Oktober desselben Jahres in den *Kammerspielen des Deutschen Theaters*. Im Jahr 1916 wurden etwa die beispielhafte Inszenierung von Strindbergs *Ein Traumspiel* von Rudolf Bernauer⁵⁵⁰ im *Theater in der Königgrätzer Straße* und die Berliner Erstaufführung der *Gespensersonate* an den *Kammerspielen*, besonders häufig gezeigt. In Wien stand Leopoldine Konstantin ab Januar 1917 im *Traumspiel* auf der Bühne des *Neuen Stadttheaters* [Abb. 46]. Wurde hier einfach ein Trend der Vorkriegszeit, der sich auch noch bis in die frühen 20er Jahre hinein halten sollte, fortgesetzt? Oder entsprach die düstere, pessimistische – dem Mystisch-Religiösen zugewandte – Darstellung einer fundamental leidenden Menschheit gerade im Ersten Weltkrieg einem Bedürfnis des Publikums? Und wie verhält sich der unausweichliche Kampf der Geschlechter bei Strindberg, die Inkorporation des Bösen durch niederträchtige, berechnende, verführende Frauen, die ihre (und andere) Männer in den Wahnsinn treiben, zur aktuellen Kriegssituation? Die eingangs gestellte Frage – kommt es auf den Bühnen der europäischen Hauptstädte im Lauf des ersten Kriegsjahres zu einer Rückkehr zu den Vorkriegsspielplänen? – muss im gesamten verneint werden. Natürlich kehrten in verschiedenen Theatern die Erfolge der Vorkriegszeit in Wiederaufnahmen zurück, so etwa die Operette *Die Kinokönigin* von Jean Gilbert, die in etwa zeitgleich im Wiener *Ronacher*, im Lissabonner *Eden-Teatro* und im Berliner *Metropol* gezeigt wurde. Auch verschwanden die patriotischen Kriegsstücke vom Herbst 1914 und Frühjahr 1915 mit wenigen Ausnahmen in der darauffolgenden Saison von den Spielplänen. Doch die „unkriegerischen“ Stücke, die im Jahr 1915 auf die Bühnen kamen, waren ganz andere als noch 1913. Der Boykott „feindlicher“ Theaterstücke und Produktionen galt weiterhin, die Bühnen orientierten sich an Repertoirestücken des 19. Jahrhunderts, die schon mehrere Jahrzehnte als altmodisch gegolten hatten, und die Auswahl jüngerer ernster Dramatik folgte entweder einer eher pessimistisch-kulturkritischen Tendenz (Strindberg, Sudermann, Zola) oder es handelte sich um Volksstücke mit regionaler Charakteristik (Anzengruber, Schönherr) oder, vor allem in Paris und Lissabon, um historische Dramen mit patriotischer Botschaft (Dumas fils, Rostand).

⁵⁵⁰ vgl. Wolfgang Pasche, „Wer hat Angst vor August Strindberg? Autor- und Dramenrezeption in Deutschland 1890-1980“, *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1981, S.310f.

IV.3. ‚Frikassee à la Poincaré‘ – das Essen als alltägliche und aggressive Obsession

In der Ordnung des Komischen konnte die Populärkultur meist mit größerer Leichtigkeit moralische Gebote oder soziale Konventionen überschreiten, das gilt gerade auch für die Sphäre der Sexualität, die um 1900 zu einem öffentlich verhandelten Thema wurde – humoristische Männerzeitschriften, Nacktphotographie, Postkarten, erotische Revuen und Filme, Sitten- und Ehebruchskomödien, all diese beliebten populärkulturellen Genres zeugen von einer virulenten gesellschaftlichen Debatte um Ehe, Liebe, Sexualität, aber auch um männliche und weibliche Körper.

In den „komischen“ Kriegsstücken zeigt sich aber neben den impliziten oder expliziten Anspielungen auf Verbindungen von Krieg bzw. Aggression und Sexualität, auch ein weiteres wiederkehrendes Motiv, das uns besonders seltsam erscheint – das Motiv des Kannibalismus, die Idee, den Feind zu essen.

Ein sehr aussagekräftiges Beispiel findet sich in dem Berliner Erfolgsstück *Der Kaiser rief...* von Franz Cornelius. Einer der Songs der „Patriotischen Revue“, deren Texte von dem Chansonnier Willy Prager geschrieben wurden, trägt den Titel „Wir geh’n feste ran!“ und verwendet äußerst drastische Bilder, um den Feind zu attackieren und die eigene Stärke zu demonstrieren. Unter dem Motto „Die Feldküche“ wird die Speisekarte der Woche folgendermaßen paraphrasiert:

Am Montag gab es Frikassee,
Am Dienstag gab es Hahn,
Und dann a la Poincaré
Gedämpften Größenwahn.
Am Mittwoch Hackepeterchen,
Bis Sonntag Irish Stew
Und Nikolaus, das Väterchen
Gab seinen Senf dazu.⁵⁵¹

Sehr ähnlich klingt das in dem Kriegsstück, das die Kriegssaison am Berliner *Herrnfeldtheater* eröffnete. Der Einakter mit dem Titel *Er kommt wieder* spielt in einem Dorf an der österreichisch-deutschen Grenze und behandelt im gesamten mit auffälliger Ernsthaftigkeit und wenig dialektaler Färbung, die gute Verständigung und das grenzüberschreitende Einverständnis zwischen dem deutschen Christen Grieshuber, dem Böhmen Wisskotschil und dem Juden Moses, die sich sogar dazu durchringen, der Nottrauung zwischen Moses’ Sohn Jacob und Grieshubers Tochter Rosl zuzustimmen. Wichtiges Element dieser Einigkeit ist der Hass gegen die gemeinsamen Feinde, gegen „die Serben“ und „die Russen“. Dieser Hass wird – entgegen der Gesamttendenz des Stückes – jedoch in völlig entgrenzter verbaler Aggression artikuliert.

Wisskotschil: Na ich sag Ihnen, ich war vier Jahr in Berlin, was der Gemeindevorsteher hier gesagt hat, das ist alles viel zu wenig – und wenn uns der liebe Gott das Glück giebt, dass

⁵⁵¹ Franz Cornelius, *Der Kaiser rief! Ein vaterländisches Genrebild aus unseren Tagen*. Genehmigt für das Residenz-Theater, 29.09.1914 [Zensurexemplar] Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6025.

unser lieber guter Deutscher Bundesbruder mit uns geht, dann machen wir aus der ganzen Gesellschaft „Hackepeter“.

Hofer: Die ganze Schweinebrut muss nach Asien.[...] ⁵⁵²

Und wenig später:

Fabius: Wir müssen nicht nur das Ungeziefer töten, sondern der ganze [russische, Anm. E.K.] Bär muss zerhackt, zerstückelt werden.

Wisskotschil: Das ist auch meine Meinung. Zerstückelt, das ist grad das richtige Wort. So wie wir das Papier vorhin da grad zerstückelt haben, [...]. ⁵⁵³

Auch in Bernhard Buchbinders *Das Weib des Reservisten* findet sich die kannibalistische Aggression, die aber in diesem Fall von der Wiener Zensur gestrichen wurde.

Gruber (achseltzuckend): Uebers Ultimatum gegen die Serben sind's aufgeregt. Lächerlich! Die wer'n ja nachgeben. ~~Sonst gibt's serbisches Reisfleisch!~~ ⁵⁵⁴

Der Titel einer der ersten Pariser Kriegsrevuen, die am 28. März 1915 im Revuetheater *Ba-Ta-Clan* uraufgeführt wurde, lautete *Grignotons-les*, also, etwas freier übersetzt, *Vernaschen wir sie* [Abb. 47].

Die Motive, aus dem Feind „Hackfleisch“ zu machen, ihn in einem Suppentopf schmoren zu lassen, ihn in Stücke zu schneiden, kommen in Kriegsstücken und Revuen der ersten Kriegssaisonen häufig vor und finden sich auch in vielen Karikaturen und Zeichnungen dieser Zeit. Wie man am Beispiel der während des Kriegs gegründeten Satirezeitung *Le canard enchaîné* zeigen kann, darf in der Interpretation natürlich auch die ironische Dimension, die in der Figur des Kannibalen liegen kann, nicht ganz außer acht gelassen werden. ⁵⁵⁵

Dieses Eindringen der Nahrung, des Essens oder des Hungers in die Bilderwelt des Kampfes zwischen feindlichen Soldaten hat zum einen eine recht simple metaphorische Dimension: man spricht vom „Siegeshunger“, davon, den „Feind schmoren zu lassen“ oder ihn „mit Haut und Haaren zu verschlingen“. In einem abstrakteren, skeptischeren Kontext kann auch der personifizierte „Krieg“ selbst als anthropophage Figur auftreten, die „unsere besten Männer“ verschlingt. Doch diese Metaphern erklären noch nicht ausreichend, warum das konkrete Bild des Verspeisens des anderen zu diesem konkreten Zeitpunkt so präsent ist. Es gibt, auf der anderen Seite, eine ganz materielle Spur, der die Interpretation folgen sollte, die aber für sich genommen auch noch nicht die symbolische Bedeutung erklärt. Die Bevölkerung im „Hinterland“, insbesondere in den großen Städten, aber auch die Soldaten in den Schützengräben entwickelten mit der wachsenden Not eine regelrechte Obsession im Verhältnis zur Beschaffung und Zubereitung von Lebensmitteln – Mangelwirtschaft, die Propagierung von „Ersatz“-Stoffen oder „Kriegsgerichten“, schließlich Rationierung, Unterernährung und

⁵⁵² Anton und Donat Herrnfeld, *Er kommt wieder*. Episode in 1 Akt aus den [sic!] österreichischen-serbischen Krieg 1914, genehmigt für das Gebr. Herrnfeld-Theater mit Ausnahme der Streichungen auf Seiten 8, 9 und 12. [Zensurexemplar] Landesarchiv Berlin, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6015 A, S.4.

⁵⁵³ ebenda, S.8.

⁵⁵⁴ Niederösterreichisches Landesarchiv, Theaterzensur, Textbuchsammlung 417/19: Zensurexemplar von *Das Weib des Reservisten. Zeitbild in 4 Akten mit Gesang* von Bernhard Buchbinder, 1. Bild, 6. Szene.

⁵⁵⁵ vgl. Allen Douglas, *War, Memory and the Politics of Humor. The Canard Enchaîné and World War I*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2002, S.37-50.

Hungerkrisen sind dafür die Gründe, die sich bis zum Ende des Kriegs verschärften und noch einige Zeit darüber hinaus wirkten. Wie Maureen Healy eindrucksvoll am Beispiel des Alltagslebens in Wien zeigt, mussten die BewohnerInnen – vor allem natürlich Frauen und Kinder – immer mehr Zeit zur Beschaffung und Zubereitung der Lebensmittel, die allzu oft von schlechter Qualität und viel zu wenig waren, verwenden, ihre gesamte soziale Topographie wurde umgestürzt, die feinen Abstufungen des städtischen Bürgertums und ihre Distinktionsmerkmale galten plötzlich nicht mehr, allein die Nähe oder Ferne von Nahrungsquellen entschied nun über den Status – zumindest solange der Krieg dauerte.⁵⁵⁶ Dieser tägliche Kampf um die Ernährung hatte sicherlich einen Einfluss auf die symbolischen Repräsentationen des Essens und Verspeisens – doch eher als das Bild des kannibalischen Akts wurden hier Bilder geprägt von Feinden, die Nahrung stehlen, Dörfer und Felder plündern, des feindlichen Staates, der die eigene Zivilbevölkerung verhungern lässt, etc.

Man muss also, denke ich, etwas weiter denken und zwar hinein in die psychischen Infrastrukturen des Kriegs und seiner populären Darstellungen. Und ich möchte versuchen, dieses Bild – den Feind zu essen – in zwei Richtungen hin zu analysieren. Einerseits scheint mir sich darin, der Wunsch nach Regression in kindliche Verhaltensmuster zu manifestieren – eine „exzessive Oralität“, wie die Psychoanalyse sagen würde. Freud selbst hat eine Verbindung zwischen der Identifikation als erster Form der emotionalen Beziehung des Kindes und dem Kannibalismus hergestellt. Denn die Identifikation ist immer ambivalent, sie umfasst Liebe und Hass; den Wunsch, ähnlich zu sein und den Wunsch zu eliminieren, um den Platz einnehmen zu können.⁵⁵⁷ „Im Bild des Fressens ist dabei die aggressive, vernichtende Tendenz unmittelbarer Wesenszug der identifikatorischen, aneignenden: [...]“⁵⁵⁸ Ein Lied vom Feind, der gekocht und zubereitet wird nach Berliner Art oder „à la Poincaré“ zu singen, erinnert an ein Kinderspiel, eine Möglichkeit vielleicht, die Aggression und den Horror des Kriegs in einen spielerischen Kontext mit reduzierten Konsequenzen zu reintegrieren. Auf der anderen Seite ist der Kontext des Ersten Weltkriegs als ein ideologisch und ideell unterfütterter Krieg geeignet, rassistische Vorurteile und Konzepte, die „feindlichen Völker“ betreffend zu nähren, sie so zu entmenslichen – wie wir etwa an dem Bild des „russischen Bären“ feststellen können. Auch die erstmals bis zur letzten Konsequenz getriebene Vorstellung eines „Vernichtungskriegs“ findet ihren Widerhall im kannibalischen Exzess – eine ritualisierte Form der völligen

⁵⁵⁶ vgl. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

⁵⁵⁷ vgl. Sigmund Freud, „Massenpsychologie und Ich-Analyse“, Ders., *Gesammelte Werke*. Band 13, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S.115-121.

⁵⁵⁸ Eva Horn, „Leichenschmaus. Eine Skizze zum Kannibalismus in der Psychoanalyse“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hg. v. Annette Keck, Inka Kording, Anja Prochaska, Tübingen: Narr 1999, S.298.

Vernichtung des Gegners durch Einverleibung, die darüber hinaus vielleicht auch ermöglichte, sich dessen Stärken anzueignen.⁵⁵⁹

Eine ganz andere Form des Kannibalismus im Krieg, die aber ebenfalls zwischen handfesten materiellen Bezügen und einer darüber hinausgehenden symbolischen Bedeutung oszilliert, finden wir in der unmittelbaren Nachkriegsprosa von Alfred Döblin.⁵⁶⁰ Unter dem Pseudonym Linke Poot und dem Titel „Der deutsche Maskenball“ veröffentlichte Döblin in den Jahren 1919 bis 1921 eine Reihe von aktuellen Essays in der *Neuen Rundschau*. Der erste Aufsatz beginnt mit einer Provokation, er trägt den Titel „Kannibalisches“ und erzählt folgende, scheinbar einer Zeitungsmeldung entnommene Geschichte:

Ein Bergmann hat neulich irgendwo ein junges Kind geschlachtet, die Muskulatur als Hammelfleisch verkauft, ein Teil davon ist auch nach Berlin gekommen, zum Entsetzen aller Hammel essenden Leser. Ein ähnlicher Vorfall ist im Altertum bekannt geworden und hat hier zu den tollsten Tragödien Anlass gegeben. Nun kommt viel Hammelfleisch nach Berlin, das keins ist. Die Fleischnot hat eine gewisse Großartigkeit und Weitherzigkeit in zoologischen Dingen im Gefolge gehabt, das Urteil trübt sich, der Hunger wird gestillt.⁵⁶¹

Skandalös ist einerseits der ungerührte, sarkastische Tonfall Döblins, der, so scheint es, in den vorangegangenen Jahren schon alles gesehen, gehört oder gelesen hat. Andererseits aber auch die vom Autor bewusst gesetzte und betonte unmittelbare Gegenwart des Kannibalismus, im hier, bei uns und jetzt gerade, die keine Distanzierung erlaubt. Der Krieg ist in diesen paar Zeilen in jedem Augenblick spürbar, doch nie ausdrücklich benannt – der Hunger und das Geschäft mit dem Hunger geben eine Erklärung für den Tabubruch, dieser funktioniert aber zugleich als Anklage.

In dem Roman „Wallenstein“, an dem Alfred Döblin schon während des Kriegs geschrieben hat und den er 1920 veröffentlicht, gibt es eine ganze Reihe von kannibalistischen Szenen und Anspielungen, die ebenfalls in den Kontext des Kriegs gehören – des dreißigjährigen Kriegs. Hier werden Länder und Bistümer „verschlungen“, Söldner sollten sich „üben im Menschenfleischessen“, und anlässlich des Siegesbanketts Kaiser Friedrichs nach der Schlacht am Weißen Berg verschwimmen die Grenzen von tierischem Festmahl und „prächtig zerhiebene[n] Pfälzerleichen“. ⁵⁶² Döblin gehe es, so Daniel Fulda – und das wohl in beiden Texten – darum, „die übliche, heldenorientierte Kriegsgeschichte durch die ‚realistischere‘ von Leid und Lust [zu] ersetzen. Döblin zielt auf die ‚kannibalisch‘ grausame *Wirklichkeit* des Krieges bzw. des Lebens überhaupt.“⁵⁶³

⁵⁵⁹ vgl. ebenda.

⁵⁶⁰ vgl. Daniel Fulda, „’Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich’. Döblins kannibalistische Anthropologie“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hg. v. A. Keck, I. Kording, A. Prochaska, Tübingen: Narr 1999, S.105-135.

⁵⁶¹ Alfred Döblin, „Kannibalisches“, *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!*, *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Band 15, hg. v. Heinz Graber, Olten / Freiburg i. Breisgau 1972, S.10.

⁵⁶² vgl. Daniel Fulda, „’Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich’. Döblins kannibalistische Anthropologie“, S.108f.

⁵⁶³ ebenda, S.110.

IV.4. Flüchtlingsströme in die Hauptstädte und ihre Auswirkung auf die Unterhaltungskultur

Im August 1914, unmittelbar nach Beginn der Kriegshandlungen im Osten der Monarchie mussten Hunderttausende, vor allem jüdische BürgerInnen aus Galizien und der Bukowina in Richtung Westen flüchten. Während die mittellosen Flüchtlinge vielfach in Lagern unter schrecklichen Bedingungen zusammengepfercht wurden, erhielten jene, die nicht auf staatliche Hilfe angewiesen waren, Passierscheine und konnten so ihren neuen Aufenthalt frei wählen.⁵⁶⁴ Doch aufgrund der ständig wachsenden Zahl an Kriegsflüchtlingsen, kamen auch viele arme Flüchtlinge in die großen Städte, darunter besonders viele jüdische Flüchtlinge, die Familienangehörige oder Bekannte in Wien nachweisen konnten. Bereits in den Jahrzehnten vor 1914 war Wien *der* Anziehungspol für Juden und Jüdinnen aus dem Osten der Monarchie gewesen⁵⁶⁵, die Zahl der Kriegsflüchtlinge überstieg jedoch um ein Vielfaches den Zuzug der Jahre zuvor. Es sind keine genauen Zahlen überliefert, doch Beatrix Hoffmann-Holter schätzt in ihrer Studie zu jüdischen Kriegsflüchtlingsen in Wien, dass sich im ersten Halbjahr 1915 etwa 200.000 Flüchtlinge in Wien aufhielten, die „überwiegende Mehrheit davon Juden“⁵⁶⁶. Angesichts der großen Herausforderung nicht nur für die staatliche Flüchtlingsfürsorge, sondern auch für die ansässige jüdische Gemeinde, spitzte sich der Konflikt zwischen assimiliertem jüdischen Bürgertum, politisch engagierten Zionisten und den Neuankömmlingen zu⁵⁶⁷, dennoch darf die innerjüdische Solidarität auf keinen Fall unterschätzt werden. Sie sicherte einem großen Teil der Flüchtlinge zunächst das Überleben.⁵⁶⁸ Die nicht-jüdischen „goldenen Wiener Herzen“ und deren Gemeindevertreter waren hingegen weniger solidarisch als vielmehr gleichgültig bis feindselig gestimmt. Im Laufe der Kriegsjahre und der sich verschlechternden Versorgungslage mit Lebensmitteln und Heizmaterial wurde die Animosität gegen die Zugereisten größer und Gewaltakte gegen ostjüdische Mitbürger oft nicht mehr gerichtlich geahndet. Da die staatliche Unterstützung keineswegs das Überleben sicherte, waren die Flüchtlinge auf Selbsthilfe angewiesen, wobei ihnen jedoch der Erhalt einer Arbeitsbewilligung von den Wiener Behörden besonders schwer gemacht wurde. Jiddische Theater und Kabarets stellten, wie Brigitte Dalinger hervorhebt, häufig erste Anlaufstellen und Treffpunkte für die in Wien eintreffenden Flüchtlinge dar.⁵⁶⁹ Einige Kriegsflüchtlinge kamen selbst im Kulturbereich unter und

⁵⁶⁴ Vgl. Beatrix Hoffmann-Holter, „Abreisendmachung“. *Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien 1914 bis 1923*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 20-32.

⁵⁶⁵ vgl. Klaus Hödl, *Als Bettler in die Leopoldstadt. Galizische Juden auf dem Weg nach Wien*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.

⁵⁶⁶ Beatrix Hoffmann-Holter, „Abreisendmachung“, S. 36.

⁵⁶⁷ Vgl. Walter R. Weizmann, „Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914“, *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Hg. v. Gerhard Botz u.a., Wien: Czernin Verlag 2002, S. 197-224.

⁵⁶⁸ Vgl. Marsha L. Rozenblit, „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach dem Ersten Weltkrieg“, *Eine zerstörte Kultur*, S. 237.

⁵⁶⁹ vgl. Brigitte Dalinger, „Verloschene Sterne“. *Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Picus Verlag 1998, S. 45.

bereicherten das sich langsam in Wien etablierende jüdische Theater, insbesondere die 1908 gegründete Truppe der *Jüdischen Bühne*. Einer dieser Kriegsflüchtlinge war Abisch Meisels. „1916 wurde seine Komödie *Die jüdische Heldin oder Hand und Herz fürs Vaterland* aufgeführt, ein patriotisches Kriegsstück, das die Zugehörigkeit der Juden zur österreichisch-ungarischen Monarchie und zu Deutschland betont, und dessen Dialoge vor allem aus der Lobpreisung der Monarchie und des Kaisers sowie Kriegsnachrichten bestehen.“⁵⁷⁰ Das jüdische Theater in Wien konnte sich mit der Gründung neuer, stärker an modernen künstlerischen Entwicklungen interessierten, jüdischen Theatergruppen etablieren und profitierte von den aus dem Osten nach Wien gelangten KünstlerInnen, Stücken und dem entsprechenden Publikum.

Nicht nur jüdische Flüchtlinge aus Galizien fanden einen Anknüpfungspunkt im Theater, auch polnische Theaterleute aus Lemberg konnten in Wien eine – wenn auch prekäre so doch sinnvolle – künstlerische Existenz aufbauen und ihre Aufführungen waren Treffpunkte für die mit Kriegsbeginn stark gewachsene polnische Community in Wien [vgl. Kap. III.2]. Das Geschick des Theaterleiters Ludwik Heller ermöglichte es dem Lemberger Ensemble nach einem ersten Gastspiel an der *Neuen Wiener Bühne* an zwei weiteren großen Wiener Theatern zu gastieren. Schon knapp eine Woche nach der Abschiedsvorstellung an der *Neuen Wiener Bühne* am 10. Januar 1915 sollte das Ensemble im *Bürgertheater* ihr nächstes Gastspiel beginnen. Der Termin der Eröffnungsvorstellung musste allerdings verschoben werden, da die Behörden das Gastspiel zunächst verboten. Mit dem Argument, dass für Aufführungen in polnischer Sprache kein Bedarf bestehe, erließ die Statthalterei ein Verbot sämtlicher weiterer Aufführungen auf polnisch. Doch wenige Tage später wurde dieses Verbot wieder aufgehoben und die erste Vorstellung – die Komödie *Der Ehemann aus Höflichkeit* von Abrahamowicz und Ruszkowski – fand am 20. Januar 1915 statt. Bis Ende Februar fand noch eine Reihe anderer Stücke auf die Bühne des *Bürgertheaters*. Und schon am 2. März begann ein neuerliches Gastspiel am *Residenztheater*, das bis 15. April dauern sollte. Hier kam auch Nikolai Gogols *Revisor* auf polnisch auf die Bühne. Dies blieb das letzte Gastspiel des Lemberger polnischen Theaters unter der Leitung von Ludwik Heller, da dieser und einige seiner SchauspielerInnen in das wieder von Österreich-Ungarn besetzte Lemberg zurückkehrten. Heller übernahm im Juli 1915 wieder die Leitung seines etwa ein Jahr zuvor verlassenen Theaters. Doch nicht alle SchauspielerInnen verließen Wien und die Verbliebenen gründeten unter dem Patronat des polnisch-österreichischen Schriftstellers Tadeusz Rittner ein polnisches Theater, das im Saal des Kaufmännischen Vereines, Johannesgasse 4, von Herbst 1915 bis April 1916 spielte.⁵⁷¹

Anders als in Wien war die Frage der Kriegsflüchtlinge in Berlin in der Publizistik während des Kriegs deutlich weniger virulent und wurde auch später kaum Gegenstand historischer

⁵⁷⁰ ebenda, S. 58.

⁵⁷¹ vgl. Zofia Zielińska, „Beziehungen der Wiener Theater zum Polnischen Theater in Krakau und Lemberg bis 1918“, Wien: Universität Wien, Diss. 1963, S.172-181.

Forschungen. Auf der anderen Seite ist das enorme Bevölkerungswachstum Berlins seit der Reichsgründung zu einem großen Teil auf Zuwanderung zurückzuführen⁵⁷² – Binnenwanderung aus dem Umland und aus Ostpreußen, später vor allem Zuwanderung polnischer und jüdischer Migranten aus Osteuropa – Russland, Galizien, Rumänien, etc. „Zwischen 1880 und 1910 nahm Berlin 18.729 Juden aus Osteuropa auf“⁵⁷³ Das war mit knapp 30 % ein relativ hoher Anteil an allen ostjüdischen Einwanderern im Deutschen Reich, jedoch mit 0,7 % der insgesamt rund 2,5 Millionen aus Osteuropa ausgewanderten Juden und Jüdinnen ein verschwindend geringer Teil der Gesamtmigration, die zu einem wesentlichen Teil in die USA führte.⁵⁷⁴ Der Anteil der jüdischen Bevölkerung an der Gesamtbevölkerung Berlins im Jahr 1910 betrug allerdings mit 4,35 % nur die Hälfte jenem Anteil, den sie zur selben Zeit in Wien aufwies. Auch die Ansiedelung der ostjüdischen Zuwanderer war nicht in gleicher Weise auf einen Bezirk konzentriert, wie dies etwa in der Wiener Leopoldstadt der Fall war – diese verteilten sich auf die mittleren und nord-östlichen Stadtgebiete, in denen traditionell die jüdische Bevölkerung – mit Ausnahme des liberalen Großbürgertums, das in den Westen gezogen war – lebte. Aufgrund des gründerzeitlichen Wirtschaftsbooms konnten viele Zuwanderer von lokalen Industrie- und Fertigungsbetrieben aufgenommen werden und es entwickelte sich deutlich weniger stark als in anderen europäischen Großstädten eine ostjüdische Parallelökonomie, in der man versuchte, die kleinteilige Wirtschaftsstruktur des „Schtetls“ in die Großstadt zu übertragen. Abgesehen von den Zuwanderern Anton und Donat Herrnfeld, die bereits um die Jahrhundertwende nach Berlin gekommen waren und die hier bis 1916 das berühmte und erfolgreiche „Jargontheater“ *Gebrüder-Herrnfeld-Theater* betrieben, war die explizit jüdische – jiddischsprachige oder im Jargon gespielte – Theaterszene in Berlin relativ unscheinbar. Zwischen 1914 und 1918 waren es allein zwei Theaterbühnen, die zuweilen jiddische Stücke aufführten bzw. Unterkonzessionen an jiddische Ensembles – zumeist jenseits der Legalität – vergaben: die „Pracht-Säle Alt-Berlin“ in der Blumenstraße (nahe der Jannowitz-Brücke) und vor allem das „Puhlmann-Theater“ in der Schönhauser Allee 148, das in den Jahren 1916 bis 1918 zahlreiche Stücke von Abraham Goldfaden, Jakob Gordin, Joseph Lateiner und anderen auf die Bühne brachte.⁵⁷⁵ Die relative Dichte von Aufführungen gerade in den letzten zwei Kriegsjahren ließe darauf schließen, dass der durch den Krieg nochmals verstärkte Zuzug ostjüdischer Flüchtlinge nach Berlin auch einen

⁵⁷² Die Bevölkerung Berlins setzte sich im Jahr 1910 aus 62,7 % nach Berlin Zugezogenen und 37,3 % in Berlin Geborenen zusammen. 43,6 % der Bevölkerung ist allerdings im unmittelbaren Umland Berlins geboren und von dort in die Stadt gezogen. Aber immerhin 21,5 % der Berliner Bevölkerung stammen aus den östlichen Provinzen Pommern, Ostpreußen, Westpreußen, Posen und Schlesien, mit vorwiegend polnischer bzw. jüdischer Bevölkerung. Vgl. Gottfried Hartmann, „Polen in Berlin“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*, hg. v. Stefi Jersch-Wenzel und Barbara John, Berlin: Nicolai 1990, S.614f.

⁵⁷³ Brigitte Scheiger, „Juden in Berlin“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*, hg. v. Stefi Jersch-Wenzel und Barbara John, Berlin: Nicolai 1990, S.417.

⁵⁷⁴ vgl. ebenda.

⁵⁷⁵ vgl. Peter Sprengel, *Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900-1918)*, Berlin: Fannei & Walz 1995.

höheren Bedarf an diesen Theaterstücken mit sich brachte. Anders als in Wien, wo es doch mehrere beständige jiddische Ensembles und Theater gab, die gerade in den Kriegsjahren auch als Anlaufstellen für ostjüdische Flüchtlinge dienten, dürfte dies in Berlin weniger der Fall gewesen sein, was jedoch durchaus daran liegen kann, dass offizielle Wege der Unterstützung besser funktionierten.

Ab etwa 1890 war die polnischsprachige Minderheit mit Abstand die größte in Berlin – im Jahr 1910 lebten ca. 38.000 Polen in Berlin – im Großraum Berlin dürften es sogar bis zu 100.000 gewesen sein⁵⁷⁶ –, die zumeist aus Ostpreußen bzw. Posen und Schlesien stammten, also formal „preußische Untertanen“ polnischer Nationalität waren.⁵⁷⁷ Es handelte sich dabei überwiegend um Arbeitsmigranten, zum Teil aber auch um Studenten, da Berlin einen ausgezeichneten Ruf als Ausbildungsstadt genoss.⁵⁷⁸ Die polnischen Zuwanderer waren vor allem (ungelernte) Arbeiter in der Industrie und im Baugewerbe, viele auch in „Lohnarbeit wechselnder Art“, wobei sie sich relativ gleichmäßig über die verschiedenen Branchen verteilen. Polinnen waren in großer Zahl in der Textilindustrie und in „häuslichen Diensten“ tätig, viele waren aber auch „ohne Beruf“. Die Aufstiegschancen der Migranten waren eher gering, die Beamtenlaufbahn blieb den Einwanderern polnischer Nationalität, auch wenn sie deutsche Staatsbürger waren, gänzlich verschlossen. Auf der anderen Seite verlief die Assimilation der Polen in Berlin deutlich rascher als etwa im Ruhrgebiet, dem weiteren großen Zentrum polnischer Arbeitsmigration im Deutschen Kaiserreich. Schon bald verstanden sich die Zuwanderer, wenn schon nicht als Deutsche, so doch als Berliner. Eine umfassende polnische Subkultur entwickelte sich in Berlin kaum, obwohl es eine ganze Reihe polnischer Vereinsgründungen, schon seit den 1860er Jahren, gab. Diese lassen sich in berufsständische Vereine, religiös-nationale Vereine und Arbeitervereine einteilen.⁵⁷⁹ Die ersten berufsständischen bzw. Industrievereine wurden von Studenten gegründet und richteten sich vor allem an Studenten, Intellektuelle, Handwerker und Kaufleute – die Aktivitäten reichten von Vorträgen und Angeboten zur beruflichen Weiterbildung bis zu polnischen Sprachkursen und einer privaten polnischen Schule. Es galt einerseits die Rückkehr in die – vereinte und befreite – Heimat gut vorzubereiten, aber auch eine leichtere Anpassung an die Berliner Gegebenheiten zu ermöglichen. Die polnisch-katholischen Vereine legten den Schwerpunkt hingegen auf die Bewahrung der nationalen und religiösen Identität, und, wie es in den meisten Vereinsstatuten stand, die Beförderung des „Geist[s] der Ordnung und guten Sitten“. Auch die polnischen Arbeitervereine entstanden im unmittelbarem Zusammenhang mit katholischen Gemeinden in Berlin und waren primär religiös geprägt, sie organisierten Anlaufstellen für polnische

⁵⁷⁶ vgl. Oliver Steinert, „Berlin – Polnischer Bahnhof!“ *Die Berliner Polen. Eine Untersuchung zum Verhältnis von nationaler Selbstbehauptung und sozialem Integrationsbedürfnis einer fremdsprachigen Minderheit in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs (1871-1918)*. Hamburg: Kovacs 2003.

⁵⁷⁷ vgl. Gottfried Hartmann, „Polen in Berlin“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*, hg. v. Stefi Jersch-Wenzel und Barbara John, Berlin: Nicolai 1990, S.616-618.

⁵⁷⁸ vgl. ebenda, S.632-639.

⁵⁷⁹ vgl. Gottfried Hartmann, „Polen in Berlin“, S.680-687.

Neuankömmlinge und Saisonarbeiter in Berlin. Sie versuchten aber auch, die polnischen Arbeiter vor den deutschen Gewerkschaften zu „bewahren“. So scheiterte auch die eigenständige Organisation polnischer Sozialisten – diese schlossen sich eher den deutschen Organisationen an. Allen Vereinen war gemein, dass sie die voranschreitende „Germanisierung“ der Polen in Berlin beklagten. Sie boten aber offenbar keine ausreichend attraktive Alternative zum Streben nach Assimilation.

Mit Kriegsbeginn 1914 verschärfte sich die Lage vor allem für Zuwanderer aus Russisch-Polen, insbesondere für die ausländischen Saisonarbeiter. Diesen wurde „die Rückkehr in die Heimat untersagt, sie wurden zwangsverpflichtet. [...] Die somit praktizierte Zwangsarbeit vornehmlich in der Landwirtschaft [...] schuf eine veränderte Lage, die mit der Situation vor 1914 nur bedingt vergleichbar ist.“⁵⁸⁰ Auch für die polnischen Industriearbeiter galten kriegsbedingt strenge Verbote, den Wohnort oder den Arbeitgeber zu wechseln.

Genuin polnische Theateraktivitäten während des Kriegs sind mir in Berlin nicht bekannt – der große Erfolg von aktuellen polnischen Stücken in deutscher Übersetzung wie *Die Warschauer Zitadelle* der naturalistischen, dem Feminismus zugewandten, Schriftstellerin Gabriela Zapolska weisen allerdings auch auf die Präsenz einer – auch Deutsch sprechenden – polnischen Minderheit in Berlin hin.

Die belgischen Flüchtlinge, die ihr unmittelbar nach Kriegsbeginn gewaltsam und völkerrechtswidrig vom deutschen Heer überfallenes Land verlassen mussten, sind – wie die Kriegsflüchtlinge des Ersten Weltkriegs im allgemeinen – einem großen Vergessen anheim gefallen.⁵⁸¹ In der Region Liège macht sich die Angst, jene vor zerstörerischen Waffen ebenso wie jene vor der unmittelbaren Gewalttätigkeit deutscher Soldaten⁵⁸², sehr schnell breit. Schon am 7. August 1914 trafen die ersten 15.000 Flüchtlinge in Brüssel ein. Doch zwei Wochen später war auch die belgische Hauptstadt, und bald der ganze Süden Belgiens von deutschen Truppen besetzt.⁵⁸³ „L’utilisation de boucliers humains lors de la progression de troupes ennemies, les massacres de Tamines, les 21 et 22 août, font le lit d’une panique qui explique l’ampleur des mouvements de foule.“⁵⁸⁴ Eine große Flüchtlingswelle, vor allem aus der Region Namur, bewegte sich in Richtung Frankreich. Zur gleichen Zeit wird der „Fall Belgien“ für die Alliierten ein wesentlicher symbolischer Bezugspunkt der Empörung und der Mobilisierung für den Krieg, insbesondere in Großbritannien, das ja selbst noch nicht unmittelbar von der deutschen

⁵⁸⁰ Gottfried Hartmann, „Polen in Berlin“, S.769.

⁵⁸¹ vgl. Michael Amara, *Des Belges à l’épreuve de l’Exil. Les réfugiés de la Première Guerre mondiale. France, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Bruxelles*: Editions de l’Université de Bruxelles 2008, S. 16f.

⁵⁸² Zu den deutschen Kriegsverbrechen in Belgien vgl. John Horne, Alan Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Hamburg: Hamburger Edition 2004.

⁵⁸³ vgl. Michael Amara, *Des Belges à l’épreuve de l’Exil*, S.25.

⁵⁸⁴ „Die Verwendung menschlicher Schutzschilder im Zuge der Vorwärtsbewegung der feindlichen Truppen, das Massaker von Tamines, am 21. und 22. August, bereiten den Boden für eine Panik, die das Ausmaß der Massenflucht erklärt.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.28.

Kriegsführung betroffen war. Dies führte aber auch zu einem der größten humanitären Hilfseinsätze, der vor allem der Bevölkerung im okkupierten Gebiet zugute kam. Während fast weltweit Spenden für die belgische Bevölkerung gesammelt wurden, allen voran in den USA und in Kanada, blieb die Unterstützung der belgischen Flüchtlinge ganz den Aufnahmeländern überlassen.⁵⁸⁵ Diese Aufnahme war jedoch, gerade in den ersten Monaten sehr großzügig und wurde von der Bevölkerung mit Kräften unterstützt. „[...] [L']accueil des réfugiés offre une merveilleuse occasion d'éprouver l'idéal de fraternité et de solidarité censé cimenter l'ensemble de la Nation.“⁵⁸⁶ An der Pariser Gare du nord kamen die ersten belgischen Flüchtlinge um den 24. August 1914 an, am 26. August waren bereits 12.000 Flüchtlinge in Paris, darunter viele Franzosen aber auch mehrere Tausend Belgier, man organisierte Weitertransporte in den Westen Frankreichs, nach Nantes, Rouen oder Rennes. Im Oktober 1915 befanden sich etwa 100.000 belgische Flüchtlinge im Großraum Paris.⁵⁸⁷ Eine der ersten privaten karitativen Organisationen, die sich dem Schicksal der Flüchtlinge annahm, war *l'Oeuvre du Cirque de Paris*, die Wohltätigkeitseinrichtung des Pariser Zirkus, gegründet von einem Pariser Stadtrat. Die Räumlichkeiten des Winterzirkus wurden zu einem großen Flüchtlingslager. Im Dezember 1914 hatte die Organisation 160.000 Mahlzeiten im Zirkus, 250.000 in der Gare du Nord und 10.000 in der Gare de l'Est verteilt.⁵⁸⁸ Die Politik der französischen Regierung zielte darauf, die Flüchtlinge möglichst gleichmäßig auf dem Territorium zu verteilen und vor allem in ländlichen Gemeinden bei der Bevölkerung unterzubringen. Doch die Solidarität der ersten Wochen und Monate erodierte bald und in vielen Gemeinden schlug die anfängliche Hilfsbereitschaft in Gleichgültigkeit oder sogar Feindschaft um – häufig mit dem Argument, die Flüchtlinge würden sich der ihnen entgegengebrachten Gastfreundschaft nicht würdig erweisen. Deshalb versuchten ab Anfang 1915 viele belgische Flüchtlinge in die großen Städte zu gelangen, wo sie sich nicht nur ökonomisch deutlich bessere Chancen erhofften, sondern auch aus den dörflichen Gemeinschaften ausbrechen konnten.⁵⁸⁹ Anders als in manchen Vororten Londons, wo segregierte belgische Viertel entstanden, waren die belgischen Zuwanderer in Paris in allen Bezirken verstreut und so boten die Vereine und Wohlfahrtsorganisationen oft die einzige Basis für ein Zusammentreffen der Flüchtlinge. Feste und Benefizveranstaltungen boten Gelegenheit zum Austausch ebenso wie kleine Kulturzentren oder Cafés, in denen die Exilzeitungen auflagen.⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ vgl. ebenda, S.51-55.

⁵⁸⁶ „Die Aufnahme der Flüchtlinge bietet eine ausgezeichnete Gelegenheit, das Ideal der Brüderlichkeit und Solidarität zu erproben, das dazu dienen soll, die gesamte Nation zu einen.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.69.

⁵⁸⁷ vgl. ebenda, S.81-86.

⁵⁸⁸ vgl. ebenda, S.94.

⁵⁸⁹ vgl. ebenda, S.96-113.

⁵⁹⁰ vgl. ebenda, S.322-326.

IV.5. Friedensaktivitäten im Untergrund und im Exil

Im August 1914 befand sich Romain Rolland wie jedes Jahr im Sommer in der Schweiz und erlebte hier – in der neutralen und liberalen Schweiz – wie der „europäische Krieg“ hereinbrach und fast alle Intellektuellen auf der einen wie der anderen Seite der Front diesen Krieg bejahten und selbst heftig anfeuerten. Der Autor der kämpferischen Schrift *Le théâtre du peuple* (1903) und zahlreicher Theaterstücke, insbesondere eines Zyklus von acht Stücken zur Französischen Revolution, den er 1892 mit *Les loups* begonnen hatte, aber erst 1927 mit *Les Léonides* abschloss, war um 1913 an einem relativen Höhepunkt seiner Karriere angelangt. Er unterrichtete Kunst- und Musikgeschichte an der *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* und an der *Ecole Normale Supérieure*, wo er unterrichtete und verfasste auch mehrere musikhistorische Werke. In der vorlesungsfreien Zeit widmete er sich seinem literarischen Schaffen und knüpfte zahlreiche Kontakte und Freundschaften mit anderen Künstlern in Europa (darunter Stefan Zweig, Emile Verhaeren, Rainer Maria Rilke etc.). Er plante auch, eine große internationale Zeitschrift zu gründen.⁵⁹¹

Romain Rolland sah diesen Krieg vom ersten Tag als Katastrophe an, die drohe, Europa in Schutt und Asche zu legen. „L'air est délicieux, le parfum des glycines flotte dans la nuit; et les étoiles brillent d'un éclat si pur! C'est dans cette paix divine et cette tendre beauté que les peuples d'Europe commencent le grand égorgement.“⁵⁹² Er beschloss, in der Schweiz zu bleiben und sich publizistisch gegen den Krieg zu stellen. Auch wenn er mit seiner Heimat Frankreich zitterte und den Krieg klar als Aggression Deutschlands wahrnahm, wie auch den kriegsrechtswidrigen deutschen Einmarsch in Belgien heftig kritisierte, konnte er auch dem französischen patriotischen Übereifer nichts abgewinnen und kritisierte die französische Position – was ihm wiederum in Frankreich heftige Kritik und den Vorwurf des ‚unpatriotischen Verhaltens‘ einbrachte. Eine Serie von polemischen Artikeln zum Krieg erschien 1914 und 1915 im *Journal de Genève* unter dem Titel „Au dessus de la mêlée“ und wurde 1915 in Paris als Buch unter dem gleichen Titel publiziert.⁵⁹³ Dies trug, neben seinem monumentalen Roman *Jean-Christophe* (1904-1912) wohl dazu bei, dass Rolland 1916 nachträglich der Literatur-Nobelpreis für das Jahr 1915 verliehen wurde. Eine Hälfte des Preisgeldes spendete Rolland der *Agence Internationale des Prisonniers de Guerre*, einer Teilorganisation des *Internationalen Roten*

⁵⁹¹ vgl. Nicole Billeter, „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“ *Kriegsansichten von Literaten in der Schweizer Emigration 1914/1918*, Bern / Berlin / Bruxelles u.a.: Peter Lang Verlag 2005, S.57-59.

⁵⁹² „Die Luft ist wunderbar, der Duft der Glyzinien schwebt durch die Nacht; und die Sterne leuchten in ihrem reinsten Glanz! In diesen göttlichen Frieden und diese zarte Schönheit hinein beginnen die Völker Europas mit der großen Schlächtere.“ [Übersetzung: E.K.], Romain Rolland, *Journal des Années de guerre 1914-1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, Préface par Louis-Martin Chauffier, Paris: Albin Michel 1952, S.31. (31. Juli 1914)

⁵⁹³ Auf Deutsch wurden diese Texte erst 1946 unter dem Titel „Der freie Geist: Über dem Getümmel“ publiziert.

Kreuzes, bei der er auch selbst als freiwilliger Helfer tätig war, die andere Hälfte verteilte er an mehrere andere Wohltätigkeitsorganisationen.⁵⁹⁴

Anders als einige Intellektuelle, die wie er öffentlich gegen den Krieg eintraten, schien Romain Rolland in dieser Zeit ganz allein dem schriftlichen Wort zu vertrauen und zeigte sich nicht als Vortragender wie etwa Karl Kraus mit seinen öffentlichen Vorlesungen oder auf Kleinkunsth Bühnen wie z.B. die Dadaisten oder einige kritische SchauspielerInnen. Auch dem Theater wandte er sich erst wieder Mitte der Zwanziger Jahre zu, als er seinen Dramenzyklus zur Französischen Revolution vervollständigte und das Drama des Individuums angesichts der Kraft der Geschichte ins Zentrum dieser Stücke stellte.

Neben Romain Rolland, dem bekanntesten französischen Intellektuellen im Schweizer Exil, gab es auch andere wichtige pazifistische Aktivisten, die ebenfalls Paris verließen und in die Schweiz emigrierten. Darunter zum Beispiel der revolutionäre Syndikalist Henri Guilbeaux, der als Mitarbeiter der Zeitschrift *La Revue* entlassen wurde, weil er sich weigerte, in die Kriegshetze mit einzusteigen, und der sich daraufhin dem pazifistischen Teil der CGT (Confédération Générale du Travail) um die Zeitschrift *La Vie Ouvrière* von Pierre Monatte und Alfred Rosmer anschloss – die *Vie Ouvrière* konnte jedoch mit Kriegsbeginn nicht mehr erscheinen.⁵⁹⁵ Guilbeaux veröffentlichte in der *Bataille Syndicaliste* einen Artikel, in dem er dezidiert Partei für Romain Rolland ergriff, dessen Artikelserie „Au dessus de la mêlée“ in Frankreich nicht gut angekommen war. Im April 1915 wurde Guilbeaux zum Kriegsdienst eingezogen, aber schon drei Wochen später wegen Dienstuntauglichkeit entlassen. Wenig später verließ er Frankreich und ging in die Schweiz. Aufgrund seines zunehmend pointierten sozialistischen Engagements und seiner publizistischen Aktivitäten mit der von ihm in Genf gegründeten Zeitschrift *demain*, seiner äußerst scharfen Kritik an der französischen Regierung und seinen Kontakten zu russischen Revolutionären, wurde er auch in der Schweiz unter permanente Polizeikontrolle gestellt und musste im Juli 1918 ins Gefängnis. Im Frühjahr 1919 schließlich konnte er die Schweiz in Richtung Sowjetunion – als naturalisierter Sowjetbürger – verlassen.⁵⁹⁶

Ebenfalls aus Paris in die Schweiz floh der elsässisch-jüdische Autor Yvan Goll, er musste als Kriegsdienstverweigerer – als Elsässer wäre er in die deutsche Armee einberufen worden – die Flucht in ein neutrales Land antreten.⁵⁹⁷ Er pflegte intensive Kontakte zur französischsprachigen wie zur deutschsprachigen „Exil-Gemeinde“ in der Schweiz, schrieb für Franz Pfemferts Berliner Zeitschrift *Aktion* ebenso wie für Henri Guilbeaux' Zeitschrift *demain*. „[I]m Schweizer Exil ist er kein deutschsprachiger Franzose oder französischstämmiger Deutscher, sondern Expressionist und

⁵⁹⁴ vgl. Nicole Billeter, „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“, S.60.

⁵⁹⁵ vgl. Colette Chambelland, „Pierre Monatte“, *Les Syndicalistes* (2002), <http://biosoc.univ-paris1.fr/maitron/Dico/synd2.htm> (09.07.08).

⁵⁹⁶ vgl. Nicole Billeter, „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“, S.103-112.

⁵⁹⁷ vgl. Heike Schmidt, *Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S.35-37.

Pazifist“⁵⁹⁸ Bei der Arbeit als Autor für *demain* lernte Goll schließlich auch die 1917 aus Berlin in die Schweiz ausgewanderte Claire Studer kennen, die ebenfalls für Henri Guilbeaux' Zeitschrift Artikel verfasste. Er verliebte sich vom ersten Augenblick an in sie, konnte sie aber erst langsam – Claire war einerseits von ihrer ersten Ehe schwer enttäuscht und schwärmte sehr, wie ein jahrelanger Briefwechsel bezeugt, für Rainer Maria Rilke – davon überzeugen, ihn doch zu heiraten.⁵⁹⁹ Die gegenseitige Wertschätzung ihrer literarischen Arbeit und ihre ähnlichen politischen Überzeugungen hielten sie ihr Leben lang zusammen, über ein zweites Exil und die Rückkehr nach Frankreich hinweg. Sie waren aber immer auch eingebettet in ein Netzwerk fortschrittlicher KünstlerInnen und Intellektueller, das sich gerade in den Jahren des Schweizer Exils bildete. Claire Goll beschreibt diese vielfältige Gesellschaft, die während der Kriegsjahre in der Schweiz zusammentraf, im Rückblick: „Die Pazifisten waren eine bunt zusammengewürfelte Gruppe aus francophilen Deutschen, deutschfreundlichen Franzosen, Kriegsgegnern, patriotischen Pazifisten, revolutionären Pazifisten und Revolutionären, die nur momentan pazifistisch waren.“⁶⁰⁰

Der Kriegsbeginn 1914 brachte das groß angelegte, mit Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee und Arnold Schönberg geplante „Theater der Neuen Kunst“ in München zum Scheitern – ein Projekt zur Verbindung aller expressionistischen Künste am Theater.⁶⁰¹ So beschloss Hugo Ball, nach zwei Jahren Arbeit als Dramaturg an den *Münchener Kammerspielen* wieder nach Berlin zu ziehen und arbeitete bei mehreren avantgardistisch-expressionistischen Zeitschriften wie *Die Aktion*, *Die neue Kunst* oder *Revolution*. Bereits am 12. Februar 1915 veranstalteten Hugo Ball und der 22-jährige Medizinstudent und Schriftsteller Richard Huelsenbeck, mit dem sich Ball bereits in München enger angefreundet hatte, im „Berliner Architektenhaus“ in der Wilhelmstraße eine Soirée, deren politische Zielsetzung brisant war. Es handelte sich dabei um eine „Gedächtnisfeier für gefallene Dichter“, mit denen sie entweder selbst befreundet waren oder denen sie sich künstlerisch nahe fühlten: Hugo Balls Freund und Autor absurder Gedichte Hans Leybold, die Expressionisten Ernst Stadler und Ernst Wilhelm Lotz, sowie – ein Statement für sich – der französische Dichter Charles Péguy, der am ersten Tag der Marneschlacht starb. [Abb. 48] Auf der dritten Seite des Programmhefts befand sich ein von Ball und Huelsenbeck unterzeichnetes „Literarisches Manifest“. In diesem heißt es:

Es soll der Presse und dem Publikum durch unser Auftreten gezeigt werden, daß es Persönlichkeiten gibt, die die Sache der „jüngsten“ Literatur auch im Kriege weiterführen.

⁵⁹⁸ Heike Schmidt, *Art mondial*, S.36.

⁵⁹⁹ vgl. Margaret Rogister, „Yvan Goll, Switzerland and the First World War“, *Yvan Goll – Claire Goll. Texts and Contexts*, hg. v. Eric Robertson und Robert Vilain, Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi 1997 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, 23), S.11-20. Vgl. auch Susanne Nadolny, *Claire Goll: Ich lebe nicht, ich liebe. Eine biografische und literarische Collage [...]*, Berlin: edition ebersbach 2002.

⁶⁰⁰ Claire Goll, *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, München: Scherz 1980, S.29.

⁶⁰¹ vgl. Reinhard Hippen, *Erklügelte Nervenkultur. Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, Zürich: Pendo-Verlag 1991, S.120.

[...] Wir wollen: Aufreizen, umwerfen, bluffen, triezen, zu Tode kitzeln, wirr, ohne Zusammenhang, Draufgänger und Negationisten sein.⁶⁰²

Am 28. März 1915 fand ein „Politischer Abend“ von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck im „Café Austria“ in der Potsdamer Straße 29 statt, das 1911 bereits das *Neopathetische Cabaret* von Kurt Hiller, Else Lasker-Schüler etc. beherbergte und auch späterhin der Ort für dadaistische Soireen sein sollte. Am 9. April 1915 klagte Hugo Ball über die schwierigen Bedingungen für jegliche kritische Aktivität in Berlin in einem Brief an Käthe Brodnitz: „Man darf heute in Deutschland nur sprechen nach Maassgabe [sic] der Zensur und der Bourgeoisie und einer fettstrotzenden Presse. Und deshalb kommen die fortschrittlichsten Dinge nach einiger Zeit ins öligste Fahrwasser. Einfach weil kein Publikum dafür da ist.“⁶⁰³ Hugo Ball hegte bereits länger den Gedanken, Deutschland zu verlassen – er dachte an die Schweiz, Russland, Frankreich, doch hatte er zunächst nicht viel Hoffnung, dies während des Kriegs zu schaffen. Gemeinsam mit der mit Sucht und Geldnot kämpfenden Schauspieler, Autorin, Vortragskünstlerin und Variété Tänzerin Emmy Hennings, die seit Kriegsbeginn bereits zwei mal in Berlin in Haft gesessen war – wegen Diebstahls und Unterstützung einer Deserteursfamilie – entschloss sich Hugo Ball noch im selben Frühjahr in die Schweiz, nach Zürich zu ziehen.⁶⁰⁴ Zuvor fand aber noch ein „Expressionistenabend“ von Ball und Huelsenbeck am 12. Mai 1915 im „Harmoniesaal“ statt, „der als Prototyp späterer Dada-Soireen gilt.“⁶⁰⁵ Hugo Ball trug seine Nonsens-Gedichte vor, Paul Bayer, Johannes R. Becher und Emmy Hennings ebenfalls eigene Gedichte, dazu musikalische Beiträge von Werner R. Heymann und Meta Zlotnicka.⁶⁰⁶

Schon Ende Mai 1915 kamen Hugo Ball und Emmy Hennings in Zürich an. Die finanzielle Lage der beiden war prekär, beide traten immer wieder auf Züricher Variété-Bühnen auf, schrieben publizistische, pazifistische Texte, etwa in der Wochenzeitschrift *Die neue Tribüne*. Anfang Oktober 1915 erhielt Hugo Ball ein Engagement bei der Variété-Truppe „Flamingo“, danach war er gemeinsam mit Emmy Hennings im „Ensemble Maxim“ tätig. Schließlich eröffneten Ball und Hennings, in einer von Jan Ephraim zur Verfügung gestellten „Künstlerkneipe“ und mit finanzieller Unterstützung von Käthe Brodnitz am 5. Februar 1916 das *Cabaret Voltaire*. Emmy Hennings trug hier – mit Klavierbegleitung von Hugo Ball – dessen Gedicht „Totentanz 1916“ vor [Abb. 49 und 50].

Totentanz 1916

So sterben wir, so sterben wir
Und sterben alle Tage.

⁶⁰² Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, „Ein literarisches Manifest“, zit. in: Reinhard Hippen, *Erklügelte Nervenkultur*, S.122.

⁶⁰³ [Brief von Hugo Ball an Käthe Brodnitz, 9. April 1915], zit. in: Ahmet Arslan, *Das Exil vor dem Exil. Leben und Wirken deutscher Schriftsteller in der Schweiz während des Ersten Weltkrieges*, Marburg: Tectum Verlag 2004, S.47.

⁶⁰⁴ vgl. Ahmet Arslan, *Das Exil vor dem Exil*, S.48f.

⁶⁰⁵ Reinhard Hippen, *Erklügelte Nervenkultur*, S.122.

⁶⁰⁶ vgl. ebenda.

Weil es so gemütlich sich sterben lässt.
Morgens noch in Schlaf und Traum,
Mittags schon dahin.
Abends schon zu unterst im Grabe drin.

Die Schlacht ist unser Freudenhaus,
Von Blut ist unsre Sonne,
Tod ist unser Zeichen und Losungswort,
Kind und Weib verlassen wir:
Was gehen sie uns an!
Wenn man sich auf uns nur verlassen kann!

So morden wir, so morden wir
Und morden alle Tage
Unsere Kameraden im Totentanz.
Bruder, reck Dich auf vor mir!
Bruder, Deine Brust!
Bruder, der Du fallen und sterben musst.

Wir murren nicht, wir knurren nicht,
Wir schweigen alle Tage
Bis sich vom Gelenke das Hüftbein dreht.
Hart ist unsre Lagerstatt,
Trocken unser Brot,
Blutig und besudelt der liebe Gott.

Wir danken Dir, wir danken Dir,
Herr Kaiser für die Gnade,
Dass Du uns zum Sterben erkoren hast.
Schlafe Du, schlaf sanft und still,
Bis Dich auferweckt
Unser armer Leib, den der Rasen deckt.⁶⁰⁷

So entstand in Zürich, aufbauend auf die Veranstaltungen in Berlin, im „Cabaret Voltaire“, an einem der friedlichsten Orte Europas mitten im Krieg und doch eng mit diesem Krieg verknüpft, jene künstlerische Avantgardebewegung, die sich bis Mitte der 20er Jahre in vielen europäischen Städten und bis in die USA ausbreiten sollte: der Dadaismus [Abb. 51].

Als der Elsässer René Schickele 1915 die Redaktion der von Franz Blei 1913 gegründeten expressionistischen Zeitschrift *Die Weißen Blätter* übernahm, wurde neben der literarischen Positionierung auch die antimilitaristische Haltung der Zeitschrift zum herausragenden Merkmal. Dies führte dazu, dass die Zeitschrift zunehmend unter Druck von Seiten der preußischen Zensurbehörden bis hin zur Reichsregierung geriet, so dass Schickele 1916 Redaktion und Erscheinungsort der *Weißen Blätter* nach Zürich verlegte.

Der erfolgreiche Berliner Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer, der sowohl in der Literatur als auch in der Bildenden Kunst ein entschiedener Förderer der Moderne war, entfernte sich rasch von seiner kriegsfreundlichen Haltung – er hatte sich noch 1914 als Freiwilliger zum Deutschen Heer gemeldet und gab die Zeitschrift *Kriegszeit* heraus – und ging 1916 mit der

⁶⁰⁷ Hugo Ball, „Totentanz 1916“, zit. in: Reinhard Hippen, *Erklügelte Nervenkultur*, S.129.

Hilfe Harry Graf Kesslers ins Exil in die Schweiz, nachdem er versucht hatte, in Berlin die pazifistische Zeitschrift *Der Bildermann* herauszugeben und starken – großteils antisemitischen – Anfeindungen ausgesetzt war.⁶⁰⁸ Im November 1917 war er beteiligt an der Gründung der Max Rascher Verlags AG, die Schriften deutscher und französischer Pazifisten herausgab. Die Leitung des Paul Cassirer Verlags in Berlin hatte er einstweilen seinem ebenfalls pazifistisch gesinnten Freund Leo Kestenberg übertragen, der zwar keine Erfahrung im Verlagswesen hatte, aber mit großer Umsicht und Konsequenz ein kleines kriegskritisches Verlagsprogramm in den letzten zwei Jahren umsetzte.⁶⁰⁹ Die berühmte Schauspielerinnen Tilla Durieux, Paul Cassirers Frau, hatte sich zu Kriegsbeginn freiwillig als Krankenschwester gemeldet und wurde im Herbst 1916 Ensemblemitglied am *Königlichen Schauspielhaus* in Berlin. Doch auch sie, von ihren Überzeugungen her dem Sozialismus ihrer Freundin Rosa Luxemburg am nächsten, verbrachte die letzten Kriegsjahre vorwiegend in der Schweiz.

Alfred Hermann Fried war einer der wenigen organisierten Pazifisten, die von Wien aus ins Schweizer Exil gingen. Nachdem er im Jahr 1891 in einem Brief an Bertha von Suttner sein Interesse an der Friedensbewegung artikuliert hatte, entwickelte sich daraus eine enge Freundschaft und langjährige Zusammenarbeit. In den Jahren nach 1900 veröffentlichte er mehrere grundlegende Werke, die der Friedensbewegung eine theoretische Basis verleihen sollten. Er war Gründer und bis zu seinem Tod 1921 Herausgeber der Zeitschrift *Die Friedens-Warte*.⁶¹⁰ 1911 erhielt er den Friedensnobelpreis und 1913 die Ehrendoktorwürde der Universität Leiden.⁶¹¹ Als Herausgeber einer pazifistischen Zeitschrift (Erscheinungsort der *Friedens-Warte* war Berlin) gelangte Fried mit Kriegsbeginn ins Visier der Preußischen Zensurbehörden. Er versuchte, die Zeitschrift zu erhalten und ihr Erscheinen zu sichern – indem er sich möglichst vorsichtig verhielt und sie einer starken Selbstzensur unterwarf. Dennoch strich die Zensur radikal Artikel weg und die Herbst- und Winterausgaben 1914/1915 konnten nur in verstümmelter Form erscheinen.

Im Februar 1915 zog Fried mit seiner Frau nach Zürich und übersiedelte auch die Zeitschrift. Diese erschien während des Kriegs und noch bis Ende 1919 bei „Orell Füssli“ in Zürich. Obwohl er in der Schweiz seine pazifistischen Aktivitäten fortsetzen konnte und ungebrochen bis 1919 in der *Friedens-Warte* seine Rubrik „Aus meinem Kriegstagebuch“ veröffentlichte, litt er persönlich sehr an der Kriegssituation – auch aufgrund der materiellen Zwänge, vor allem aber

⁶⁰⁸ vgl. Mathias Gatz, „Unser Weg – Die Jahrbücher 1919 und 1920. Gedanken über eine Werbemaßnahme in schwieriger Zeit“, *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: Der Kunsthändler als Verleger*, hg. v. Rahel E. Feilchenfeldt-Steiner, Thomas Raff, München: C.H. Beck 2006, S.267f.

⁶⁰⁹ vgl. ebenda, S.268f.

⁶¹⁰ Die Zeitschrift *Die Friedens-Warte* existiert bis heute, trägt nun den Untertitel *Journal of International Peace and Organization* und ist die älteste deutschsprachige Zeitschrift zu Fragen der Friedenssicherung. 2008 erscheint der 109. Jahrgang. Vgl. „Die Friedens-Warte“ *Zeitschriften im BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag* (2008), https://bwv-verlag.de/Zeitschriften.htm#Die_Friedens-Warte (09.07.08)

⁶¹¹ vgl. Nicole Billeter, „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“, S.281f.

auf emotionaler Ebene: er – und seine Texte – wurden mit Fortdauer des Krieges zunehmend verzweifelt⁶¹², wie dieser pessimistische (und fast prophetische) Absatz aus seinem „Kriegstagebuch“ von Ende Juli 1918 zeigt:

Das Schlimmste ist, dass selbst das Ende, wenn es bald käme, uns fast gleichgültig ist. Auch das Ende kann uns nichts mehr bringen. UNS nicht mehr, die wir das Unglück haben, an dieser traurigen Zeitenwende auf Erden zu wandeln. [...] Der Augenblick, wo Rettung möglich gewesen wäre, ist versäumt worden. [...] Friede [...] kommt nicht mehr.⁶¹³

⁶¹² vgl. ebenda, S.282-285.

⁶¹³ Alfred Hermann Fried, „Aus meinem Kriegstagebuch (28.7.1918)“, *Die Friedens-Warte*. (September 1918), S.233.

V. Wahrnehmungsbrüche und Ungleichzeitigkeiten am Theater

V.1. Letzter Triumph und „Abnutzung“ des bürgerlichen Unterhaltungstheaters

Den Begriff „bürgerliches Unterhaltungstheater“ möchte ich verwenden als möglichst umfassende Bezeichnung für all jene Genres und Theaterformen, die sich beginnend im 18. Jahrhundert, aber vor allem im 19. Jahrhundert in Europa entwickelt und ausdifferenziert haben. Sie dienten als Repräsentations- und Reflexionsraum des sich emanzipierenden, etablierten oder dekadenten Bürgertums, als – affirmative oder kritische – Bilder einer sich modernisierenden Welt des „bürgerlichen Zeitalters“ zum Zwecke der Unterhaltung, der Gemeinschaftsbildung und Selbstverständigung. Um 1900 befand sich das „bürgerliche Unterhaltungstheater“ in einer ambivalenten Situation – zum einen lagen ja seine Wurzeln größtenteils in den kräftigen populären Vergnügungen, wie etwa bei den Vaudevilles. So nannte man im 17. Jahrhundert einen satirischen Gassenhauer mit aktuellen Inhalten, gesungen auf bekannten Melodien, im 18. Jahrhundert entstanden die „pièces à Vaudevilles“, Stücke mit satirischen Couplets, die große Erfolge auf den Jahrmärkten von Saint-Laurent oder Saint-Germain erzielten. Erst im 19. Jahrhundert hielten sie Einzug in die großen Boulevard-Theater, legten dort auch nach und nach das musikalische Element ab und kultivierten Sprachwitz und Situationskomik.⁶¹⁴ Zum anderen hatten sich aber Ende des 19. Jahrhunderts eine Reihe von neuen Unterhaltungsmedien und -genres entwickelt, die dem klassischen bürgerlichen Selbstverständnis nicht unbedingt entsprachen – das frühe Kino, die Zirkusspektakel, das Variété, die Revue, die Attraktionen der Vergnügungsparks oder die Sportereignisse. Damit sei nicht gesagt, dass das Bürgertum nicht all diese Vergnügungen auch gerne selbst in Anspruch nahm, im Gegenteil – die sich entwickelnde Massenkultur zeichnete sich gerade dadurch aus, dass ihr Publikum gemischt und heterogen war, dass sie vom „Grafen“ bis zum „Wäschermdel“ alle anlockte.⁶¹⁵ Dennoch führte diese Entwicklung in bürgerlichen Zeitungen und Zeitschriften, in den Schulen und Kirchen, sowie bei den offiziellen Behörden zu Polemiken gegen diese neuen Formen kommerzieller Populärkultur, deren massenhafter Gebrauch als Bedrohung der bestehenden Ordnung empfunden wurde, da es aufgrund der Marktlogiken keine – sittliche und bildungsorientierte – Kontrolle des Kulturkonsums der „Unterschichten“ mehr gab. Außerdem führten die auf starke Effekte zielenden, Leidenschaften weckenden Vergnügungen zu neuen Ansprüchen und Wünschen – zu „Gottesleugnung“ und „Materialismus der untersten Gattung“ führten.⁶¹⁶ Für das „bürgerliche Unterhaltungstheater“ bedeutete das einerseits, Teil zu sein dieser explosionsartigen Entwicklung des „Vergnügens“ – „À Paris, entre 1880 et 1910, il existe une centaine de salles ouvertes chaque soir; plus de 500.000 spectateurs vont au théâtre une fois par

⁶¹⁴ vgl. Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris: Nathan 2004, S.50-59.

⁶¹⁵ vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen*, S.22f.

⁶¹⁶ vgl. Kaspar Maase, „Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900“, *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, S.13.

semaine, et un autre demi million une fois par mois.“⁶¹⁷ – andererseits aber auch stärker unter Konkurrenzdruck zu geraten. Zum Teil wird auch das „bürgerliche Unterhaltungstheater“, oder zumindest manche, „ehrwürdige“ Genres, als „alte“, etablierte Form des Vergnügens dem „Schund“ in Kintopps oder auf Jahrmärkten entgegengestellt.

Ein Charakteristikum des „bürgerlichen Unterhaltungstheaters“ in meinem Verständnis, das relativ nahe an dem liegt, was in Frankreich das „Théâtre de Boulevard“ umfasst⁶¹⁸, möchte ich hier noch hervorheben: Es handelt sich dabei um Genres – Komödie, Posse, Melodrama, Schwank, Vaudeville, Komische Oper, Operette – die starken, aber natürlich auch wandelbaren formalen Konventionen unterliegen, deren Originalität vielfach weniger im „was“ des dargestellten Stoffes, sondern eher im „wie“ der Darstellung liegt und die vor allem einen figurativen, erzählenden und geschlossenen Charakter haben.

Sämtliche der oben genannten Genres waren auch während des Ersten Weltkriegs auf den Bühnen der Hauptstadttheater zu sehen. Vor allem in den Jahren 1915 und 1916, als die große Welle der aktualitätsbezogenen Stücke verebbt war, kamen viele „Zugstücke“ der letzten Jahre und Jahrzehnte, sowie eine beachtliche Zahl von Uraufführungen z.B. von Komödien, Vaudevilles, Operetten etc. auf die Spielpläne. Sie erzielten vielfach große Erfolge. Gerade weil es sonst nichts zu lachen gab, war das Unterhaltungsbedürfnis der Bevölkerung in den Städten besonders groß. Die Struktur des Publikums veränderte sich natürlich im Zuge des Kriegs – der Anteil der Frauen stieg an, da viele Männer an der Front waren, auch Kinder und Jugendliche waren ein wichtiger Teil des Publikums, für das viele Theater eigene Nachmittagsprogramme anboten. Abwesend waren auch die Männer nicht, erstens gab es viele, die als „dienstuntauglich“ oder aufgrund anderer wichtiger Aufgaben vom Militärdienst freigestellt waren und zweitens zählten Theaterbesuche bei den Soldaten auf Heimatbesuch zu den beliebten Freizeitaktivitäten.⁶¹⁹ In vielen Theaterkritiken dieser Jahre findet sich der Hinweis, ein Stück sei „für die ganze Familie“ – und das hieß „auch für Frauen und Kinder“ – geeignet oder eben nicht.

Die Vielfalt der aufgeführten Stücke ist tatsächlich erstaunlich – umso mehr angesichts materieller und personeller Einschränkungen im Krieg. In Berlin wurden laut „Deutschem Bühnenspielplan“, der leider einzelne kleinere Theater nicht verzeichnet, allein in einem exemplarisch ausgewählten Monat – Oktober 1915 – 109 verschiedene Stücke gespielt, viele nur ein mal, manche aber auch täglich. Dazu zählten im Oktober 1915 etwa das Lustspiel von Benno Fröhlich *Ein kostbares Leben* (1913) oder *Drei Paar Schuhe*, das „Lebensbild mit Gesang“

⁶¹⁷ „In Paris gibt es, in den Jahren 1880 bis 1910 etwa hundert Theater, die täglich geöffnet sind; mehr als 500.000 Zuschauer gehen ein mal in der Woche ins Theater, weitere 500.000 ein mal im Monat.“ [Übersetzung: E.K.], Dominique Kalifa, *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris: Éditions La Découverte 2001, S.42.

⁶¹⁸ vgl. Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris: Nathan 2004, S.26-90.

⁶¹⁹ vgl. Jan Rüger, „Entertainments“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919. Volume 2: A Cultural History*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S.112-118.

vertont vom Berliner Operettenkomponisten Jean Gilbert. Zu den viel gespielten Stücken im Oktober 1915 in Berlin zählte auch die beliebte Wiener Operette *Der Vogelhändler* von Carl Zeller. Viel Erfolg erzielte die Dramatisierung eines auf den Weltkrieg bezogenen Liebes- und Spionageromans von Hedwig Courths-Mahler, schon damals eine erfolgreiche Autorin von Groschenromanen, mit dem Titel *Die Kriegsbraut*. Das Lustspiel von Rudolf Presber und Leo Walter Stein *Die selige Exzellenz* wurde die ganze Wintersaison über im *Deutschen Künstlertheater* in Berlin gespielt, ebenso das „Scherzspiel mit Gesang und Tanz“ von Bernauer und Schanzer, mit Musik von Walter Kollo, *Wenn zwei Hochzeit machen*, das im *Berliner Theater* auf die Kriegsrevue *Extrablätter* folgte.

In Wien wurden im selben Monat Oktober 1915 fast ebenso viele, nämlich 102 Stücke aufgeführt – besonders häufig gespielt wurde etwa die Operette *Auf Befehl der Kaiserin* von Bruno Granichstädten, oder *So 'n Windhund*, ein Schwank von Curt Kraatz und Arthur Hoffmann aus dem Jahr 1912, ebenfalls noch aus der Vorkriegszeit stammt ein turbulentes Ehe-Lustspiel von Franz und Victor Arnold mit dem Titel *Mein alter Herr*. Auch ungarische Schauspiele und Komödien erfreuten sich während der Kriegsjahre in Wien großer Beliebtheit – im Oktober 1915 etwa Dezső Szomorys Schauspiel *Bella*, die Komödie *Gräfin Lori* von Imre Földes oder das märchenhafte Lustspiel *Die Fee* von Lorant Orbok.

In Paris kamen im Oktober 1915 insgesamt 93 Stücke zur Aufführung. Es standen vor allem bewährte Komödien am Spielplan. Am häufigsten gespielt wurden der Einakter *Léonie est en avance*⁶²⁰ von Georges Feydeau – eine turbulente Farce um eine Frau im Moment des Gebärens und die um sie rotierenden und in immer wildere Konflikte verstrickten Familienmitglieder und, im Rahmen der selben Aufführung, die märchenhafte Revue *Plus ça change* von RIP im *Théâtre Michel* (37 Aufführungen), die Premiere hatte bereits am 7. September stattgefunden. Ein weiterer Einakter von Feydeau, *Séance de Nuit*, war im *Théâtre de la Renaissance* am Boulevard Saint Martin gemeinsam mit der Komödie *Fred* von Auguste Germain und Robert Trébor im Oktober 1915 ebenfalls täglich zu sehen (35 Aufführungen). Von 5. Oktober an wurde auch die kriegsbezogene *Nouvelle Revue* von RIP im *Théâtre Antoine* täglich gezeigt (32 Aufführungen).

Viele Pariser Theater öffneten in diesem Monat, zu Beginn der Wintersaison 1915, erstmals im Krieg wieder ihre Türen für das Theaterpublikum. Das *Théâtre Cluny* eröffnete am 2. Oktober mit der Komödie *Bébé* von Emile de Najac und Alfred Hennequin, das *Trianon Lyrique* mit der Operette *L'oiseau bleu* von Charles Lecoq am 9. Oktober. Zwei Tage später war es das *Théâtre du Gymnase* mit der Kriegsrevue *À la française*. Auch das *Théâtre Albert-1er* und das auf Horrorschocker und Kriminalstücke spezialisierte *Théâtre du Grand Guignol* feierten ihre Wiedereröffnung im Oktober 1915. Am 30.10. schließlich fand noch die Eröffnungspremiere im *Théâtre des Bouffes Parisiens* mit dem aus dem Englischen übersetzten Spionagestück *Kit* statt.

⁶²⁰ vgl. Georges Feydeau, *Théâtre complet*, 4, hg. v. Henry Gidel, Paris: Garnier-Bordas 1989 (Classiques Garnier).

Auffallend an der Spielplangestaltung der Pariser Theater ist die Tatsache, dass es außer den aktualitätsbezogenen Revuen oder Kriegsstücken keine Uraufführungen gab. Die Komödien und Dramen, die nun, im Krieg, gespielt wurden, waren großteils bewährte Erfolgsstücke, deren Uraufführungsdatum mehrheitlich im 19. Jahrhundert lag. Die meisten der im Oktober 1915 gespielten Stücke waren zwischen 1861 und 1890 zum ersten Mal aufgeführt worden – die Uraufführung lag also schon 25 bis 55 Jahre zurück. Nur etwa ein Viertel aller Stücke stammten aus der Zeit nach 1900 und nur 10 % waren im Jahr 1915 erstmals zu sehen [Abb. 52]. Diese Auswahl hatte zum einen pragmatische Gründe: die Theaterleitungen wollten in der Kriegszeit keine Risiken eingehen und setzten auf bekannte Größen. Auch waren die Kosten und Aufwände für Wiederaufnahmen geringer als für ganz neue Produktionen. Sie hatte aber auch inhaltliche Gründe: Viele der patriotischen Dramen aus den 1870er Jahren konnten auf den gegenwärtigen Krieg gegen Deutschland übertragen werden; bei den Komödien griff man vielfach auf ältere Stücke zurück, die nicht den Ehebruch als zentrales Motiv beinhalteten; auch die beliebten Opern und Operetten stammten großteils aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Es war also gerade Paris – in Friedenszeiten die Vorreiterin in Uraufführungen von Stücken, die bald an Bühnen in ganz Europa gezeigt wurden – die im Krieg eine konservative Spielplangestaltung aufwies.

Das im Oktober 1915 in Lissabon am häufigsten gespielte Stück war die Revue *Coração à larga* von Lino Ferreira, Artur Rocha und Henrique Roldão im *Teatro Avenida*, die allein in diesem Monat 60 Aufführungen erlebte – viele Lissaboner Revuetheater spielten zwei mal pro Abend, einmal um 20h30, einmal um 22h30. Mit einigen Nachmittagsvorstellungen kam so eine erfolgreiche Revue durchaus auf 60 oder mehr Aufführungen im Monat. Als *compère* spielte die beliebte Sprechtheaterschauspielerin *Ângela Pinto* eine Hosenrolle.⁶²¹ Auch die beiden Revuen *Dominó* von Pereira Coelho, Alberto Barbosa und Matos Sequeira im *Eden-Teatro* und *Não desfazendo* von André Brun im *Teatro Politeama* waren mit 48 resp. 38 Aufführungen im Oktober 1915 sehr oft zu sehen. Vor der ersten Komödie kamen in der Reihung der Aufführungszahlen noch die Vorstellungen der *Companhia de Circo* im *Coliseu dos Recreios* (31) und die Revue in einem Akt *XPTO* im *Teatro Avenida* (24). Die beliebteste Komödie im Oktober 1915 war *Em boa hora o diga* (1892) des Schriftstellers Gervásio Lobato, die im *Teatro do Ginásio* 17 mal gespielt wurde. Auffallend im Vergleich mit den anderen Städten ist die geringe Zahl der insgesamt in diesem Monat gespielten Stücke: nur 17 verschiedene Stücke wurden auf Lissaboner Bühnen im Oktober 1915 gezeigt, die Zahl der Aufführungen pro Stück ist in Lissabon hingegen sehr hoch, was daran liegt, dass die „apresentação por sessões“, also die zweifache Aufführung eines Stücks an einem Abend, etwa um 20h30 und um 22h30, eine häufige Praxis, vor allem in den Revuetheatern darstellte.

⁶²¹ vgl. Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.2. Da República até hoje*, Lisboa: Dom Quixote 1985, S.76.

Nimmt man die Gesamtheit der in diesem Monat Oktober 1915 gespielten Stücke, kategorisiert sie nach Genre und analysiert dies für jede Stadt in einer kleinen exemplarischen Statistik, so lassen sich einige interessante Schlussfolgerungen ziehen [Abb. 53 bis 59].

Zunächst ist festzustellen, dass sich die Ergebnisse in ihrer Gewichtung deutlich unterscheiden, je nachdem ob die Anzahl der Stücke, nach Genres klassifiziert, gezählt wird, oder ob die Zahl der jeweiligen Aufführungen herangezogen wird. Der große Anteil der Oper an den gespielten Stücken, sowohl in Wien als auch in Berlin, erklärt sich vor allem mit der Tatsache, dass sämtliche Opernbühnen in diesen Städten als Repertoiretheater funktionieren, die in der Gestaltung ihrer Spielpläne offenbar viel Wert auf Variation legen. Es werden also sehr viele verschiedene Opern gespielt, vergleicht man dies aber mit der Zahl der Aufführungen, so ist der Anteil der Oper deutlich geringer, in Wien mit 12 % allerdings doppelt so hoch wie in Berlin (6 %). In Paris liegt etwa der Anteil der Klassiker an den im Oktober 1915 gespielten Stücken mit 11 % weit über ihrem Anteil an der Zahl der Aufführungen, der nur bei 2 % liegt. In Lissabon schließlich sind weder klassische Dramen noch Opern auf den Bühnen zu finden.

Sieht man sich die Zahl der Aufführungen an, so zeigt sich, dass jene Genres, die ich zum Kernbereich des „bürgerlichen Unterhaltungstheaters“ gezählt habe, also Komödie, Lustspiel, Schwank, Operette und Komische Oper in Wien mit 58 % den überwiegenden Teil der Theateraufführungen insgesamt ausmachen. In Berlin ist das Bild nicht ganz so eindeutig, hier machen diese Genres zusammengenommen – es gibt hier noch das Genre der Gesangsposse, die neben der Operette ebenfalls sehr erfolgreich ist – 42 % aller Aufführungen im Oktober 1915 aus. In Paris stellen die Komödien den größten Teil der Stücke (25 %) und Aufführungen (27 %). Gemeinsam mit Operette und Schwank haben sie einen Anteil von 46 % aller Aufführungen. Doch gerade in Paris zeigt sich, dass die jüngeren – mit Neuheiten und Sensationen werbenden – Genres wie Sensationsstück, Revue oder Film auch die klassischen Theaterbühnen erobern: zusammengenommen liegt ihr Anteil bei 33 %. In Lissabon fällt die enorme Prädominanz des Revuetheaters vor allen anderen Genres auf, zählt man die Anzahl der Aufführungen, liegt ihr Anteil bei 67 %.

In Berlin ist der hohe Anteil klassischer Stücke auffallend – damit sind vor allem die Weimarer Klassik und Shakespeare gemeint, aber auch Dramatiker wie Friedrich Hebbel oder Grillparzer, klassisches Drama und klassische Komödie kommen gemeinsam auf 17 % der Aufführungen, während der Anteil der Klassiker in Wien mit 3 % verschwindend gering ist.

In Berlin, Paris und Wien zeigt sich aber auch das große Interesse an ernster moderner Dramenliteratur. In die Kategorie „modernes Drama“ fallen im deutschsprachigen Raum vor allem Stücke von August Strindberg oder Henrik Ibsen, aber auch jene der Naturalisten wie Gerhart Hauptmann oder Max Halbe, und zeitgenössische Theaterautoren wie etwa Arthur Schnitzler oder Franz Molnár. In Paris sind es hingegen vor allem Stücke von Alexandre Dumas fils, Edmond Rostand, Henri Kistemaekers oder dramatisierte Romane etwa von Maurice Barrès oder Emile Zola – viele davon mit patriotischem Inhalt, ihr Anteil liegt bei 15 % der

Aufführungen. In Wien ist der Anteil des modernen Dramas (19 %) fast so hoch wie jener der Operette (20 %) – und das obwohl die Operette gerade während der Kriegszeit einen neuerlichen Aufschwung erlebte. In Berlin liegt der Anteil des modernen Dramas ebenfalls bei 19 % und es ist damit – in dieser Kategorisierung – zu diesem Zeitpunkt das meistgespielte Genre. Vergleichen wir die Anzahl der Stücke, so ist der Anteil des modernen Dramas in Lissabon, darunter Stücke portugiesischer, spanischer und französischer Autoren mit 24 % relativ hoch. Die Dramen werden aber nur selten aufgeführt, so dass ihr Anteil an allen Aufführungen nur 5 % ausmacht.

Die aktualitätsbezogenen Kriegsstücke waren im Oktober 1915 nicht mehr das bevorzugte Genre für das Theater in Kriegszeiten – im Gegenteil, in unserer exemplarischen Statistik lässt sich deutlich zeigen, dass jene Genres bevorzugt wurden, die bewusst politische Fragen und Alltagsprobleme ausblendeten. Es ist aber auch festzustellen, dass die kriegsbezogenen Stücke und Revuen im Oktober 1915 in Paris mit 14 % noch einen deutlich höheren Anteil an den Aufführungen hatten als in Berlin (9 %) und in Wien (4 %). Für Lissabon gilt diese Diagnose nur bedingt, da die Revuen fast ausnahmslos auf die aktuelle politische Situation Bezug nehmen und diese teils satirisch, teils emphatisch-patriotisch verarbeiten.

Die im Laufe der Forschungsarbeit erstellten Datenbanken zu den Theateraufführungen bzw. zu den Spielplänen der Theater in den vier Hauptstädten ermöglichen auch, mit einer Art simultaner Kartographie zu experimentieren, eine "Landkarte" aller an einem Tag registrierten Aufführungen zu erstellen. Hier fiel die Wahl zufällig auf den 20. Januar 1916, ein Donnerstag, ein ziemlich normaler Wintertag inmitten des Kriegs. Die Verdun Schlacht hatte noch nicht begonnen; das Königreich Montenegro war nach einer dreiwöchigen Offensive der Österreichisch-Ungarischen Armee knapp vor der Kapitulation; Kamerun wurde von den letzten deutschen Truppen evakuiert und gelangte unter alliierte Kontrolle; in Berlin hatten Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht und Franz Mehring im Untergrund gerade die "Gruppe Internationale" gegründet, den Nukleus für den späteren "Spartakusbund"; Portugal befand sich in der letzten Phase, bevor es im März auf Seiten der Alliierten in den Krieg eintrat; Claude Monet setzte die Serie seiner „Wasserrosen“-Impressionen fort, während Otto Dix in der Deutschen Champagne-Offensive „die Verschlütteten“ zeichnete [Abb. 61 und 62]

Die Idee für eine solche Zusammenstellung liegt im Interesse begründet, zu sehen, welche Auswahl eine Person hätte, die am 20. Januar 1916 ins Theater gehen wollte, je nachdem ob sie in Paris, Berlin, Wien oder Lissabon lebte. An diesem Tag habe ich insgesamt sechzig sehr unterschiedliche Stücke und Aufführungen in den vier Städten registriert – Klassiker, Komödien, Dramen oder Melodramen, Opern, Operetten, Revuen, Sensationsstücke, Einakter, Variété-Programme, Kinofilme, etc. So entsteht also ein relationales Bild von (mehr oder weniger zufälligen) Gleichzeitigkeiten, in dem wir Vergleiche nach Genres zwischen den vier Städten anstellen können. Dadurch wird exemplarisch sichtbar, welche Verbindungen es bei Autoren

und Stücken zwischen den Städten gibt und welche nicht. Nach Beiziehung zusätzlicher Quellen wie Kritiken, Stücktexte, Regiebücher oder Zensurakten, können so auch Aussagen über inhaltliche und stilistische Ähnlichkeiten oder Unterschiede in den vier Städten oder in verschiedenen Theatern einer Stadt getroffen werden.

Sehen wir uns nun die Theateraufführungen des 20. Januar 1916 in Berlin, Wien, Paris und Lissabon an [Abb. 60], so stellen wir als erste Beobachtung die große Zahl und Varietät der zur Auswahl stehenden Aufführungen fest. In allen vier Städten konnte man an diesem Tag zumindest eine Opernaufführung besuchen, in Berlin sogar drei – Verdi wird in Berlin ebenso wie in Lissabon gehört. Wien macht seinem Namen als Operettenstadt mit sechs Operettenaufführungen alle Ehre, darunter Kalmans *Csardasfürstin*, Lehars *Der Sterngucker* und *Das Dreimäderlhaus* von Schubert-Berté, Wiener Operetten gibt es aber auch in Berlin (*Der pfiffige Kadett* von Suppé) und in Lissabon (*O Soldado de Chocolate* / *Der tapfere Soldat* von Oscar Straus). Auch Revuen kann man allerorts sehen, ebenso wie eine große Zahl mehr oder minder aktueller Komödien.

Klassikeraufführungen finden sich in unserem Sample nur in Berlin und in Paris, hier überwiegen die nationalen Säulenheiligen: Racine in Paris, Goethe in Berlin – dazu noch Shakespeares *Hamlet* an der Berliner *Volksbühne*. Auch die modernen Dramen sind nach Kriegslagern geteilt: Ibsen wird in Berlin und Wien gespielt, während man in Paris eine Dramatisierung von Tolstois *Anna Karénine* zu sehen bekommt. Daneben noch Hauptmanns *Biberpelz* und Schönherrns *Weibsteufel* in Berlin; in Paris zwei Erfolgsstücke – Sardous *Madame Sans-Gêne* und Rostands *L'Aiglon*.

In Lissabon sind zwei Gastspiele zu sehen, eines aus Frankreich: Lucien Guitry spielt Henri Bernsteins Komödie *La Griffe* im *Teatro República*, und eines aus Italien: das Opernensemble von Maria Galvani gastiert im *Coliseu dos Recreios*.

Am 20. Januar 1916 zeigte das Wiener *Raimundtheater* die Schubert-Operette *Das Dreimäderlhaus* von Heinrich Berté, die ebendort fünf Tage zuvor ihre Uraufführung erlebt hatte. Sie wurde zu einem der großen Operettenerfolge während des Ersten Weltkriegs in Wien, wenig später auch in Berlin. Die Handlung beruhte auf dem 1911 in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* publizierten Schubert-Roman *Schwammerl* von Rudolf-Hans Bartsch.⁶²² Berté hat sich nach einem gescheiterten Versuch, das Libretto von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert mit eigenen Kompositionen zu vertonen, großteils darauf beschränkt, Franz Schuberts Musik zu arrangieren, mit Texten und Übergängen zu versehen. Er verwendete dabei, im Unterschied zu anderen Schubert-Operetten oder -Singspielen, die meist den Lied-Komponisten Schubert ins Zentrum stellten, vor allem Instrumentalwerke Franz Schuberts.⁶²³ Nach fast eineinhalb Jahren Spielzeit, im Juni 1917, feierte das *Raimundtheater* die 500. Aufführung von Bertés

⁶²² vgl. Friederike Jary-Janecka, *Franz Schubert am Theater und im Film*, Anif / Salzburg: Verlag Müller-Speiser 2000, S.17.

⁶²³ vgl. ebenda, S.33.

Dreimäderlhaus. Die Gründe für diesen Erfolg lagen neben Schuberts Musik vor allem im Wiener Lokalkolorit, in der melodramatischen Dramaturgie und in der nostalgischen Verklärung der Biedermeierzeit.⁶²⁴

Die Dramatisierung *Anna Karénine* von Edmond Guiraud nach Tolstois Roman wurde am 20. Januar 1916 nach einer Serie von 150 Aufführungen im *Théâtre Antoine* im Jahr 1907 im *Théâtre de la Porte Saint-Martin* in neuer Inszenierung wieder aufgenommen. Die Kritik ist von Stück, Inszenierung und schauspielerischer Leistung gleichermaßen eingenommen. „Les décors, la mise en scène sont particulièrement soignés : le dernier tableau, surtout où passe le train qui broie Anna Karénine, est d'un réalisme saisissant et le public y éprouve pendant une minute une véritable angoisse.“⁶²⁵

Gervasio Lobatos Komödie *O comissário de Polícia* befand sich seit März 1890 im Repertoire des *Teatro do Ginásio* und erwies sich als einer der größten und am längsten anhaltenden Komödienerfolge der portugiesischen Dramatik dieser Zeit. Die Handlung war nicht von großer Bedeutung und auch nicht unbedingt stringent, wie ein Kritiker schon bei der Uraufführung bemerkte⁶²⁶, doch es brachte das Publikum zum Lachen und das offenbar auch noch bis ins Jahr 1968, als das Stück von dem berühmten *Teatro Experimental de Cascais* inszeniert wurde. Das Lustspiel *Die selige Exzellenz* von Ludwig Presber und Leo Walther Stein (1915) ist am 20. Januar 1916 bereits zum 90. Mal über die Bühne des *Deutschen Künstlertheaters* in Berlin gegangen. Es handelt sich dabei um ein recht belangloses Lustspiel über eine Hofgesellschaft, die fürchtet, die Memoiren der „seligen Exzellenz“ könnten ihre gut verborgenen Geheimnisse ans Licht bringen und so die vermeintlichen Besitzer des Manuskripts, Freundin und Sekretär der „seligen Exzellenz“ hofiert und alles tut, was sie wünschen, um diese Publikation zu verhindern. Alfred Polgar schrieb in einer scharfen Kritik anlässlich einer Wiener Aufführung desselben Stücks: „Sonst ist in den drei strohigen, philiströsen, von preußischem Humor durchdüsterten Akten nichts zu finden, das die Wiedererweckung dieses an einem andern Wiener Theater bereits begrabenen Stückes verständlich machen könnte.“⁶²⁷

Der erste Weltkrieg schafft also am Theater die paradoxe Situation, dass das klassische bürgerliche Unterhaltungstheater, wie es sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat, mit seinen typischen Komödien, Farcen, Schwänken, Melodramen, etc. noch einmal eine Blüte auf den Theatern der europäischen Metropolen erlebt – so dass sich auch zeitgenössische Kritiker überrascht zeigen, welche Stücke noch einmal aus der Mottenkiste geholt und auf die Bühne

⁶²⁴ vgl. ebenda, S. 63 u. S.17.

⁶²⁵ „Das Bühnenbild, die Inszenierung sind besonders sorgfältig gemacht: das letzte Bild vor allem, in dem der Zug vorbeifährt, der Anna Karenina zermalmt, ist von einem packenden Realismus und das Publikum empfindet eine Minute lang wirkliche Angst.“ [Übersetzung: E.K.], *Spectator*, „Pleins feux: Théâtre de la Porte Saint-Martin“, *La Herse. Théâtrale, Littéraire, Artistique. Revue mensuelle illustrée*, Jg. 2 (1916), Nr. 5, 15. Februar 1916, S.4.

⁶²⁶ vgl. „Teatro do Gymnasio“, *Pontos nos ii*, Jg. 6 (1890), Nr. 249, 5. April 1890, S.106.

⁶²⁷ Alfred Polgar, „Deutsches Volkstheater“, *Die Schaubühne*, Jg. 13 (1917), Nr. 11, 15. März 1917, S.253.

gebracht werden, dass aber der Krieg auf der anderen Seite deren Niedergang nach 1918 beschleunigte. Dies zeigt sich im Lauf der Kriegsjahre vor allem an der steigenden Bedeutung „moderner“ Unterhaltungstheatergenres wie der Revue, dem Variété, dem Sensationsstück und natürlich in noch viel stärkerem Maß am Siegeszug des Kinos.

V.2. Echte Kassenschlager – Erfolgsmodelle in den Kriegsjahren

Im folgenden Kapitel sollen vier Erfolgsmodelle auf den Bühnen im Krieg – je eines aus jeder Hauptstadt – genauer analysiert werden und an diesen Beispielen entlang die Frage gestellt werden, welche spezifischen Bedingungen und Ingredienzien nötig waren, um aus einem gut gehenden Stück einen „Kassenschlager“ zu machen.

Wenn es um besonders erfolgreiche Produktionen der Jahre 1914 bis 1918 geht, so kommt man um das Phänomen *Immer feste druff!* nicht herum, die erste Produktion des neuen Direktors des *Theaters am Nollendorfplatz* in Schöneberg – damals noch nicht zu Berlin Stadt gehörig – Hermann Haller, der, gemeinsam mit Willi Wolff selbst für den Text verantwortlich zeichnete.⁶²⁸ Die Vertonung stammte vom erfolgreichen Berliner Operetten- und Revue-Komponisten Walter Kollo. Am 1. Oktober 1914 wurde das „Vaterländische Volksstück“ uraufgeführt. Bis zum Sommer 1916 wurde das Stück ununterbrochen gespielt – die 500. Aufführung fand am 4. Februar 1916 statt, im Juni war man bei 650 angelangt, bis Kriegsende kamen noch weitere 150 dazu, so dass man schließlich die Rekordmarke von 800 Aufführungen erreichte – allein im *Theater am Nollendorfplatz*, der Erfolg weckte natürlich auch Interesse bei vielen Theatern in der Provinz.⁶²⁹

Nach der Uraufführung dachte wohl keiner der Berliner Kritiker an einen so durchschlagenden Erfolg, das Stück erschien lediglich als eines „jener zeitgemäßen Stücke, die nun schon typisch geworden sind“. Das neue Kriegsstück mit dem schlagkräftigen Titel sei, so der Kritiker der *Berliner Morgenpost*, „von Walter Kollo so reichlich mit musikalischem Beiwerk an Liedern, Tanzduetts und Ensemblesätzen durchsetzt, daß es einem der vor dem Kriege im Schwange gewesenen Vaudevilles ähnelt wie ein Ei dem anderen.“⁶³⁰ Walter Kollo, der im Jahr zuvor mit der nostalgischen „Gesangsposse“ *Wie einst im Mai* schon das Publikum begeistert und im *Berliner Theater* Aufführungsrekorde erzielt hatte, wandte auch in *Immer feste druff!* das Rezept eingängiger Melodien und eines teils sentimental, teils frechen Schlagertons an. Der von Kollo mit frischem Wind versehene Marschrhythmus eignete sich auch für die Rückführung ins Militärische ausgezeichnet, wie ein Rezensent im *Berliner Tageblatt* vermerkte:

In Friedenszeiten ist er der glückliche Besitzer eines zweiteiligen Taktes, in den sich allerlei bereits Dagewesenes hineinprägen läßt. In Kriegszeiten braucht er seine Art nicht zu ändern. Denn mit diesem Takt kann man auch vaterländisch sein.⁶³¹

In der Kritik der *Berliner Morgenpost* wurden noch einige weitere Charakteristika des Kriegsstücks hervorgehoben. Das Stück nehme es „mit der Folgerichtigkeit der Handlungen nicht so genau, spielt in einem Schweizer Hotel [...], in Berlin W, an der belgisch-französischen Grenze

⁶²⁸ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S. 129f.

⁶²⁹ vgl. ebenda, S. 130.

⁶³⁰ M.L., „Theater am Nollendorfplatz“, *Berliner Morgenpost*, 2. Oktober 1914, S. 3.

⁶³¹ „Theater am Nollendorfplatz“, *Berliner Tageblatt*, 2. Oktober 1914.

und vor einem Feldlazarett. Feldgraue Jungen in Massen und mit Humor marschieren über die Bühne, und Franzosen wie Engländer werden von ihnen gebührend vermöbelt.“⁶³² Hier zeigen sich Revue-Elemente, wie die lose Aneinanderreihung von Bildern und die Inszenierung von Massenszenen. Sehr positiv äußert sich der Kritiker über das HauptdarstellerInnenduo Karl Geßner – „ein Berliner Portier wie er leibt und lebt“ – und Claire Waldoff, „allein schon in Maske und Gehaben schreiend komisch“, sowie über „das flotte Zusammenspiel und die gute Laune aller Mitwirkenden.“⁶³³ Das Publikum der Uraufführung war offenbar vor allem von den Gesangsnummern begeistert, von denen es eine Wiederholung forderte.

Knapp acht Monate und 250 Aufführungen später äußerte man sich in der gleichen Zeitung bereits anerkennend:

Ein Vierteltausend Aufführungen – das ist ein im Kriege bisher noch nicht dagewesener Erfolg! Dieses Jubiläum feierte am Nollendorfplatz gestern Hermann Hallers und Willi Wolffs vaterländisches Volksstück „Immer feste druff!“, und zum zweihundertfünfzigsten Male schmiegt sich Walter Kollos gefällige Weisen nicht minder dem Ohr an als im vergangenen Herbst bei der Erstaufführung. Die Jubiläumsvorstellung fand zum Besten der „Ostpreußenhilfe“ statt [...].⁶³⁴

Was den alle Prognosen übertreffenden Publikumserfolg von *Immer feste druff!* bewirkt hat, ist dennoch schwer zu sagen. Ähnliche ästhetische und ideologische Strategien verfolgten auch die meisten anderen Berliner Kriegsstücke, wie zum Beispiel die ebenfalls erfolgreichen *Extrablätter* (*Berliner Theater*), die Gesangsposse *Kam'rad Männe* (*Thalia-Theater*) oder das „Vaterländische Genrebild“ *Der Kaiser rief!* (*Residenz-Theater*). Martin Baumeister sieht einen Grund für den Erfolg in der bewussten Mischung von ästhetischen Elementen aus verschiedenen beliebten Genres:

Wie „Kam'rad Männe“ oder „Extrablätter“ bewegte sich auch dieses Stück im Grenzbereich zwischen Posse, Revue und Operette und bediente sich damit ästhetischer Strategien und inhaltlicher Versatzstücke, die im tonangebenden Unterhaltungstheater der Hauptstadt in der unmittelbaren Vorkriegszeit große Popularität genossen haben.⁶³⁵

Das Figureninventar ist ähnlich wie bei den anderen Stücken, wenn auch vielfältiger und üppiger: vom Berliner Universitätsprofessor mit Familie, dessen Portier Schliephake (Karl Geßner) und seiner Frau Minna (Claire Waldoff), über den tschechischen Friseur Wenzel Powidl bis zu den feindlichen Familien Labourdette und Brown, nicht zu vergessen zahlreiche Soldaten aller Waffengattungen und aus allen Regionen Deutschlands.⁶³⁶

Was jedoch weder *Berliner Theater* noch *Thalia-Theater* bieten konnten, war die attraktive Besetzung, vor allem jene mit Claire Waldoff und Karl Geßner. Claire Waldoff war in den Jahren

⁶³² M.L., „Theater am Nollendorfplatz“, *Berliner Morgenpost*, 2. Oktober 1914, S.3.

⁶³³ ebenda.

⁶³⁴ l., „Theater am Nollendorfplatz“, *Berliner Morgenpost*, 29. Mai 1915, S.3.

⁶³⁵ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005. S. 130.

⁶³⁶ vgl. Hermann Haller, Willi Wolff, *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück mit Gesang in 4 Bildern*, Musik von Walter Kollo, Textbuch der Gesänge, München / Berlin: Drei Masken-Verlag 1914, S.3.

vor dem Krieg zu einer der beliebtesten Kabarettistinnen und Schlagersängerinnen Berlins avanciert. Sie, die mit ihrem burschikosen, schnoddrigen Auftreten und Berliner Jargon zum Inbegriff der „Berliner Pflanze“ wurde, stammte aber eigentlich aus Gelsenkirchen und war erst 1907 nach Berlin gekommen [Abb.63]. 1914 nahm sie das Engagement des *Theaters am Nollendorfplatz* an, da viele der Kabaretts und Kleinkunsth Bühnen schließen mussten. In den 20er Jahren, am Höhepunkt ihrer Karriere – ihre Schlager wurden durch Grammophon und Radio noch populärer – sollte sie auch prominente Exponentin und Ikone der Berliner Lebenszene werden.

Die Duette der beiden Hauptdarsteller „Auf der Banke an der Panke“ und „Der Soldate“ aus *Immer feste druff* machten sich schon bald selbständig, wurden auf Schellack-Platte aufgenommen und waren bei den Soldaten an der Front – neben anderen „Soldatenliedern“ von Claire Waldoff⁶³⁷ – außerordentlich beliebt.

Was in Berlin die Gesangsposse war, das leistete in Wien weiterhin die Operette: das Publikum begeistern und eine Mischung aus Lokalkolorit und Modernität, Nostalgischem und Exotischem, Zeitbezogenem und Allgemeingültigem auf die Bühne bringen. Mit ihren Orientalismen, Märchenelementen und dem spezifischen Mikrokosmos aus festlichem Treiben und Nachtleben, bot die Operette eine Alternative zu den auch in Wien im Lauf des Jahres 1915 erodierten Kriegsstücken.

Mit der *Csárdásfürstin* fand Emmerich Kálmán offensichtlich jenseits der Aktualitäts- und Kriegsoperette eine adäquate Antwort auf die Publikumsbedürfnisse in Kriegszeiten. An der *Csárdásfürstin*, die zunächst *Es lebe die Liebe* hieß, arbeiteten Kálmán und die zwei Librettisten bereits vor Kriegsbeginn, doch der zweite und dritte Akt wurden erst im Laufe des Jahres 1915 fertiggestellt. Auch wenn sich am Libretto nichts mehr Wesentliches änderte, die Gesangstexte tragen sichtbare Spuren des Kriegs und auch die Tatsache, dass die Protagonistin Sylva Varescu sich gleich zu Beginn als „Siebenbürger Mädel“ präsentiert und nicht als Rumänin, ist dem Kriegsverlauf geschuldet.⁶³⁸

Nach der Uraufführung im *Johann-Strauß-Theater* am 17. November 1915 [Abb. 64] mit den routinierten Hauptdarstellern Josef König (Graf Boni) und Ida Rußka (Sylva Varescu) schrieb die *Neue Freie Presse*: „Das Lächeln des teilnahmsvoll mitgehenden Zuschauers müsste sich eigentlich in Tränen auflösen.“⁶³⁹ In der *Wiener Abendpost*, einer Beilage zur *Wiener Zeitung*, klang es ähnlich: „Die Partitur trägt natürlich das grün-rot-weiße Kleid magyarischer Heimatsklänge, die Kálmán stets wieder gewandt zu mischen weiß. Seine Musik ‚lächelt unter

⁶³⁷ Chansons, die Claire Waldoff im Ersten Weltkrieg aufnahm trugen Titel wie etwa: „Soldaten-Romanze“ (1914), „Da kann kein König und Kaiser was machen“ (1915), „Wozu hat der Soldat eine Braut?“ (1916), „Maxe von der schweren Artillerie!“ (1916)

⁶³⁸ vgl. Stefan Frey, „Unter Tränen lachen“. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie, Berlin: Henschel 2003, S.108-112.

⁶³⁹ r., „Die Csárdásfürstin.“, *Neue Freie Presse*, 18. November 1915.

Tränen', behält selbst im stärksten Übermute den Einschlag eines wehmütigen Moll, ist mit einem Worte wurzelecht.“⁶⁴⁰

Dieser Zug zum Melodramatischen war ebenso ein Charakteristikum von Kálmáns Operetten wie die musikalischen und thematischen Anleihen in der ungarischen Volkskultur. In der überbordenden, fast manischen Vitalität gegen Schluss des Stücks verbergen sich mehr als nur eine apokalyptische Verszeile – getanzt wird, auch wenn die ganze Welt versinkt. So etwa im Refrain des Terzetts im Dritten Akt, in dem in immer schnellerem Tempo Feri, Sylva und Boni singen:

Jaj mamám, Bruderherz, ich kauf' mir die Welt!
 Jaj mamám, was liegt mir am lumpigen Geld!
 Weißt du, wie lange noch der Globus sich dreht,
 Ob es morgen nicht schon zu spät!⁶⁴¹

Und das Stück schließt mit der berühmten Verszeile, die wohl ein dominantes Lebens- und Weltgefühl von 1915/1916 auf den Punkt brachte: „Mag die ganze Welt versinken, / Hab' ich dich!“⁶⁴²

Die Csardasfürstin war der Kriegserfolg auf den Wiener Bühnen, nach 533 en-suite-Aufführungen legte sich die Euphorie etwas, viele weitere Aufführungen folgten, 1919 eine erste Verfilmung unter der Regie von Emil Leyde mit den DarstellerInnen der Uraufführung. Auch in Berlin wurde *Die Csárdásfürstin* ab September 1916 im mondänen *Metropol-Theater* mit großem Erfolg gespielt, vor allem auch ein Verdienst der jungen Wienerin Fritzi Massary, die gerade dabei war, ein Berliner Star zu werden, in der Hauptrolle [Abb. 65]. Selbst Emil Faktor, der skeptische Kritiker des *Berliner Börsen-Courier* musste den schon bei der Premiere absehbaren Erfolg eingestehen:

Großer Erfolg. Riesendekorationen. So viele Dacapos, als die Darsteller vertragen. Triumphstimmung. Der ganze Winter untergebracht. Vorhang ab, Vorhang auf. Direktor, Dichter, Komponisten, Dirigenten, Sänger, alles vor der Rampe. Kálmán dirigiert sogar eigenhändig das Vorspiel des dritten Akts, Tusch, Applaus, Dank. Das Publikum singt leise mit. Schon ist die Melodie populär geworden.⁶⁴³

Auf internationaler Ebene allerdings machte sich der Krieg deutlich bemerkbar – bis nach 1918 fanden Aufführungen der *Csardásfürstin* nur in alliierten oder neutralen Ländern statt⁶⁴⁴. In den Ländern der Entente setzte die Rezeption erst in den Jahren 1920/21 ein⁶⁴⁵ und konnte einen

⁶⁴⁰ st., „Johann-Strauß-Theater. [Kritik zur *Csárdásfürstin*].“, *Wiener Abendpost*, 18. November 1915, S.4.

⁶⁴¹ Leo Stein, Bela Jenbach, *Die Csárdásfürstin. Operette in drei Akten*, Musik von Emmerich Kálmán, Textbuch der Gesänge, Wien / Frankfurt am Main / London: Josef Weinberger 1916, S.33.

⁶⁴² ebenda, S.35.

⁶⁴³ E.F., „Die Csardasfürstin. Metropoltheater“, *Berliner Börsen-Courier*, 10.9.1916, S.6.

⁶⁴⁴ Nach Berlin waren das Erstaufführungen in Budapest (Nov. 1916), in Prag (1916), in Stockholm (Sept. 1916), in Kopenhagen (Feb. 1917), in Helsinki (März 1917), in Warschau (April 1917). Ende 1917 fanden schließlich auch Erstaufführungen in Moskau und in New York statt. Vgl. Stefan Frey, „Unter Tränen lachen“. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie, Berlin: Henschel 2003, S.336 f.

⁶⁴⁵ Zunächst in Mailand (März 1920), dann in London (Mai 1921), in französischer Sprache in Antwerpen (Nov. 1921), erst 1930 in Paris, vgl. ebenda, S.337.

Welterfolg wie jenen von Lehárs *Lustiger Witwe*, aber auch Kálmáns eigene internationale Rezeption, etwa mit seinem Erstlingswerk *Herbstmanöver* nicht mehr wiederholen.

Sacha Guitry verließ im Herbst 1914, wie viele seiner Landsleute, Paris und ließ sich in Deauville, an der Atlantikküste der Normandie nieder. Dort traf er auch wieder auf eine ganze Reihe von Pariser Kollegen und Freunden: André Antoine, Firmin Gémier, Henry Bernstein, Marguerite Moreno, etc.⁶⁴⁶ Guitry war aufgrund seiner rheumatischen Erkrankung nicht zum Militärdienst einberufen worden, was ihm im Laufe des Kriegs immer wieder zum Vorwurf gemacht wurde. Er hatte sich bereits – trotz eines Zerwürfnisses mit seinem Vater, dem berühmten Schauspieler Lucien Guitry – als Bühnenautor und Schauspieler in Paris einen Namen gemacht. Für Guitry bedeutete die Schließung der Theater ein existenzielles Problem, kamen seine Einkünfte doch fast ausschließlich von den Aufführungstantiemen seiner Stücke und seiner Tätigkeit als Schauspieler.

Nach Kuraufenthalt in Südfrankreich kehrt Sacha Guitry im Februar 1915 nach Paris zurück, um endlich wieder am Theater zu arbeiten. Die Proben für seine Drei-Personen-Komödie *La jalousie* begannen, die am 8. April 1915 im *Théâtre des Bouffes-Parisiens* uraufgeführt wurde. Das Theater in der Rue Monsigny wurde seit 1913 von Gustave Quinson geleitet, dessen Vorliebe für Autoren wie Henry Bernstein und Sacha Guitry und deren sarkastischen, sezierenden Humor, sich deutlich im Spielplan des Theaters niederschlug. Das Stück handelt von der rasenden Eifersucht eines Ehemannes, die einsetzt als er, selbst eine halbe Stunde zu spät kommend, sich gerade eine Ausrede zurechtgelegt hat, aber feststellen muss, dass seine Frau noch gar nicht zu Hause ist. Guitry betreibt hier psycho-anatomische Studien an dem Gefühl der Eifersucht und spielt es – komödiantisch und gnadenlos – in allen Einzelheiten durch. Die Kritiker waren sich einig: die Komödie *La jalousie* mit ihrem Tempo und ihrem Humor, mit der Qualität der Dialoge, sowie die Tatsache ihrer Aufführung im Krieg, als die Pariser Theater erst wieder ihre Türen öffneten, kam einer Wiederauferstehung des Theaters gleich.

La nouvelle pièce de l'auteur est gaie et féroce, ironique et humaine, outrancière et sobre: c'est du Sacha Guitry d'avant la guerre et de toujours, c'est du classique en raccourci, de l'émotion galopée, ce sont des situations retournées, du dialogue, des mots, des mines, des monologues, c'est un peu beaucoup d'amertume dans un éclat de rire.⁶⁴⁷

Von da an arbeitete Sacha Guitry den ganzen Krieg über an immer neuen Projekten, überschritt dabei nicht nur Genregrenzen, sondern wechselt auch das Medium, wenn es ihm für bestimmte Zwecke geeigneter schien als die Bühne.

⁶⁴⁶ vgl. Henry Gidel, *Les deux Guitry*, Paris: Flammarion 1995, S.240.

⁶⁴⁷ „Das neue Stück des Autors ist fröhlich und grausam, ironisch und menschlich, übertrieben und nüchtern: es ist Sacha Guitry von vor dem Krieg und von immer, es ist Klassisches in Kurzform, galoppierende Emotion, es sind verdrehte Situationen, Dialoge, Worte, Mienen, Monologe, es ist ein bisschen viel Bitterkeit in einem lauten Auflachen.“ [Übersetzung: E.K.], Ernest La Jeunesse, „Bouffes-Parisiens“ [„Au Théâtre“], *Le Journal*, 7. April 1915.

So entstand zu Kriegsbeginn das patriotische Künstlerporträt *Ceux de chez nous* mit der Filmkamera. Aufgeführt wurde dieses aber im *Théâtre des Variétés* mit Sacha Guitry und Charlotte Lysès als Filmvorführer und SprecherInnen.

Es haben also zwei Pariser Theater gleich zur Wiedereröffnung im Krieg auf den Autor Sacha Guitry gesetzt – die *Bouffes-Parisiens* mit *La jalousie* im April 1915 – die Auswahl dieses gar nicht aktualitätsbezogenen, nicht ernsthaften, patriotischen Stückes kann sicher auch als politisches Statement, oder zumindest als Zeichen einer gewissen Verweigerung gedeutet werden – und, im November 1915, das *Théâtre des Variétés* mit Film und Einakter –, eine durchaus schmeichelhafte Tatsache.

Auch die Revue schien ihm ein der Zeit angemessenes und reizvolles Genre zu sein, und so schloss er sich mit Albert Willemetz zusammen, um die Kriegsrevue *Il faut l'avoir* für das *Théâtre du Palais-Royal* zu schreiben, die im November 1915 uraufgeführt wurde. Die uneindeutige Bezeichnung „Comédie-Revue“ hat offenbar einige Kritiker verwirrt, so Guillot de Saix in *L'Eclair*: „Est-ce une comédie? Est-ce une revue? L'ombre de l'une, l'apparence de l'autre.“⁶⁴⁸ Régis Gignoux äußert sich anerkennend über die schwierige Aufgabe, die Guitry übernommen hat, eine Nachfolge-Revue für die so wunderbar erfolgreiche und vielfach imitierte Revue 1915 von Rip zu schreiben:

Mais l'auteur de ces comédies si neuves et cependant fortunées, du *Veilleur de Nuit* au *Beau Mariage*, de *la Prise de Berg-op-Zoom*, à *la Pélerine écossaise* et à *la Jalousie*, s'exposait à mécontenter tout le monde, soit qu'il fût trop original, soit qu'il fût trop prudent dans ce genre de spectacle si délimité par les traditions. Il n'a eu qu'à rester lui-même pour réussir une fois de plus, avec la précieuse collaboration de son ami Albert Willemetz, un spirituel et sensible poète.⁶⁴⁹

Doch nun ein paar Sätze zum burlesken und schwer nachzuerzählenden Bühnengeschehen:

Prologue au Palais-Royal... de Neustrée. Le Roi s'obstine à rester neutre. Il interroge ses ancêtres le roi Herpès, la reine Cretonne, le prince Cascarine. Il décide d'aller avec son président du conseil et sa petite amie Mimi, faire un tour à Paris, tandis qu'on ouvrira les prisons et qu'on fermera les musées, ce qui sera bien désagréable pour les prisonniers qui désirent visiter les musées...“⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ „Ist es eine Komödie? Ist es eine Revue? Der Schatten der einen, die Erscheinung der anderen.“ [Übersetzung: E.K.], Guillot de Saix, „Il faut l'avoir“ au Palais-Royal“ [„Les Premières“], *L'Eclair*, 7.11.1915.

⁶⁴⁹ „Doch der Autor dieser so neuen und doch erfolgreichen Komödien, vom *Veilleur de Nuit* zum *Beau Mariage*, von der *Prise de Berg-op-Zoom* zur *Pélerine écossaise* und zu *La Jalousie*, setzte sich der Gefahr aus, alle Welt zu verärgern, indem er entweder zu originell oder zu vorsichtig wäre in diesem Theatergenre, das so klar durch Traditionen begrenzt ist. Er musste nur er selbst bleiben, um einmal mehr Erfolg zu haben, mit der wertvollen Mitarbeit seines Freundes Albert Willemetz, ein geistreicher und sensibler Dichter.“ [Übersetzung: E.K.], R.G., „Théâtre du Palais-Royal : *Il faut l'avoir*, comédie-revue en deux actes, de MM. Sacha Guitry et Albert Willemetz“ [„Courrier des Théâtres“], *Le Figaro*, 7.11.1915.

⁶⁵⁰ „Prolog im Königspalast... von Neustrée. Der König beharrt darauf, neutral zu bleiben. Er befragt seine Ahnen, die Königin Cretonne, den Prinzen Cascarine. Er beschließt, mit seinem Ministerpräsidenten und seiner Freundin Mimi nach Paris zu fahren, während man die Gefängnisse öffnet und die Museen schließt, was recht unangenehm sein wird für die Gefangenen, die ins Museum gehen wollen...“ [Übersetzung: E.K.], Guillot de Saix, „Il faut l'avoir“ au Palais-Royal“ [„Les Premières“], *L'Eclair*, 7.11.1915.

Satirische Aktualitätsbezüge und Komödienelemente, Sprachwitz und Körperkomik, hier kommt dies alles durch „sprunghafte Phantasie“ zusammen, ohne dass es wirklich zu *einem* würde. Kritisiert wurde Sacha Guitry vor allem für die letzte Szene, in der die Hauptdarstellerin Armande Cassive als „Frieden“ humpelnd auf die Bühne zurückkommt. Henry Bidou schreibt mit verärgelter Ironie: „Nous avons appris que M. Sacha Guitry voulait que cette paix fût glorieuse et assurée, et c'est bien réconfortant.“⁶⁵¹ Jede (auch kleine) Abweichung von der patriotischen Norm wird sofort registriert und verurteilt.

In den Jahren 1916 und 1917 bringt Sacha Guitry vier Stücke im *Théâtre des Bouffes-Parisiens* heraus. Am 3. Oktober 1916 wird sein Vierakter *Faisons un rêve* mit ihm und Charlotte Lysès in den Hauptrollen uraufgeführt, es ist eines der vielen Stücke von Sacha Guitry, die, von allem gesellschaftlichen Ornament entkleidet, drei Personen auf die Bühne bringen: ihn, sie und ihren Ehemann, wobei die Reihenfolge nicht zufällig gewählt ist. Er und sie versuchen für kurze Zeit ihren Traum zu leben, während der Ehemann seinerseits ebenfalls fremdgeht. Doch der Traum kann nur Traum bleiben, wenn er endet und so folgt für sie, nach einem melancholisch-traurigen Abschied von ihm, die Rückkehr zu ihrem Ehemann, noch bevor dieser selbst zurückgekommen ist. Régis Gignoux schreibt im *Figaro*: „Guitry n'avait jamais donné une pièce qui fût aussi complètement, aussi uniquement de sa manière.[...]Un art aussi libre, aussi naturel, tellement spontané qu'il semble fait d'improvisations immédiates, a un attrait, un charme, une persuasion irrésistibles.“⁶⁵²

Mit *Jean de la Fontaine* wendet sich der Spezialist für intime Beziehungskomödien auch dem historischen Drama zu, doch bei genauerer Betrachtung handelt es sich auch hier um die Auffächerung der komplexen Beziehungskonstellation des Autors der berühmten *fables*.

Am 28. August 1917 findet die Uraufführung der Komödie *L'illusionniste*, der vorerst letzten „création“ Sacha Guitrys im *Théâtre des Bouffes-Parisiens* statt.

Il s'agit de l'illusionniste professionnel: le monsieur en habit noir qui retrousse ses manchettes sur la scène d'un music-hall et qui, dès qu'il vous a prouvé qu'aucune supercherie n'est possible, se livre, à votre barbe, à toutes les supercheries, change les vessies en lanternes, les objets en fumées, et les cages emplies d'oiseaux en chimères et en illusions.⁶⁵³

⁶⁵¹ „Wir haben gelernt, dass Herr Sacha Guitry wollte, dass dieser Frieden ruhmreich und gewiss sei, und das ist sehr beruhigend.“ [Übersetzung: E.K.], Henry Bidou, „Théâtre du Palais-Royal“, *Le Temps*, 7. November 1915.

⁶⁵² „Guitry hat noch nie ein Stück gegeben, das so vollständig, so ausschließlich auf seine Art gemacht ist. [...] Eine so freie, so natürliche Kunst, so spontan, dass sie wirkt, als würde sie aus momentanen Improvisationen bestehen, hat unwiderstehlichen Reiz, Charme, Überzeugungskraft.“ [Übersetzung: E.K.], Régis Gignoux, „Théâtre des Bouffes-Parisiens: Faisons un rêve, pièce en quatre actes, de M. Sacha Guitry“, *Le Figaro*, 4. Oktober 1916, S.4f.

⁶⁵³ „Es handelt sich um den professionellen Illusionisten: der Mann im schwarzen Gewand, der seine Manschetten hochstreift auf der Bühne eines Revuetheaters und der, sobald er Ihnen bewiesen hat, dass keine Täuschung möglich ist, Ihnen alle nur denkbaren Täuschungen aufischt, der uns einen Bären aufbindet, Objekte in Rauch verwandelt und die Käfige voller Vögel in Schimären und Illusionen.“ [Übersetzung: E.K.], Pierre Soulaire, „Théâtre des Bouffes-Parisiens: L'illusionniste, comédie en trois actes et un prologue de M. Sacha Guitry“, *Le Figaro*, 29. August 1917, S.3.

Die Variétéfigur des Illusionisten hat sich Sacha Guitry selbst auf den Leib geschrieben. Er tritt hier bereits an der Seite von Yvonne Printemps, die er 1919 heiraten wird, auf. Der Vorhang geht auf und der Prolog beginnt als Variétévorstellung mit „echtem“ Clown, Wahrsagerin, Zauberer und englischer Sängerin – das Publikum ist überrascht und begeistert.

Am 31. Oktober 1918, wenige Tage bevor am 11. November endlich der Waffenstillstand unterzeichnet werden konnte, eröffnete Sacha Guitry die Aufführung seiner Revue, die er wieder gemeinsam mit Albert Willemetz geschrieben hat, mit dem etwas unbescheidenen Titel *Revue de Paris* im *Théâtre du Vaudeville*. Eine Fülle verschiedenster Bilder, zum Teil Theater- oder Kunstparodien, zum Teil auf den Krieg bezogene Sketches, Tanzeinlagen und „lebende Bilder“, folgen hier in hohem Tempo aufeinander – oder, wie Régis Gignoux schreibt, immer wieder neue Figuren rotieren um das Zentrum, die Sonne, um Sacha Guitry selbst.⁶⁵⁴

Im Zuge der Kriegsjahre wurde Sacha Guitry also zu einer „Marke“, die in vielen verschiedenen Genres reüssierte und sowohl Kritiker als auch das Publikum begeisterte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die kollektive Autorschaft in der portugiesischen Revue zur Regel. Revueautoren schlossen sich zu sogenannten „parcerias“, zu Vereinigungen von zwei oder drei Autoren zusammen. Diese Vereinigungen konnten lose sein und von Revue zu Revue wechseln, es gab aber auch sehr stabile „parcerias“, die über Jahrzehnte gemeinsam Revuen schrieben. Das bekannteste und langlebigste dieser Kollektive war jenes von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos, allgemein nur „a Parceria“ genannt [Abb. 66], die von 1912 bis zum Tod von Ernesto Rodrigues 1926 zwölf Revuen, daneben auch Komödien, Operettenlibretti und Übersetzungen gemeinsam verfassten.⁶⁵⁵

Ihre produktivste Phase, so könnte man sagen, fiel in die Jahre des Ersten Weltkriegs. Von 1914 bis 1918 standen sieben Revuen der „Parceria“ auf den Programmen der Lissaboner Theater. 1914: *Paz e União* (*Teatro Apolo*), *O Pão Nosso* (*Teatro República*), 1915: *O Diabo a Quatro* (*Eden-Teatro*), 1916: *Maré de Rosas* (*Teatro Avenida*) und *O Novo Mundo* (*Eden-Teatro*), 1917: *Torre de Babel* (*Teatro Apolo*), 1918: *Salada Russa* (*Teatro Politeama*).

Exemplarisch werde ich eine ihrer Revuen genauer betrachten, und zwar *O Novo Mundo*, die mitten im Krieg, am 8. September 1916 im *Eden-Teatro* uraufgeführt wurde. Zu dieser Zeit befand sich auch Portugal bereits im Konflikt, allerdings waren die portugiesischen Truppen noch nicht zur Westfront nach Frankreich aufgebrochen. Die Rahmenhandlung der Revue war deutlicher als andere auf die aktuellen weltpolitischen Ereignisse bezogen. Im Eröffnungsbild, das „die Werkstatt des Obersten Architekten des Universums“ repräsentiert, ruht sich der Göttliche Meister, nachdem er die Welt erschaffen und sie für perfekt gehalten hat, am

⁶⁵⁴ Régis Gignoux, „Théâtre du Vaudeville: La Revue de Paris. Revue en 4 actes de M. Sacha Guitry et Albert Willemetz“, *Le Figaro*, 2. November 1918, S.3.

⁶⁵⁵ vgl. Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.2: Da República até hoje*, Lisboa: Dom Quixote 1985, S.23f.

siebenten Tag aus und gibt so dem Teufel die Möglichkeit, Hass und Leidenschaften auf der Erde zu säen. Der Schöpfer lässt daraufhin die vier Elemente zu sich kommen, die an der Katastrophe beteiligt sind: Die Erde, die sich Eisen und Stahl herausreißen lässt, aus denen die Menschen Schwerter und Kanonen machen; das Meer, das auf seinem Rücken Flotten und Panzerkreuzer trägt; die Luft, die ihre Arme den Flugzeuggeschwadern geöffnet hat, die die schlafende Bevölkerung bombardieren; und das Feuer, das den Stahl der Kanonen geschmolzen hat und die Munition der Maschinengewehre geschmiedet, die die Menschheit dezimieren. Diese vier, und daraufhin auch noch die Zeit, das Gute und das Böse treten also auf die Bühne [Abb.67]. Zé Canhoto wird schließlich mit seiner friedensstiftenden Mission auf die Erde geschickt.⁶⁵⁶

Die folgenden Bilder – ein satirischer Sketch im vegetarischen Restaurant „Zum primitiven Menschen“ und ein „pikanter“ Song über Röcke, die immer höher rutschen und Stiefel, die immer länger werden – haben mit der Rahmenhandlung wenig zu tun, erst im zweiten Akt wird, entsprechend dem Titel der Revue *O novo mundo*, die Utopie einer neuen friedlichen und solidarischen Welt herbeigewünscht und der personifizierte Frieden hat alle Hände voll zu tun. Die Revue *O novo mundo* war auch der Ursprung einer von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos kreierten populären Figur, die daraufhin in fast allen Revuen und Komödien ihren Auftritt hatte. Es handelt sich dabei um den ungebildeten aber schlagfertigen Kutscher *Ganga*, gespielt von dem damals noch sehr jungen, noch nicht so berühmten Estevão Amarante, der mit seinem „Fado do Ganga“ in der Revue selbst enormen Erfolg hatte – es gab keine Aufführung, in der Ganga seinen „fado“ nicht drei mal singen musste – aber auch weit darüber hinaus Bekanntheit erreichte.

[...] Então adeus ó Turquia,
„Alimanha“ e mais Áustria,
Vai tudo ventas a terra.
Vai-se a Verdun e pum,
Arma-se logo um trinta e um!
Vai-se a Berlim e pim,
É bazanada até ao fim! [...]⁶⁵⁷

In der ausführlichen Kritik der Revue von Avelino de Almeida in der Lissabonner Zeitung *A Capital* heißt es voller Anerkennung: „Quem ainda tivesse dúvidas sobre as preferências do público pelo género teatral que é a revista, decerto se desfaria hontem perante o enorme concurso de espectadores ao Eden por motivo da primeira representação de *O novo mundo*.“⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ vgl. ebenda, S.30.

⁶⁵⁷ „Also adieu O Türkei, / „Deutscheland“ und auch Österreich / die liegen alle mit der Schnauze am Boden / Wir gehen nach Verdun und pum, / Bewaffnen uns gleich mit einer 31er / Wir gehen nach Berlin und pim, / da gibt's Ohrfeigen bis zum Schluss! [...]“, [Übersetzung: E.K.], Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos, „O Novo Mundo (1916)“, zit.in: Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.2: Da República até hoje*, Lisboa: Dom Quixote 1985, S.199.

⁶⁵⁸ „Wer immer noch Zweifel hatte an den Präferenzen des Publikums für das Theatergenre der Revue, der hätte diese gestern sicher ausgeräumt angesichts des enormen Zulaufs an ZuschauerInnen im Eden

V.3. Die Aktualität wird zunehmend kritisch – Revuetheater und Krieg

In der erweiterten Fassung der Revue *1915* von Rip, die unter dem Titel *La nouvelle Revue 1915* am 7. Oktober 1915 im nicht gerade für Revuen berühmten *Théâtre Antoine* erstmals zu sehen war, werden gleich zu Beginn sämtliche Theatergenres betrauert: "La revue commence par les doléances de tous les genres de théâtre : vaudeville, opérette, mélodrame, drame historique, tragédie, comédie, opérette, car on ne joue plus que des revues..."⁶⁵⁹

Dieses augenzwinkernde Selbstbewusstsein ist wohl ein Markenzeichen jeder guten Revue, einem Genre, das sich tatsächlich in den europäischen Großstädten seit Beginn des Jahrhunderts und vor allem seit den 1910er Jahren immer größerer Beliebtheit erfreute. Entstanden ist sie in Frankreich, aus den „Revue de fin d'année“, den Jahresrevuen der Jahrmarktstheater in Paris, die in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts eine erste Blütezeit erlebten. Die politischen Ereignisse des Jahres wurden in satirischen Einzelszenen behandelt und mit Couplets und Tänzen aufgelockert.⁶⁶⁰ Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben die Revuen in Paris das tänzerische Element verstärkt, dem Text etwas weniger Bedeutung geschenkt, aus anderen Traditionen und Genres wurden Elemente aufgenommen: das artistische Element von den britischen Music-Halls, die prunkhaften Finali von der Operette, die Ausstattung von den „pièces à grand spectacle“. So entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Ausstattungsrevue, die mit prunkvollen Garderoben und Bühnenbildern, mit Massenszenen und Choreographien, mit erotischen Anspielungen und Blickfängen, vor allem die Schaulust der ZuschauerInnen befriedigen konnte.⁶⁶¹ Ein zentrales Charakteristikum der Revue sind die Figuren der Commère und/oder des Compère, die die Funktion haben, eine Kontinuität innerhalb der Revue zu stiften und durch die einzelnen Bilder zu führen. Sie stehen entweder ganz außerhalb des Geschehens als ErzählerInnen, oft in Komplizenschaft mit dem Publikum oder sie werden als Figuren in der Rahmenhandlung der Revue präsentiert und agieren als solche im Stück.

Die Entwicklung der Revue schlug jedoch in den vier hier untersuchten Städten eine jeweils individuelle Richtung ein: in Lissabon wurde das satirische Element stark beibehalten, in Berlin waren es vor allem monumentale Kulissen und Schaulusteffekte, sowie freche Chansons und Tänze, die im Mittelpunkt standen, in Wien gab es ein Nebeneinander von kleinen, satirischeren Variété-Revuen wie etwa im *Femina*, dem ehemaligen Kabarett *Fledermaus*, und größeren Ausstattungsrevuen wie etwa im *Apollo* [Abb. 68] oder dem *Ronacher* [Abb. 69].

aufgrund der Premiere von *O novo mundo*“, Avelino de Almeida, „Os theatros: 'O novo mundo'“, A *Capital*, 9. September 1916, S.2.

⁶⁵⁹ Guillot de Saix, „La nouvelle Revue 1915“ [„Les Premières“], *L'Eclair*, 7. Oktober 1915.

⁶⁶⁰ vgl. Birgit Peter, „Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik“, Wien: Diss., Universität Wien 2001, S.131.

⁶⁶¹ vgl. ebenda.

Auch die spezifische Beliebtheit der Revue im Vergleich zu anderen Genres unterschied sich in den vier Städten: in Lissabon war es – zumindest seit Beginn der Republik 1910 – das beliebteste und, neben vielen Stückeimporten, auch das einzige genuin lokale Bühnengenre; in Paris erlebte die Revue in den Kriegsjahren einen neuen Aufschwung, da sich das Genre gut für patriotische Bilderreigen und kriegerischen Witz eignete, aber auch für Kritik an der eigenen Politik; in Berlin hingegen brachte das für seine prachtvollen Revuen bekannte *Metropol-Theater*, nach einer verhältnismäßig wenig erfolgreichen Kriegsrevue mit „Woran wir denken!“, bis zum Ende des Kriegs nur noch Operettenproduktionen auf die Bühne, allein Otto Reutter zeigte auch während des Kriegs in seinem *Palast-Theater am Zoo* kontinuierlich Revuen; in Wien waren es die drei bereits genannten Bühnen *Femina*, *Apollo* und *Ronacher*, die neben anderen Variétéprogrammen auch Revuen auf die Bühne brachten, sowie die von Ralph Benatzky geleitete *Bunte Bühne Rideamus*, im Vergleich mit der Operette stand die Revue in Wien aber in den Jahren 1914 bis 1918 noch auf eher schwachen Beinen.

Die Kriegsrevuen des Pariser Revueautors Rip, die in den Jahren 1915 und 1916, zunächst am *Théâtre du Palais-Royal*, dann im *Théâtre Antoine* und schließlich im *Théâtre Apollo* großes Aufsehen erregten und über Monate hinweg das Publikum in Scharen anzogen, stehen wohl paradigmatisch für den Typus der patriotischen Revuen, die während des Kriegs in Paris auch jene Theater eroberten, die sonst nicht dafür bekannt waren, Revuen aufzuführen.

Der durchaus sarkastische Humor diente vor allem dem Verlachen der Feinde aber auch der ernsthaften politischen Kritik am Verhalten der Kriegsgegner, etwa am Überfall auf Belgien, an Exekutionen von ZivilistInnen, am Umgang Deutschlands mit seinen Verbündeten – sämtliche Themen, die in den Zeitungen behandelt wurden, konnten auch in der Revue auftauchen. Die Revueautoren hatten aber auch ein relativ feines Gespür für gesellschaftliche Veränderungen in Frankreich selbst, so wurde etwa die Tatsache, dass nun im Krieg Frauen in vielen für sie damals ungewöhnlichen Berufen arbeiteten, in Revuebildern gerne und häufig thematisiert. In den Revuen finden sich zwar in deutlich geringerem Ausmaß als in Friedenszeiten aber durchaus auch kritische Töne gegen die französische Politik, so wurde etwa die Flucht der Regierung von Paris nach Bordeaux im September 1914 allgemein als Feigheit kritisiert, als Im-Stich-Lassen der Pariser Bevölkerung; auch die Zensurmaßnahmen wurden immer wieder auf der Bühne selbst kritisiert und in der folgenden Szene, die Rip seiner Revue *L'Ecole des Civils* im Februar 1916 hinzugefügt hat, wird in einer kurzen Anspielung auf den sich immer wieder zeigenden Gesinnungsterror gegen „Pessimisten“ Bezug genommen. Eine Zivilpolizistin der Geheimpolizei hält M. und Mme Trouille – Compère und Commère dieser Revue – beim Versuch, Paris zu verlassen, auf. Sie kommen ins Gespräch:

Trouille: Et il vous plaît, ce métier-là?

La Policière: J'adore ça. La vocation m'est venue en voyant les *Mystères de New York*. Alors je me suis fait faire ce petit costume, parce qu'avant tout, quand on est de la police, il s'agit de passer inaperçu.

Mme Trouille: Ah! oui...

Trouille: Et... de quoi êtes vous chargée, spécialement?

La Policière: Mon dieu, monsieur, mon emploi consiste surtout à rechercher et à coffrer les pessimistes.

Mme Trouille: Ah! les... (*riant nerveusement*) Tiens! ... Alors, les pessimistes, on les... on les...

Trouille: On les coffre? (*Il rit.*)

La Policière: On les coffre. (*M. et Mme Trouille rient pour se donner une contenance*) Mais vous ne m'avez toujours pas dit pourquoi vous voulez désertter la capitale?⁶⁶²

Kritische und schlüpfrige Passagen werden von der Zensurbehörde der Pariser Polizeipräfektur aber häufig auch gestrichen oder ganze Revuen verboten, wenn sie den Kriterien der Zensoren nicht entsprechen, gerade in den ersten Kriegsjahren wird hier sehr streng vorgegangen. So wurde etwa im Dezember 1914 eine Revue mit dem Titel *Cordialement* für das *Théâtre Albert 1^{er}* von der Zensur mit folgender Begründung verboten:

« Cordialement »

Cette revue que la salle Villiers (Théâtre Albert 1^{er}) se propose de représenter fait aux manifestations patriotiques une part trop restreinte et à la gauloiserie une part trop large.

Dans l'une des scènes, très longue, on suppose que le Préfet de Police fait interdire les robes trop fendues, d'où plaisanteries très appuyées sur ces fentes, intervention d'un agent étranger à la nature, etc.

La revue ne paraît pas pouvoir être visée.

[à la main :] ne pas viser.⁶⁶³

Die schließlich genehmigte Revue *À la Française*, die im Februar 1915 für das Theater *Little Palace* bei der Zensur eingereicht wurde, musste an zahllosen Stellen verändert werden, manche Szenen wurden ganz gestrichen: im Prolog etwa tritt das personifizierte Frankreich auf und singt ein Couplet auf der Melodie der „Internationale“ – das Couplet wird gestrichen; einige Doppeldeutigkeiten oder sexuelle Anspielungen werden ebenfalls gestrichen; Kommentare der Commère zu Schmutz und Schlamm, in dem die Soldaten waten, werden gestrichen – „[ils] feraient une pénible impression“⁶⁶⁴; im 6. Bild des 1. Akts mit dem Titel „La femme qui veut aller sur le front“ sollte diese Frau, die an die Front will, die Worte „ces cochons de Prussiens“⁶⁶⁵

⁶⁶² „Trouille: Und, er gefällt Ihnen, dieser Beruf? / Die Polizistin: Ich liebe ihn! Die Berufung dazu habe ich gespürt als ich *Die Mysterien von New York* sah. Daraufhin habe ich mir dieses Kostümchen machen lassen, denn wenn man von der Polizei ist, geht es zu allererst darum, unbemerkt zu bleiben. / Mme Trouille: Ah, ja... / Trouille: Und... womit sind Sie beauftragt, im Speziellen? / Die Polizistin: Mein Gott, Monsieur, mein Job besteht vor allem darin, die Pessimisten zu suchen und einzulochen. / Mme Trouille: Ah! Die... (*lacht nervös*) Sowas! Also, die Pessimisten... die steckt man... die steckt man... / Trouille: ...in den Knast? (*er lacht*) / Die Polizistin: Die steckt man in den Knast. (*M. und Mme Trouille lachen, um Haltung zu bewahren*) Aber Sie haben mir immer noch nicht gesagt, warum Sie aus der Hauptstadt davonrennen wollen?“ [Übersetzung: E.K.], Rip, *L'Ecole des Civils. Revue de Guerre*, Dessins de Sem, Georges Lepape, G.K.Benda et Rip, Paris: Librairie Paul Ollendorf 1916, S.157 f. Der sprechende Name „Trouille“ bedeutet umgangssprachlich soviel wie „Ängstlichkeit“.

⁶⁶³ „'Cordialement' / Diese Revue, die die *Salle Villiers (Théâtre Albert 1^{er})* aufzuführen gedenkt, gibt der patriotischen Bekundung zu geringen und dem schlüpfrigen Witz zu breiten Raum. In einer der Szenen, die sehr lang ist, wird angenommen, der Polizeipräfekt untersage zu hoch geschlitzte Röcke, was zu sehr dick aufgetragenen Scherzen rund um diese Schlitzte führt, es interveniert ein Agent wider die Natur, etc. / Die Revue scheint nicht zu genehmigen zu sein. / [Mit der Hand :] nicht genehmigen.“ [Übersetzung: E.K.], Zensurprotokoll Nr. 89, Carton BA 770, *Archives de la Préfecture de Police*, Paris V^{ème}.

⁶⁶⁴ „[sie] würden einen betrüblichen Eindruck machen.“, Zensurprotokoll Nr. 1, Carton BA 770, *Archives de la Préfecture de Police*, Paris V^{ème}.

⁶⁶⁵ „diese Preußenschweine“, ebenda.

sagen – auch das kann nicht bleiben, solche Ausdrücke kann keine Frau auf der Bühne verwenden; das zehnte Bild macht Anspielungen auf die Übersiedlung der Regierung nach Bordeaux – den Autoren wird nahegelegt, diese Szene ganz zu streichen.

Die Pariser Zensur griff also, gerade bei den populären und aktualitätsbezogenen Revuen, sehr stark ein, kontrollierte sehr genau jedes einzelne Bild, jede Anspielung, untersagte häufig die Nennung oder Darstellung bestimmter Persönlichkeiten und gab auch Anweisungen für die szenische Gestaltung, so dass viele kritischere Untertöne aus den Revuen eliminiert wurden, bevor sie auf die Bühne gelangten.

In Wien hat das Variététheater eine lange Tradition – das erste wurde 1834 in der Brigittenau eröffnet und hieß *Universum*, 1840 folgte das *Neue Elysium*, dann das *Orpheum* und das *Colosseum*. Diese frühen Variétés enthielten eine Vielzahl von Vergnügungseinrichtungen, inklusive Ballsaal, Karussell, Schaukeln, Skulpturen, Panoramen, optischen Sensationen, Zauberer, lebenden Bildern, Pantomimen, Balletten etc. „1887 kauft Anton Ronacher das Grundstück und die Ruinenreste des 1884 abgebrannten STADTTHEATERS – und beauftragt den Architekten Ferdinand Fellner den Jüngeren, die Ruine zu einem Variété mit ‚angeschlossenem Hotel‘“ umzubauen.“⁶⁶⁶ Das *Etablissement Ronacher*, das 1888 eröffnet wurde, stellt eine Neuerung im Wiener Variété-Betrieb dar, denn Ronacher löste das Variété vom Ballhaus und entwickelte den Zuschauerraum mit kleinen Tischen, an denen Getränke und Speisen serviert wurden. 1904 eröffnete Ben Tieber das *Apollo* in der Gumpendorferstraße – auch hier beinhaltete der Gebäudekomplex nicht nur das Variété, sondern auch ein Hotel, ein Bierlokal und ein Kaffeehaus.⁶⁶⁷ 1913 schließlich entstand noch die Revue-Bühne *Femina* anstelle des berühmten Kabaretts *Fledermaus* unter der Leitung der Brüder Schwarz. Diese drei Bühnen boten also auch in den Kriegsjahren Revuen und Variétéprogramme. Ben Tieber eröffnete die erste Kriegssaison im *Apollo* mit einem Stückeimport aus dem Berliner *Gebrüder-Herrnfeld-Theater*: der Einakter *Er kommt wieder* von Anton und Donat Herrnfeld wird gezeigt [vgl. Längsschnitt A] und im Anschluss die aktuelle Revue *Der Kriegsberichterstatte* von Rudolf Österreicher und Wilhelm Sterk. Im *Ronacher* wurde noch bis Dezember 1914 die erfolgreiche Operette *Die Kinokönigin* von Jean Gilbert gespielt, begleitet von einem Variétéprogramm mit „Prinz Charly, de[m] Harmoniumspielenden Schimpansen“⁶⁶⁸ als besonderer Attraktion. In der Revue-Bühne *Femina* spielt im Februar 1915 „Wiens beste Zigeunerkapelle“ Nyari Rudi und „die aktuelle Schlager-Revue“ *Habt Acht!*⁶⁶⁹.

Der Vortragskünstler, Couplettdichter und -sänger Otto Reutter, der sich in den letzten Vorkriegsjahren mit humoristischen Soloprogrammen in Berlin einen Namen gemacht hatte,

⁶⁶⁶ Birgit Peter, „Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik“, Wien: Diss., Universität Wien 2001, S.98.

⁶⁶⁷ vgl. ebenda, S.98-100.

⁶⁶⁸ [Theater und Vergnügungen], *Die Presse*, 20. November 1914.

⁶⁶⁹ [Theater und Vergnügungen], *Die Presse*, 20. Februar 1915.

gelangte während des Kriegs auf Expansionskurs. Er pachtete 1914 das mit 2.400 Plätzen zu den größten Berliner Theatern zählende *Palast-Theater am Zoo* und produzierte dort eine ganze Serie aktueller Revuen im großen Stil, die auch noch lange nach der Welle der patriotischen Kriegsstücke, das Leben und die Ereignisse im Krieg auf die Bühne brachten.⁶⁷⁰ In diesen Revuen waren es vor allem auch seine selbst verfassten Couplets und seine eigenen Auftritte, die die Beliebtheit ausmachten, neben einer beträchtlichen Anzahl von Gaststars anderer Theater – im ersten Stück *1914* der Komiker und Star des *Wintergarten* Guido Thielscher, in *Muttchen hat's Wort* (Februar 1915) dann Karl Geßner vom *Theater am Nollendorfplatz*. Diese ersten Stücke ähneln von ihrer Struktur her sehr stark den anderen erfolgreichen Kriegsstücken, die ebenfalls mit einer Mischung aus Lokal- und Musikposse einerseits und Revueelementen andererseits operierten. So waren die einzelnen Bilder noch stark durch einen komischen Handlungsfaden miteinander verbunden, Situations- und Verwechslungskomik, wie sie in den Possen und Schwänken dominierte, war auch hier ein wesentlicher Handlungsmotor. Nach längeren Phasen, die Otto Reutter im *Palast-Theater* mit gemischten Variété-Programmen bestritt, stand im Juni 1916 die Revue *Der Zug nach dem Balkan*, im März 1917 *Berlin im Krieg* und im Oktober 1917 *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin* am Programm. Der stringente Handlungsstrang wurde zunehmend durch eine lose Bilderabfolge abgelöst, die sich vorzugsweise dem Alltagsleben, vor allem an der „Heimatfront“, in der Großstadt, in durchaus kritischen Tönen widmete.⁶⁷¹

Interessanterweise war es gerade die großstädtische Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie, die in Reutters Couplets als der Kriegszeit unangemessenes, frivoles Betätigungsfeld kritisiert wurde. Besonders der erste Akt der Revue *Berlin im Krieg* ist ganz dieser Frage gewidmet, wobei nie ganz klar wird, wie weit die Selbstreflexion geht und wie deutlich die Abgrenzung seiner eigenen Arbeit davon schon von Anfang an gesetzt ist. Im geschlossenen Tanzpalast „Palais de Schwoof“ hat sich ein „Verein der Überflüssigen“ gegründet, eine Runde mondäner Berliner und Berlinerinnen, die sich weigern, die Kriegszeit wahrzunehmen und beschlossen haben, bis zum Friedensschluss ohne Kontakt mit der Außenwelt in diesem Ballsaal zu „überwintern“ – da dies natürlich nicht gut gehen kann, tritt mit einem Schlag Otto Reutter selbst als Verkörperung der „gegenwärtigen Zeit“ ein und fordert die „Faulpelze“ auf, sich für den „Vaterländischen Hilfsdienst“⁶⁷² zur Verfügung zu stellen.⁶⁷³

⁶⁷⁰ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005. S.147-150.

⁶⁷¹ vgl. ebenda, S.150-152.

⁶⁷² Das „Gesetz über den Vaterländischen Hilfsdienst“ war im Dezember 1916 erlassen worden und besagte, dass alle Männer zwischen dem 17. und dem 60. Lebensjahr, die nicht zur Armee eingezogen wurden und die nicht vor 1916 in einem agrarischen oder forstwirtschaftlichen Betrieb gearbeitet haben, zur Arbeit in der Rüstungsindustrie oder in einem anderen kriegswichtigen Betrieb verpflichtet werden. Das Gesetz verfolgte vor allem den Zweck, der revolutionären Bewegung entgegenzuwirken und sämtliche Kräfte für den Krieg zu mobilisieren, es konnten so auch einzelne politisch unliebsame Personen zum „Kriegshilfsdienst“ einberufen werden.

Otto Reutter war aber auch einer der wenigen, die Fragen der Lebensmittelknappheit, der Ernährung und des Mangels in Berlin auf die Bühne brachten. In den ersten Revuen wird das Thema noch im leichten, scherzhaften Ton einer mühelos zu verkraftenden kleinen Einbuße abgehandelt, die neben vielen positiven Veränderungen steht, die der Krieg mit sich gebracht haben soll. Doch der völlige Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung in Berlin, besonders im Winter 1916/1917 konnte einfach nicht mehr in der gleichen Weise besprochen oder besungen werden. Reutter verzichtete aber nicht darauf, dieses den Alltag der BerlinerInnen zu dieser Zeit permanent bestimmende Problem, auf der Bühne des *Palast-Theaters* zu behandeln. Martin Baumeister beschreibt in dem Abschnitt über Otto Reutter seiner Studie *Kriegstheater* die szenischen Verfahren, die der Revueautor in *Berlin im Krieg* anwendet:

Im zweiten Akt, durch den ein Schutzmann in einer Mischung aus Fremdenführer und Conférencier geleitet, werden Hunger und Mangel als die das Alltagsleben der Stadt beherrschenden Realitäten in unterschiedlichen Variationen vor Augen geführt: Pferde sind durch Ochsespanne ersetzt, die Versorgung mit dem Nötigsten wird durch Bezugsscheine und endloses Schlangestehen bestimmt, Diebstähle stehen auf der Tagesordnung. Die ständige Suche nach Lebensmitteln verkörpert die Figur des „Eiligen“, der atemlos von seinem gehetzten Dasein berichtet und dabei auf alles, was er erwähnt, von Kerzen über den Schnellzug bis zum Engländer, gebetsmühlenartig die Wendung „damals gab’s noch welche“ folgen lässt.⁶⁷⁴

Auch in Otto Reutters letzter Kriegsrevue *Geh’n Sie bloß nicht nach Berlin* lässt ihn das Thema Mangel und Verzicht nicht los, obwohl in dieser Revue stärker als zuvor die patriotischen Durchhalteparolen den Takt angeben. Hier wird die alltägliche Not in fast manischer Weise ins Burleske übersteigert: im Vorspiel im Direktionszimmer der Hölle – einer Fabrik fast zum Verwechseln ähnlich – zittert und friert sogar das Höllenpersonal wegen Kohlenmangels.⁶⁷⁵

In der Art und Weise wie die Lissaboner Revuen – die *revistas* – mit dem Krieg und dessen Effekten auf Portugal umgehen, fällt auf, dass dieser „Blick von unten“, die Perspektive der Bevölkerung sich durch den größten Teil der Produktionen während des Kriegs durchzieht, ein Blick also, der sich in skeptischer und ironischer Weise auf das richtet, was auf der Ebene der republikanischen Politik oder der noch entfernteren Ebene des internationalen Konflikts passiert. Weniger der Heldenmut der portugiesischen Soldaten oder die gerechte Sache, für die es zu kämpfen gilt, stehen also im Mittelpunkt, auch wenn diese Themen ebenfalls behandelt werden, sondern vor allem auch hier die wirtschaftlichen Probleme, die mangelnde Lebensmittel- und Energieversorgung, die starken Preisanstiege, bereits in den Jahren bevor Portugal offiziell in den Krieg eingetreten ist.

In der Revue *Dominó!* von Pereira Coelho, Alberto Barbosa und Matos Sequeira, die im *Eden Teatro* im Herbst und Winter 1915/1916 gezeigt wurde, war ein Bild mit dem Titel „A falta de

⁶⁷³ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005., S.159.

⁶⁷⁴ ebenda, S.162.

⁶⁷⁵ vgl. ebenda, S.163f.

gêneros“ ganz dem Problem der Lebensmittelknappheit gewidmet. Diese Szene endet mit dem folgenden Couplet:

Ai que saudades sem fim
 Das coisas que já não há!
 Se isto continua assim
 Eu não sei o que sera!
 O pão à farta nas casas,
 O gosto das farinheiras,
 Ver as sardinhas nas brasas
 E aqueles bichos com asas
 Que havia nas capoeiras...
 E um pó branco, adocicado,
 Que se punha no café,
 Que era branquinho ou pile
 E depois foi mascavado
 E hoje nem preto já é!
 E aquela coisa a que o povo
 Costumava chamar ovo
 E hoje está fora da moda?
 Tinha lá dentro um recheio
 Que era amarelo no meio
 E todo branco de roda!
 E o vinho que era um veludo?
 E a batata que é tão pouca?
 E o macarão em canudo?
 Quando me lembra isto tudo
 Até tenho agua na boca!⁶⁷⁶

Hier zeigt sich auch, dass die Lissaboner Revuen deutlich weniger von Zensur und Selbstzensur betroffen waren als jene in den drei anderen Städten, hier wurde das, was andernorts oft nur angedeutet werden konnte, mit sarkastischer Direktheit ausgesprochen.

⁶⁷⁶ „Ach, welche unendliche Sehnsucht / nach den Dingen, die es schon nicht mehr gibt! / Wenn das so weitergeht / Weiß ich nicht, was sein wird! / Brot in Hülle und Fülle in den Häusern / Der Geschmack der Mehlwürste / Den Sardinen am Feuer zusehen / Und diese Tiere mit Flügeln / Die es im Hühnerstall gab... / Und ein weißes Pulver, süßlich im Geschmack / Das man in den Kaffee gab. / Das war ganz weiß oder kristallen / Danach war's brauner Zucker / Und heute ist er nicht mal schwarz! / Und dann dieses Ding / Das das Volk Ei zu nennen pflegte / Und das heute ganz aus der Mode gekommen ist? / Das hatte drinnen eine Füllung / Die war gelb in der Mitte / Und weiß rundherum! / Und der Wein, der wie Samt war? / Und die Kartoffel, die nur noch so wenig ist? / Und die röhrenförmigen Makkaroni? / Wenn ich mich an all das erinnere / Läuft mir das Wasser im Mund zusammen!“ [Übersetzung: E.K.], Alberto Barbosa, Pereira Coelho, Matos Sequeira, *Dominó* (1915), zit. in: Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.2: Da República até hoje*, Lisboa: Dom Quixote 1985, S.196.

V.4. Multimediale Kriegspropaganda

Der Eintritt in den Krieg brachte in allen kriegführenden Staaten eine Reihe von Maßnahmen und Beschlüssen zum Boykott von Theaterstücken und Filmen aus dem feindlichen Ausland hervor. Dies brachte die Planungen der Theater- und Kinobetreiber für die Herbstsaison deutlich durcheinander. Für die noch relativ junge, aufstrebende Filmbranche, die von Beginn an international ausgerichtet war⁶⁷⁷, bedeutete der – selbst auferlegte – Abbruch der Austauschbeziehungen zwischen verfeindeten Ländern einen radikalen (und folgenreichen) Bruch. Wolfgang Mühl-Benninghaus spricht in seiner Studie zum deutschen Film im Ersten Weltkrieg vom „Ende der Internationalität des Mediums“⁶⁷⁸: „Mit der Abschottung aller Grenzen gegenüber den Kriegsgegnern und den Einschränkungen im internationalen Verkehr brach der internationale Filmaustausch für die Dauer von etwa 10 Jahren völlig zusammen.“⁶⁷⁹ Gerade in Deutschland und Österreich führte der Boykott von Filmen aus dem „feindlichen Ausland“ vor allem auch zu einem akuten Filmmangel.⁶⁸⁰ In der Wiener Zeitschrift *Die Film-Woche* wurde die Lage im September 1914 folgendermaßen beschrieben: „In der gegenwärtigen Kriegszeit wendet sich unser Interesse naturgemäß hauptsächlich der deutschen Filmproduktion zu, die neben der italienischen und dänischen und den wenigen Filmen österreichischer und amerikanischer Herkunft ausschließlich den Markt beherrschen.“⁶⁸¹ In dieser Situation griffen viele Kinobetreiber auf das Modell des „Kinovariétés“ zurück, von dem sich der Film gerade erst in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg emanzipiert hatte⁶⁸², diesmal allerdings kamen Künstler und Artisten in die Lichtspielhäuser und gestalteten – in Kombination mit den ersten kriegsbezogenen Filmen – „bunte Abende“ mit patriotischem Charakter⁶⁸³. Das Wiener *Kosmos-Kino* kündigte etwa, zwischen „chronologisch kinematographischer Kriegsberichterstattung (vom deutsch-russischen Kriegsschauplatz)“ und dem „Sensationsprogramm der Kunst-Lichtspiele“ den Schauspieler und Regisseur des *Theaters in der Josefstadt* Egon Brecher⁶⁸⁴ am Leseputz an, der unter anderem

⁶⁷⁷ vgl. etwa Frank Kessler, Sabine Lenk, „Gallischer Hahn und Deutscher Adler. Filmkontakte vor dem Ersten Weltkrieg.“, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, hg. v. Sibylle M. Sturm, Arthur Wohlgemuth, München: Ed. text + kritik 1996. S.17-32.

⁶⁷⁸ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus-Verlag 2004, S.20.

⁶⁷⁹ ebenda, S.25.

⁶⁸⁰ vgl. ebenda, S.29f.

⁶⁸¹ „Die deutsche Filmproduktion“, *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 74 (27. September 1914), S.1.

⁶⁸² vgl. Corinna Müller, „Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte.“, *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 bis 1918*, hg. v. C. Müller, H. Segeberg, München: Fink 1998. (Mediengeschichte des Films, Bd. 2). S. 55-60.

⁶⁸³ vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung*, S.30-32. Vgl. auch: „Patriotische Filme.“, *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 75 (4. Oktober 1914), S.2-4.

⁶⁸⁴ Egon Brecher war in diesen Jahren neben seiner Tätigkeit am „Theater in der Josefstadt“ und den anderen Jarno-Bühnen auch in Projekten zur Etablierung eines literarischen jüdischen Theaters in Wien engagiert – eine Etablierung über einzelne Aufführungen und Benefizabende hinaus gelang aber erst 1919 mit der Gründung der „Freien Jüdischen Volksbühne“. In den frühen Zwanziger Jahren erhielt Brecher allerdings ein Engagement in New York und inszenierte dort Molnárs *Liliom* in jiddischer Sprache, war

ein Kriegsgebet von Anton Wildgans vortragen sollte⁶⁸⁵. Ähnlich gemischt war auch das Programm von „Lieb Vaterland“ am 10. Oktober 1914 im *Großen Musikvereinssaal* in Wien [Abb.70]: Lichtbilder-Vortrag, neueste Kriegskinematogramme, musikalische und humoristische Einlagen wechseln einander ab⁶⁸⁶. Das Beispiel dieser beiden genannten Orte in Wien (das Kosmos-Kino in Wien-Neubau, der Musikvereinssaal als traditionsreicher Konzertsaal) zeigt auch, dass die Grenzen zwischen Hochkultur einerseits und Unterhaltungskultur andererseits deutlich flexibler und durchlässiger waren, als man meinen könnte.

Unabhängig davon, von welcher Seite man sich der Interaktion von Kino und Theater in dieser Zeit nähert, die Verbindungen sind deutlich enger und vielfältiger als es aus heutiger Perspektive oder auch aus der Perspektive des noch in großem Maße kinofeindlichen Feuilletons der 1910er Jahre aussieht. Um einmal auf die andere Seite der verfeindeten Kriegslager zu schauen, hier ein Beispiel aus Frankreich. Der junge aufstrebende Theaterautor und Schauspieler Sacha Guitry, Sohn des berühmten Schauspielers Lucien Guitry, beschloss noch im Herbst 1914 – auch in Reaktion auf das „Manifest der deutschen Intellektuellen“, in dem diese stramm die Haltung von Wilhelm II. und der deutschen Heeresleitung sowie den Einmarsch in Belgien verteidigten – einen Film zu drehen, in dem jene berühmten Künstler bei der Arbeit zu sehen sein sollten, die für ihn die Höhepunkte „französischer Kunst und Denkweise“ repräsentierten⁶⁸⁷. Dieser Film mit dem Titel *Ceux de chez nous*⁶⁸⁸ – der chauvinistische Anklang war wohl durchaus beabsichtigt – zeigt Auguste Rodin beim Bildhauern, Edmond Rostand beim Schreiben, André Antoine bei einer Molière-Inszenierung, Claude Monet wie er seine Leinwand vorbereitet, Anatole France, der seine Bibliothek ordnet, Camille Saint-Saens am Klavier, Auguste Renoir, schon alt und krank, doch unermüdlich beim Malen, mit der Hilfe seines Sohns Jean, Sarah Bernhardt beim Rezitieren und schließlich Edgar Degas, der sich eigentlich geweigert hatte, gefilmt zu werden, den Guitry aber dann zufällig mit Kamera auf der Straße traf. Gezeigt wurde dieser Film erstmals zur Wiedereröffnung des *Théâtre des Variétés* am 23. November 1915, anstatt der üblicherweise in diesem Theater gespielten Komödien und Operetten, begleitet von direkt auf der Bühne gesprochenen Kommentaren von Sacha Guitry und seiner Partnerin Charlotte Lysès; zum Theaterabend gehörten noch Chansons, Monologe

schließlich auch am Broadway erfolgreich und wechselte in den dreißiger Jahren noch nach Hollywood, wo er in über fünfzig Filmen als Schauspieler mitwirkte. Vgl. Brigitte Dalinger, *Verloschene Sterne. Geschichte des Jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Picus 1998. S. 67-72 und S.198f.

⁶⁸⁵ „Theater und Vergnügungen [Ankündigungen]: Wiener Kosmos.“, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1. Oktober 1914, S.14.

⁶⁸⁶ „(„Lieb’ Vaterland.“)“, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 10. Oktober 1914, S.3.

⁶⁸⁷ vgl. Sacha Guitry, „Extrait du prologue au commentaire du film“ (1939).

<http://www.geocities.com/Hollywood/Set/8100/frceux.html> (06.02.2007). Vgl. auch Henry Gidel, *Les deux Guitry*, Paris : Flammarion 1995, S.243f.

⁶⁸⁸ Der Film *Ceux de chez nous* befindet sich in der Fassung von 1915, sowie in einer Bearbeitung für das Fernsehen von 1952 (44 min.) in den *Archives Françaises du Film* (Bois d’Arcy) des CNC – Centre National de la Cinématographie.

und ein Einakter von Sacha Guitry⁶⁸⁹. In diesem historisch bedeutenden Moment war offenbar der Wunsch, bleibende Bilder zu schaffen, die auch künftigen Generationen einen lebendigen Eindruck dieser KünstlerInnen vermitteln sollten, sehr groß – und auch in der Kritik wurde dies als herausragender Verdienst Guitrys hervorgehoben⁶⁹⁰.

Mit multimedialen Schau-Stücken verschiedenster Art versuchten auch die als propagandistische Großprojekte konzipierten sogenannten „Kriegsausstellungen“ ein breites Publikum anzulocken, zu „belehren“ und zu „überzeugen“.⁶⁹¹ Im Wiener Prater, dem Ort des Vergnügens und der Freizeitgestaltung der Wiener und Wienerinnen schlechthin, fand die erste „Kriegsausstellung“ unter zentraler Koordination der Heeresverwaltung von Juli bis Oktober 1916 statt [Abb.71]. Der Publikumsandrang scheint groß gewesen zu sein, die *Wiener Zeitung* berichtete schon am 4. Juli 1916 von 61.000 Besuchern am ersten geöffneten Sonntag der Kriegsausstellung in Wien.⁶⁹²

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog hieß es:

Inmitten des tobenden Krieges, da die Welt in Waffen starrt und die Zentralmächte gegen eine Übermacht von Feinden mit Löwenmut kämpfen und den Gegnern ihre wuchtige Pranke fühlen lassen, erhebt sich auf den Gründen des Kaisergartens und der angrenzenden Galizinwiese als ein leuchtendes Wahrzeichen friedlicher Tätigkeit im Kriege die Kriegsausstellung, weithin verkündend, dass die Kultur in der Reichshauptstadt ihre Bedeutung gewahrt und eine mächtige Förderung gefunden hat.⁶⁹³

Der Anspruch der Ausstellung war umfassend: Sie sollte von den militärischen, politischen und sozialen „Errungenschaften“ berichten, technische Innovationen preisen, eine Plattform für die österreichische Wirtschaft und Industrie darstellen, vor allem aber sollte sie die Kultur im Krieg hochhalten. Auf dem Gelände der Kriegsausstellung befanden sich ein Theater, ein Kino, mehrere Ausstellungssäle für Kunst, Literatur und Photographie⁶⁹⁴ [Abb. 72] und, in der Abteilung „Im Felde“, der Nachstellung von Schützengräben, Befestigungen und Fronteinrichtungen, gab es als besondere Attraktion das „Marineschauspiel im

⁶⁸⁹ Der Einakter von Sacha Guitry heißt *Une vilaine femme brune* und skizziert eine subtil konstruierte Eifersuchtsszene zwischen zwei Eheleuten, die nur mit „Er“ und „Sie“ gekennzeichnet sind. Sacha Guitry, „Une vilaine femme brune.“ ders., *Pièces en un acte*, Paris: Editions Omnibus 2005. Vgl. auch Kritiken zur Uraufführung: u.a. Marcel Noël, „Théâtre des Variétés.“, *La Herse. Théâtrale, Littéraire, Artistique. Revue mensuelle illustrée*, 1^{ère} année, N°3, (15 décembre 1915), S.4; Guillot de Saix, „Aux Variétés « Ceux de chez nous ».“, *L'Eclair*, 25 novembre 1915; Louis Schneider, „Dans les théâtres [Critique de *Ceux de chez nous* et *Une vilaine femme brune*].“, *Le Gaulois*, 25 novembre 1915.

⁶⁹⁰ vgl. Régis Gignoux, „Courrier des Théâtres. Théâtre des Variétés: *Ceux de chez nous*, causerie par M. Sacha Guitry et Mme Charlotte Lysès.“, *Le Figaro*, 24 novembre 1915.

⁶⁹¹ vgl. Der Arbeitsausschuss [Präsident: Anton Ritter von Vukovic], „Vorwort.“, *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*. Hg. vom Arbeits-Ausschuss, Wien: Buchdruckerei „Industrie“ 1916. S.3-5.

⁶⁹² vgl. „(Kriegsausstellung Wien 1916).“, *Wiener Zeitung*, 4. Juli 1916, S.8.

⁶⁹³ Der Arbeitsausschuss [Präsident: Anton Ritter von Vukovic], „Vorwort.“, *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*, S.3.

⁶⁹⁴ vgl. „Lageplan der Kriegsausstellung Wien 1916“, *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*, S. XCVI.

Schützengraben“⁶⁹⁵ [Abb. 73] mit den vier Akten „Kriegserklärung im Heimathafen“, „Ein Unterseebootangriff“, „Der Angriff der Flotte auf den feindlichen Kriegshafen“ und „Nach dem Kampfe“ zu bewundern. Im Programmheft wurde die erste Szene so beschrieben: „Es ist gegen fünf Uhr nachmittags. Heller Sonnenschein breitet sich über Meer und Hafen aus. Die Kunde von der erfolgten Kriegserklärung ist bereits in der Hafenstadt bekannt. Abfahrbereit liegt die Kriegsflotte. Auf einmal erscheint ein Torpedoboot und meldet jedem Kriegsschiffe die erfolgte Kriegserklärung, welche jedes Mal mit einem donnernden „Hurra“ aufgenommen wird.“⁶⁹⁶. Als Akteure und Sprecher wurden hier das Torpedoboot und die Kriegsschiffe genannt, Menschen kamen offensichtlich gar nicht vor.

Das Kino der Kriegsausstellung eröffnete am 4. Juli 1916 mit dem speziell für die Ausstellung gedrehten Propagandaspielfilm *Wien im Krieg*.⁶⁹⁷ Im Programmheft zum Film hieß es: „Das ganze Bild atmet Wiener Humor und wirft Streiflichter auf alle durch den Krieg gezeitigten außerordentlichen Verhältnisse.“⁶⁹⁸. Neben dieser Kriegsromanze im Wienerischen Milieu konnte man im „Kriegskino“, schon wenige Tage nach der Ausstellungseröffnung, den Film *Die Eröffnungsfeierlichkeiten der Kriegsausstellung* sehen.

Nach der 200. Aufführung von *Wien im Krieg*, am 11. August 1916, wurde erstmals die Verfilmung von Nestroys Lustspiel *Einen Jux will er sich machen* unter der Regie von Emil Leyde gezeigt⁶⁹⁹. Mehrere der im Film auftretenden SchauspielerInnen (z. B. Ida Rußka, Viktoria Pohl-Meiser) standen zugleich, schräg gegenüber, im neu eröffneten *Bundestheater in der Kriegsausstellung* unter der Direktion von Oscar Franz, dem Gründer und Direktor des *Wiener Bürgertheaters*, in Edmund Eyslers Operette *Warum geht's denn jetzt?* auf der Bühne (UA: 5. Juli 1916)⁷⁰⁰.

Diese Operette stand in bewusstem Kontrast zur ernsten und bombastischen Tendenz der Kriegsausstellung. Die Kritik der Eröffnungsvorstellung in der *Österreichischen Volkszeitung* beginnt auch mit der Feststellung, dass die Operette großen und gerechtfertigten Erfolg haben wird, wenn sich „die Besucher der Ausstellung von dem ernsten Gesicht, das diese zur Schau trägt,

⁶⁹⁵ „Schützengraben im k. k. Prater [Plakat]“, Plakatsammlung der Wien-Bibliothek, P 35.355. vgl. auch: Online-Katalog der Ausstellung „Das Schwarz-Gelbe Kreuz. Wiener Alltagsleben im Ersten Weltkrieg“, 1988. http://www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1988/wa-214/doc-1916_II-de.htm.

⁶⁹⁶ „Programm des Marine-Schauspiels [Faltblatt].“, Druckschriftensammlung der Wienbibliothek, C 67.052 (= Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1., [Konvolut]). vgl. auch: Online-Katalog der Ausstellung „Das Schwarz-Gelbe Kreuz. Wiener Alltagsleben im Ersten Weltkrieg“, 1988. http://www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1988/wa-214/doc-1916_II-de.htm.

⁶⁹⁷ *Wien im Krieg*, Regie: Fritz Freisler, Österreich (Sascha-Meßter-Filmfabrik) 1916. Das *Filmarchiv Austria* hat diesen Film von einer fragmentarischen Fassung rekonstruiert und restauriert. Vgl. auch: Elisabeth Büttner, Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2002, S.35.

⁶⁹⁸ „Programm *Wien im Krieg* (Rochus-Kino, Wien III.) [Faltblatt].“, Druckschriftensammlung der Wienbibliothek, C 67.052 (= Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1., [Konvolut]).

⁶⁹⁹ *Einen Jux will er sich machen*, Regie: Emil Leyde, Österreich (Robert Müller-Film) 1916. Vgl. Elisabeth Büttner, Christian Dewald, *Das tägliche Brennen*, S.35.

⁷⁰⁰ Edmund Eysler (Musik), Robert Bodanzky, Leopold Jacobson (Text), *Warum geht's denn jetzt? Burleske Operette in 3 Akten*, Wien: Doblinger 1916.

oder von dem noch ernsteren, das das Leben unserer Tage zeigt, dem heiterlächelnden der burlesken Kunst zuwenden“⁷⁰¹. Und tatsächlich weist nichts in dem Stück auf den Krieg hin, außer vielleicht, zwischen den Zeilen, ein Seitenhieb auf die Modetänze (Tango, Ausdruckstanz), die alle nicht so viel Freude bereiteten wie ein guter alter Wiener Walzer.⁷⁰² So baute Eysler auch vollständig auf eingängige Walzermelodien und eine mit ein paar unbedenklichen Pikanterien gespickte Handlung rund um zwei in Konkurrenz stehende Kaufleute einer Kleinstadt in der Nähe von Wien.⁷⁰³

Gerade der Zirkus, in dessen Geschichte „die Nähe zum Kriegerischen und Militärischen“⁷⁰⁴ eine wichtige Rolle spielte, darf bei der Untersuchung von propagandistischer Unterhaltungskunst im ersten Weltkrieg nicht fehlen. Exemplarisch stelle ich die Aktivitäten des in Dresden ansässigen Zirkusdirektors Hans Stosch-Sarrasani dar, der bis 1914 ein Zirkusunternehmen mit mehr als 500 MitarbeiterInnen geschaffen hatte⁷⁰⁵. Sarrasanis Erfolgsrezept war die Integration traditioneller Zirkuselemente (Pferde-, Tierdressur, Zauberer, Clowns, Jongleure, Akrobaten, etc.) mit dem spektakulären Einsatz neuer Technologien – Autos, Flugzeuge und Filmprojektionen waren integraler Bestandteil seiner Shows. Diese lebten auch stark von der Faszination des (imaginierten) Exotischen, das er häufig in märchenhaften Orientalismen oder amerikanischen Wild-West-shows, bediente.⁷⁰⁶ Sarrasani selbst stellte seinen Anspruch an die Seite von dem Richard Wagners – er strebe nach einem Universalkunstwerk, im doppelten Sinn von weltumspannend und alle Sinne und Kunstformen vereinigend.⁷⁰⁷ Auch Sarrasani war zu Kriegsbeginn vom Zusammenbruch der internationalen Unterhaltungsbranche betroffen, viele seiner „exotischen“ Akteure und Artisten mussten fluchtartig Deutschland verlassen.⁷⁰⁸ Und auch er stellte sein Programm ganz auf den Krieg ein. In Berlin allerdings hatte Sarrasani sowohl vor als auch während des Kriegs Schwierigkeiten, Fuß zu fassen.⁷⁰⁹ Zum einen wehrten sich die großen ansässigen Zirkusunternehmer Schumann und Busch gegen die Konkurrenz von außen und zum anderen redete die Berliner Zensurbehörde ein deutliches Wörtchen mit. Die Zensoren verboten im September 1916 das seit Dezember 1914 immer wieder eingereichte

⁷⁰¹ „Warum geht’s denn jetzt? Uraufführung im neueröffneten Bundestheater.“ *Österreichische Volkszeitung*, 6. Juli 1916, S. 8.

⁷⁰² vgl. Edmund Eysler, *Warum geht’s denn jetzt?*, S.22.

⁷⁰³ vgl. b., „(Eröffnung des Bundestheaters in der Kriegsausstellung.)“, *Wiener Abendpost*, 6. Juli 1916, S.4f.

⁷⁰⁴ Birgit Peter, „Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik“, Wien: Diss., Universität Wien 2001, S.29.

⁷⁰⁵ vgl. Ernst Günther, Dietmar Winkler, *Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des Deutschen Zirkus*, Berlin: Henschel 1986, S.121.

⁷⁰⁶ vgl. Marline Otte, „Sarrasani’s Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich.“, *German History*, Vol. 17, No.4, 1999, S.527-542.

⁷⁰⁷ vgl. ebenda, S.535.

⁷⁰⁸ vgl. ebenda, S.538.

⁷⁰⁹ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.183-186.

„Manegenschaustück“ *Europa in Flammen* endgültig (vgl. ebenda, 186).⁷¹⁰ Dieses in Dresden sehr erfolgreiche Stück stellte mit enormem bühnentechnischem Aufwand eine Reihe politischer oder militärischer Kriegsschauplätze nach, darunter den Zarenhof, den Überfall auf Belgien, den U-Bootkrieg oder die masurischen Seen, für die die Manege unter Wasser gesetzt wurde. Die Berliner Zensurbehörde vermerkte allerdings, dass dieses Schaustück „Vorgänge aus der Zeit vor dem Kriegausbruch und während des Krieges in einer sensationellen, zur Aufregung und Beunruhigung der Zuschauer geeigneten Weise“⁷¹¹ darstelle und erteilte keine Genehmigung.

Erst im Sommer 1917, mit zunehmender Unzufriedenheit sowie punktuellm Widerstand in der Bevölkerung und der Reaktion der deutschen Militär- und Polizeibehörden im Sinne einer Verstärkung der direkten, staatlich gelenkten „Inlandspropaganda“ auch mit den Mitteln der Unterhaltungskultur, besonders des Kinos, aber auch der großen Schauspektakel wie etwa Zirkus und Revue, änderte sich die Situation für Sarrasani. Und während sowohl Front als auch Heimatfront von Hunger und Erschöpfung gebeutelt waren und in einzelnen Meutereien und Streiks sich auflehnten, ließ Hans Stosch-Sarrasani im Berliner *Zirkus Busch* von Ende Juni bis Anfang September 1918 sein mit hohem technischen und materiellen Aufwand inszeniertes Militär-Schaustück *Torpedo – los!* spielen [siehe auch Kap. VII.1].

⁷¹⁰ vgl. ebenda, S.186.

⁷¹¹ zit. in: ebenda, S.185.

V.5. Ästhetische Verbindungslinien – vom Unterhaltungstheater zur Avantgarde

In den vorangegangenen Abschnitten konnte ich hoffentlich bereits in Ansätzen vermitteln, wie sehr sich in diesen Kriegsjahren also eine ganze Reihe von ästhetischen Entwicklungen und Experimenten im Unterhaltungstheater verdichten: Genres werden weiterentwickelt und ausdifferenziert, neue Mischformen entstehen, die Grenzen von Literaturtheater und Unterhaltungstheater verschwimmen, eine Vielzahl von SchauspielerInnen, SängerInnen, KomikerInnen, AutorInnen und RegisseurInnen sind in beiden Bereichen zu Hause und schlagen ganz bewusst Brücken zwischen Popular- und Hochkultur.

Dies ist nun zum einen ein Prozess, der bereits mehrere Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg begonnen hat und der in diesem Sinne *trotz* des Krieges fortgesetzt werden konnte, bis er in den Zwanziger Jahren in vielen europäischen Metropolen zu einem Höhepunkt der städtischen Unterhaltungskultur führte.

Andererseits aber – und dafür habe ich versucht, in der Einleitung bereits theoretische Pfade vorzuschlagen – hat dieser hochindustrielle, in vielen Dimensionen völlig neuartige Krieg als alle Lebensbereiche und Vorstellungsdimensionen umfassende *Krise* zu einer radikalen Beschleunigung dieser Entwicklungen beigetragen.

Die Operetten, Revuen, Possen, Variétéprogramme, Kabarettnummern, die im Krieg geschrieben und gespielt wurden, tragen alle, auf die eine oder andere, versteckte oder offensichtlichere Weise die Signatur dieser Krise in sich. Und sie sind es, deren ästhetische Entscheidungen und Verfahren nicht nur die Operetten, Revuen, Possen, Variétéprogramme und Kabarettnummern der Nachkriegszeit nachhaltig beeinflussten, sondern auch die künstlerischen und insbesondere die theatralen Avantgarde-Bewegungen ab 1917.

In der Revue – als nicht-lineares, aus der Montage einzelner Nummern bestehendes Genre wohnt ihr grundsätzlich eine Tendenz zur Intermedialität und darüber hinaus zur Selbstreflexion bzw. zur Persiflage der eigenen szenischen Strategien inne – wird das Spiel mit dem Medium Film bald aufgenommen und zum Teil in virtuoser Weise umgesetzt. Ein besonders ausgeklügeltes Beispiel findet sich in der Pariser Kriegsrevue *Nouvelle revue 1915*, die am 6. Oktober 1915 im *Théâtre Antoine* erstmals gespielt wurde⁷¹². Charles Prince, Schauspieler in dieser Revue, war dem Publikum gut bekannt als Darsteller von Rigadin, einer der beliebtesten komischen Figuren im französischen Film zu dieser Zeit⁷¹³. In der Revue spielt er nun einen Notar aus der Normandie namens Maître Rigadin, der empört ist über den Missbrauch seines

⁷¹² vgl. R.G. [Régis Gignoux], „Courrier des Théâtres. Au Théâtre Antoine : *La Nouvelle Revue*, de Rip (suite à 1915).“, *Le Figaro*, 9. Oktober 1915; Ad. Brisson [Adolphe Brisson], „Théâtre Antoine.“, *Le Temps*, 18 octobre 1915.

⁷¹³ Die Serie der *Rigadin*-Filme unter der Regie von Georges Monca besteht insgesamt aus über 500 Filmen, die zwischen 1908 und 1920 ungeheuren Erfolg hatten, sowohl in Frankreich als auch weit darüber hinaus. Anders als Max Linder, der in den letzten Jahren als Komiker des frühen Kinos wiederentdeckt wurde, ist Charles Prince *alias* Rigadin bislang kaum entsprechend gewürdigt worden. Vgl. Jacques Richard, „Prince Rigadin et son monde“, *Archives* (Perpignan), N°92 (novembre 2002).

Namens auf Filmplakaten. Auf diesen Plakaten könne man etwa lesen, dass Rigadin in sein Stubenmädchen verliebt sei – was für ein Aufruhr in der kleinen Stadt, in der Maître Rigadin lebt und arbeitet.⁷¹⁴ Der aufgebrachte Notar fährt also nach Paris, um gegen diese Kampagne zu protestieren. Er geht dort ins Kino und sieht sich selbst auf der Leinwand. Rigadin, der Notar, beginnt mit Rigadin, dem Filmhelden zu sprechen, als sich letzterer plötzlich auf der Leinwand zu ihm umdreht und ihm antwortet. Kaum versucht der Notar Rigadin sein *alter ego* zu verfolgen, wird er plötzlich selbst Teil des Films. Der Theaterkritiker Henry Bidou schrieb dazu: „Les personnages y entrent et en sortent comme d’une chambre.“⁷¹⁵ Der spielerische Umgang mit dem neuen Medium Film und die innovative szenische Umsetzung zeichnen also diese Revue aus, die in Sachen patriotisch-nationalistischer Kriegsdarstellung den anderen Aktualitäten um nichts nachstand.

Auch in der in Berlin, Wien und Lissabon gespielten Operette *Die Kinokönigin* von Jean Gilbert, deren Thema die Welt des Films mit ihrem beginnenden Starkult ist, wird das Medium Film in die Aufführungen eingebaut. Filmprojektionen als zusätzliches Element einer sich ohnehin als Verbindung verschiedener Künste verstehenden Theaterform: der Operette – in ihr kommen komödiantisches Sprechtheater, Elemente des Melodramas, Musik, Gesang, Tanz und Ausstattung zusammen.

Das Verhältnis des Unterhaltungstheaters zur Technik, und, während des Kriegs im besonderen zur Kriegstechnik habe ich ebenfalls bereits angesprochen [vgl. Kap.II.5.]. Die Auseinandersetzung mit Technik reicht von der Thematisierung technischer Innovationen und ihrer diskursiven Integration in die Bühnenhandlung, über die Präsentation spektakulären technischen Geräts auf der Bühne, bis hin zur – verfremdenden – Nutzung neuer technischer Möglichkeiten im ästhetischen Sinne. So kommt etwa das im Krieg so beliebte Genre des Spionagestücks nicht ohne den dramaturgischen Einsatz der neuesten (oder sogar noch utopischen) Telekommunikations-Möglichkeiten aus, die die Arbeit des Spions, aber auch jener, die ihn schließlich stellen, überhaupt erst möglich machen. Die oben genannten kriegerischen Schaustücke [vgl. Kap.V.4] übertrumpfen sich gegenseitig mit noch größeren Kriegsschiffen, U-Booten, Flugzeugen oder Zepellinen, die sie auf der Bühne oder über den Zuschauern kreisen lassen.

Ein ästhetisches Phänomen der Moderne, das aber durch die mit dem Krieg zusammenhängende Veränderung der Wahrnehmung – durch den von Walter Benjamin diagnostizierten Verlust erzählbarer Erfahrung, also auch den Verlust der für Erzählung im allgemeinen notwendigen Auf- und Auseinanderfolge von Ereignissen, durch das zeitgleiche Hereinbrechen von Sinneseindrücken, die die menschlichen Wahrnehmungskapazitäten weit

⁷¹⁴ vgl. Henry Bidou, „La Semaine Dramatique. Théâtre Antoine : *La nouvelle revue*, par Rip – Renaissance : reprise de *Fred*, comédie en trois actes, par A. Germain et R. Trébot. – Mme Véra Sergine dans *La flambée*.“, *Le Journal des Débats*, 11. Oktober 1915.

⁷¹⁵ „Die Figuren treten in die Leinwand ein und aus ihr heraus, als wäre sie ein Zimmer.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda.

übersteigen – radikalisiert und beschleunigt wurde, ist der weitgehende Verzicht auf geschlossene Dramaturgien, auf den klassischen Spannungsaufbau, auf die homogene Entwicklung der Figuren. Dies ist in fast allen theatralen Genres und sozialen Standorten festzustellen: Sei es in der – dem kriegsbedingten Mangel an Darstellern und Musikern geschuldeten – Praxis der Pariser Oper, in ihren Matineen keine ganzen Opern sondern Potpourris mehrerer Akte aus verschiedenen Opern zu geben; in der wachsenden Beliebtheit von Einakter-Abenden anstelle eines ganzen Stücks, auch im Literaturtheater; in der offenen, nicht-linearen Form der expressionistischen Dramen; und natürlich in den verschiedensten Formen der Nummerndramaturgie, die von Variété und Zirkus über das Kabarett und die Revue bis hinein in Operette und modernes Drama Einzug hält. Schon in der zeitgenössischen Publizistik wurde die Affinität des Publikums für diese Art der Theaterunterhaltung diagnostiziert – so wie die durch den Krieg gestiftete Unruhe und Kurzatmigkeit den „modernen Menschen“ dem Lesen eines Romans die Lektüre der Zeitung vorziehen lasse, so seien auch auf dem Theater die „kleinen Häppchen“ beliebter geworden als ein in vier Stunden sich abrollender *Hamlet*.

Dem Unterhaltungstheater, so vielgestaltig es sich in diesen Kriegsjahren auch zeigt, scheint allgemein eine gewisse Affinität für das ganz Kleine und für das ganz Große innezuwohnen. Ebenso gerne wie es Kleinigkeiten des Alltags thematisiert, Figuren des Alltags – den Kutscher, die Friseurin, die Briefträgerin, den Eisenwarenhändler – auf die Bühne bringt und Freude an der Ausgestaltung kleiner Details hat, trumpft es auch auf mit monumentalen Bühnenbildern, mit technischem Spektakel und Massenszenen, mit einer Überfülle an Attraktionen und Sensationen, mit dem Außergewöhnlichen und Exotischen.

Der Aufbau und die Aufrechterhaltung der Bühnenillusion, die dem klassischen bürgerlichen Theater so heilig war, wird zunehmend ersetzt durch ein Spiel des Herstellens und Brechens von Illusionen, ein Spiel von temporären Täuschungen und Aufdeckungen. Die Diseuse tritt mit ihrem Chanson an die Rampe, die Commère richtet sich mit ihrer Ankündigung an das Publikum, der Operettenstar macht eine Anspielung auf seine jüngste Filmrolle, etc. Das Heraustreten aus der Rolle wird zu einer – im besten Falle Komik und eine Komplizität mit dem Publikum erzeugenden – Strategie, die, wie schon im vormodernen Volkstheater, dem Wesen des Theaters nicht entgegensteht sondern ihm im Gegenteil genuin entspricht. Gerade weil die Bühnenillusion nicht das vorrangige Ziel ist, können in der Revue zum Beispiel Personifizierungen abstrakter Konzepte wie „das Gute“, „das Böse“, „die Feigheit“, u.ä. auftreten.

Die SchauspielerInnen des Unterhaltungstheaters haben nicht das Ziel, mit der von ihnen dargestellten Figur zu verschmelzen. Im Gegenteil, sie wollen die Charakteristik ihres persönlichen Spiels – „die Niese“, „der Girardi“, „die Massary“, „der Guitry“ – in jeder Rolle zeigen und den Reiz der Ambivalenz von verkörperter Figur und SchauspielerInnenkörper ausschöpfen.

Alle die eben beschriebenen Elemente, die die verschiedenen Formen des Unterhaltungstheaters in den 1910er Jahren charakterisieren und die sich im Laufe der fünf Kriegsjahre noch vehementer durchsetzen, finden sich auch als typische Merkmale der verschiedenen Theateravantgarden, wie sie ab 1916/17 quer über Europa verstreut entstehen: das virtuose Spiel mit verschiedenen Medien und Künsten, die Integration von Filmprojektionen in Bühnenwerke, die offene, fragmentarische Dramaturgie, die Verwendung technischer Innovationen, die Zerstörung der Illusion, die Überwindung der Rampe, der anti-psychologische Schauspiel-Stil. Konkret gefragt: Verdanken die Dada-Soiréen und Matineen in Zürich, Paris oder Berlin nicht dem Variété? Brauchen die Tanzpantomimen von Valeska Gert nicht die Komik der Revue mit ihren Typisierungen, ihrer Körperlichkeit? Finden wir nicht in Erwin Piscators politischen Revuen *Roter Rummel* und *Trotz Alledem!* Elemente von Stosch-Sarrasanis Manegeschaustrücken? [vgl. Kap. VII.1 und VII.3]

VI. Kampf statt Krieg – Kriegsmüdigkeit und soziales Aufbegehren

VI.1. Steckrübenwinter und Krisenjahr – 1916/17 und die Korrosion der „nationalen Einheit“

Das Jahr 1916 blieb in der Geschichtsschreibung – die sich zu großen Teilen auf die Ereignisse an der Westfront konzentriert hatte – das Jahr von Verdun. Stand diese Schlacht in ihren Ausmaßen, ihrer Dauer, in den Opferzahlen und in der Art der Kriegführung doch auch symbolisch für den Schützengrabenkrieg, die *guerre des tranchées*, die Millionen anonymer Soldaten und Hunderttausende Tonnen Munition gegeneinander antreten ließ. Österreich startete im Mai 1916 eine Südtiroloffensive, die sogenannte „Strafexpedition“ gegen Italien, es begannen die großen Kämpfe im Hochgebirge. Russland war im Mai und Juni 1916 mit der Offensive unter General Brusilov erfolgreich an der Ostfront zu Österreich-Ungarn. Im August 1916 trat Rumänien in den Krieg gegen die Mittelmächte ein. Dennoch war auf keiner der beiden Seiten ein bald eintretender Sieg zu erwarten, während die Möglichkeit eines Verständigungsfriedens zwar von einzelnen pazifistischen Gruppierungen eingefordert, von den Armeekommandos und nationalistischen Ideologen aber strikt zurückgewiesen wurde.

Immer dramatischer jedoch entwickelten sich die Versorgungsprobleme und Nahrungskrisen im „Hinterland“. Zur äußerst angespannten Versorgungslage im Deutschen Reich aufgrund der immer lückenloseren Wirtschaftsblockade kamen die Kartoffel-Missernte 1916 – es wurde nur die Hälfte des üblichen Ertrags geerntet –, die Transportkrise aufgrund des Mangels an Gefährten und an Benzin, sowie ein äußerst strenger Winter, die zum sprichwörtlichen „Kohlrübenwinter“ führten, der sich für Teile der Stadtbevölkerung, gerade in Berlin, als regelrechte Hungersnot manifestierte.⁷¹⁶

Die amtlichen Tagesrationen für Erwachsene betragen in dieser Zeit in Groß-Berlin 270 g Brot, 35 g Fleisch, einschließlich Knochen, 25 g Zucker, 11 g Butter, 1/14 Ei. Nicht immer aber wird in der Praxis diese Ration erreicht.

Die Milchversorgung bricht zusammen, Süßstoff [...] ist aufs strengste rationiert. Auch die Kartoffeln werden rar, da die preußischen Agrarier auf weiten Flächen Wrucken statt Kartoffeln angebaut haben, deren Kultur höheren Gewinn bringt. So hat sich der Winter 1916/17 den Zeitgenossen als „Kohlrübenwinter“ unauslöschlich eingeprägt.⁷¹⁷

Es war auch diese Zeit, in der, wie Hellmut von Gerlach schrieb, der *Ersatz* „derart die deutsche Ernährungswirtschaft [beherrschte]“, was schließlich dazu führte, dass in fast alle europäische Sprachen das deutsche Wort „Ersatz“ unübersetzt Eingang fand. „Überall wendet man es heute noch an, ohne damit irgendwo eine erfreuliche Vorstellung zu verbinden.“⁷¹⁸

⁷¹⁶ vgl. Thierry Bonzon, Belinda Davis, „Feeding the cities“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin. 1914-1919*, Hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge / N.Y.: Cambridge University Press 1999, S.305-342, insb. S.323f.

⁷¹⁷ Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S.293.

⁷¹⁸ Hellmut von Gerlach, *Die große Zeit der Lüge*, Charlottenburg: Verlag der Weltbühne 1926.

Doch selbst der *Ersatz* und die unzähligen Rezeptvorschläge für Steckrübensuppe, Steckrübenauflauf, Steckrübenpudding, Steckrübenkoteletts, Steckrübenmarmelade, etc. konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch davon zuwenig war und die Nahrungsmittelrationen den Bedarf kaum noch deckten. In den öffentlichen Speisehallen wurden 1916/17 etwa 160.000 Portionen täglich ausgegeben, doch auch hier wurden die Suppen immer dünner.⁷¹⁹ Zusammen mit der dauernden Kälte und dem Kohlenmangel führte die Unterernährung zu einer enormen Steigerung von Infektionskrankheiten, Totgeburten und Todesfällen. Im Tagebuch des Berliner Arztes Alfred Grotjahn hieß es dazu:

20. Februar 1917

Die Allgemeinsterblichkeit steigt jetzt stark, und die Berliner fangen an, zu ihren bereits vorhandenen Gramfalten und schlaffer Gesichtshaut auch noch kalkweiß auszusehen.

Langsam aber sicher gleiten wir in eine zur Zeit allerdings noch wohlorganisierte Hungersnot hinein.⁷²⁰

Den Berliner Behörden – seien es militärische oder zivile – gelang es nicht, eine konsistente und von der Bevölkerung als gerecht empfundene Regulierungspolitik für die Grundversorgung zu installieren, zum Teil einfach deshalb, weil es nichts mehr zu verteilen gab, zum Teil aber aufgrund von zögerlichem Handeln und rein militärischen Prioritäten.

From 1916 until the end of the war, the food crisis was so serious that no administrative or political solution could be found within existing frameworks of distribution. By the time the soldiers came home, Berlin's food supply situation had deteriorated into near chaos.⁷²¹

Der Kohlenmangel in Berlin hingegen bestand vor allem aufgrund von Transportengpässen und Verteilungsmängeln, nicht wegen eines grundsätzlichen Mangels am Rohstoff. Auch hier zeigte sich, dass die städtische Verwaltung an einer gleichmäßigen Versorgung der Bevölkerung scheiterte. Das Festhalten an marktwirtschaftlichen Prinzipien stand im Widerspruch zu einem komplexen System der Kontrollen und Restriktionen, bis hin zur Rationierung von Kohle ab September 1917. „This led to a failure to meet civilian needs, especially in the winters of 1916-17 and 1917-18.“⁷²² Ärger und Verzweiflung der frierenden BerlinerInnen richtete sich gegen die zuständigen Behörden, vor allem aber gegen den „Terror“ der Kohlenhändler, bei denen die Warteschlangen immer länger wurden und die zum Teil ihre Ware, sofern sie welche hatten, lieber am Schwarzmarkt anboten als sie offiziell gegen Kohlemarken zu verkaufen.⁷²³

Gerade in der österreichischen Reichshälfte der Doppelmonarchie – in Cisleithanien – war die Versorgung mit Grundnahrungsmitteln und Energie ebenfalls äußerst prekär. Die russische Offensive in Galizien verschärfte die Lage insofern, als die Ernte dieses für die österreichische

⁷¹⁹ vgl. Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben 1914-1918*, S.295f.

⁷²⁰ Alfred Grotjahn, *Erlebtes und Erstrebtes. Erinnerungen eines sozialistischen Arztes*, Berlin: Herbig 1932.

⁷²¹ Thierry Bonzon, Belinda Davis, „Feeding the cities“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin. 1914-1919*, Hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge / N.Y.: Cambridge University Press 1999, S.339.

⁷²² Armin Triebel, „Coal and the Metropolis“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin. 1914-1919*, Hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge / N.Y.: Cambridge University Press 1999, S.343.

⁷²³ vgl. ebenda, S.369f.

Nahrungsmittelversorgung wichtigen Gebiets nun aufgrund der Kriegshandlungen und der Flucht der ansässigen Bevölkerung ausfiel. Ungarn wiederum, das weiterhin ausreichend Getreide produzierte, weigerte sich, nach Cisleithanien umzuverteilen. So wuchsen die internen Spannungen in der Doppelmonarchie, der Dualismus wurde für die Innenpolitik in Wien zunehmend zum Problem. Der französische Historiker Jean-Jacques Becker geht in seiner vergleichenden Studie zum Jahr 1917 in Europa sogar so weit zu sagen: „De toutes les capitales européennes, c’est à Vienne qu’on a le plus souffert pendant la guerre.“⁷²⁴ Verglichen mit der relativ guten Ausgangslage vor dem Krieg, ist diese Diagnose wohl zutreffend. Zu den öffentlichen Ausspeisungen in Wien kamen 1916 täglich 54.000 Menschen, ein Jahr später waren es bereits 134.000.⁷²⁵ Für das jahrzehntelang gut abgesicherte Wiener Bürgertum brachte die Nahrungsmittelknappheit die gewohnten gesellschaftlichen Hierarchien und den eigenen, „wohlerworbenen“, gesellschaftlichen Status völlig durcheinander.⁷²⁶ Auch in den gepflegten Salons kreisten die Gespräche nur ums Essen. Oskar Blumenthal schreibt im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* am 1. August 1916: „Ich glaube kaum, daß zu irgendeiner Zeit das bewegliche Geplauder der Gesellschaft so vollständig von der Magenfrage beherrscht worden ist wie im zweiten Kriegsjahr.“⁷²⁷

Die zunehmend verzweifelte und immer mehr Zeit und Anstrengung in Anspruch nehmende Suche danach, für sich selbst und die Familie ein Auslangen mit den wenigen zur Verfügung stehenden Nahrungsmitteln zu finden, die wachsende Not und die damit zusammenhängenden Krankheiten, sowie der Kampf aller gegen alle um immer knapper werdende Lebensmittel, führten auch dazu, dass im Hinterland das Interesse an den „großen Ereignissen“ des Krieges immer geringer wurde. Maureen Healy beschreibt dies in ihrer spannenden Studie zum Kriegsalltag in Wien auch über die semantische Verschiebung, die sich in diesen Jahren am Begriff des *Opfers* festmachen lässt: die „Daheimgebliebenen“ sahen sich nun nicht mehr als jene, die *Opfer* für den Krieg machten, sondern selbst als *Opfer* des Krieges und einer völlig gescheiterten Versorgungspolitik ihrer Regierung.

Nachdem England im Februar 1916 – *endlich* aus Sicht der portugiesischen Interventionisten – Portugal gebeten hatte, alle deutschen Schiffe, die sich in portugiesischen Häfen befanden, zu beschlagnahmen, erklärte Deutschland am 9. März 1916 Portugal den Krieg. Unmittelbar darauf wurden von Kriegsminister Norton de Matos Vorbereitungen getroffen, damit ein Armeekorps von 45.000 Soldaten, das *Corpo Expedicionário Português* (CEP), nach Frankreich an die Westfront geschickt werden konnte. Die tatsächliche Abreise der portugiesischen Truppen fand

⁷²⁴ Jean-Jacques Becker, *1917 en Europe. L’année impossible*, Bruxelles: Éditions Complexe 1997, S.94.

⁷²⁵ vgl. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.409-414.

⁷²⁶ „For many Viennese not used to being „poor“, war had disrupted the sense of one’s rightful place in the social hierarchy“. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.23.

⁷²⁷ Oskar Blumenthal, „Das tägliche Brot“, *Neue Freie Presse*, 1. August 1916, S.1.

zwischen Jänner und April 1917 statt.⁷²⁸ Der Eintritt Portugals in den Krieg führte jedoch kaum zu jener innenpolitischen Entspannung, die die Interventionisten im regierenden *Partido Democrático* erhofft hatten. Die portugiesische Gesellschaft war zutiefst gespalten zwischen Interventionisten und Anti-Interventionisten und blieb es auch während des Kriegs.

Die soziale Lage in Lissabon, obwohl Portugal keineswegs direkt von Kriegshandlungen betroffen war, glich in gewisser Weise jener der Hauptstädte der Mittelmächte, auch wenn natürlich Armut und soziale Ungerechtigkeiten in Lissabon auch vor dem Krieg weit gravierender waren als etwa in Wien oder Berlin. „[...] verifica-se a rarefacção dos géneros de primeira necessidade a par da contínua alta dos preços (inflação e diminuição da oferta). A existência do mercado negro em nada beneficiava as classes mais baixas, já que os preços praticados eram proibitivos.“⁷²⁹ Schon zu Beginn des Jahres 1916 wurden die ersten Epidemien in Portugal registriert, zunächst vor allem Typhus, später, insbesondere im Jahr 1918, schließlich Grippe- und Tuberkuloseepidemien. In den Arbeitervierteln von Lissabon, mit ihren armseligen Behausungen, die meist in katastrophalem hygienischen Zustand waren und wo es am Nötigsten mangelte, verbreiteten sich alle Arten von Infektionskrankheiten rasch. Die Forderungen nach staatlicher Intervention und Verteilungsgerechtigkeit wurden trotz einiger Bemühungen der Regierungen, die allerdings in langwierigen Verwaltungsabläufen versickerten, nicht erfüllt. Die Festsetzung von Höchstpreisen führte, wie in anderen Städten auch, zur Auslagerung dieser Produkte aus dem regulären Markt.⁷³⁰

In Paris war, trotz massiver Teuerungskrisen und Inflation, im Jahr 1916 das Problem von Hunger und Unterernährung noch nicht in gleichem Maße spürbar wie in anderen europäischen Großstädten. Erst im Jahr 1917 wurde auch in Paris an allen Ecken der Aufschrei hörbar: „Tout est hors prix et on manque de tout.“⁷³¹ Auch in Paris gewann das Brot eine besondere symbolische Bedeutung. Die französische Getreideproduktion war seit Kriegsbeginn auf die Hälfte geschrumpft und halbierte sich von 1916 auf 1917 noch einmal. Die Bauern bekamen ihrer Ansicht nach zu geringe Preise für ihr Getreide, geringer als jene Preise, die für Getreideimporte etwa aus Argentinien gezahlt wurden, so dass sie ihre Felder vielfach lieber brach ließen, als Verluste – da auch Arbeitskräfte für die Ernte kaum zu finden waren – mit dem Anbau zu machen. Viele Bäckereien mussten mangels Mehl ganz schließen, andere hatten nur wenige Stunden in der Früh geöffnet. Jedenfalls war der Mangel an Brot – schlimmer als der bereits früher aufgetretene Mangel an Milch oder Fleisch – ein Herd für öffentliche Unzufriedenheit. Dazu kam der außergewöhnlich kalte Winter 1916/17, auch in Paris. Noch im Februar 1917 war die Seine vollständig zugefroren, was nicht nur in den unterkühlten Wohnungen Probleme bereitete, sondern auch den Bootsverkehr lahm legte.

⁷²⁸ vgl. *O Século XX Português. Épocas Históricas e Cronologia*, Lisboa: Texto Editora 2000, S.28f.

⁷²⁹ Maria Alice Samara, *Verdes e Vermelhos. Portugal e a Guerra no ano de Sidónio Pais*, Lisboa: Editorial Notícias 2003, S.62.

⁷³⁰ vgl. ebenda, S.61-69.

⁷³¹ Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.195.

Doch die tiefe Demoralisierung des Jahres 1917, das von Jean-Jacques Becker als „*année impossible*“ bezeichnet wurde, welche sich in Frankreich sowohl in der Armee als auch in der Zivilbevölkerung verbreitete, trat vor allem im April 1917 ein, nach dem verheerenden Debakel des *Chemin des Dames*, einer als kriegsentscheidend deklarierten Offensive des Generals Nivelle, die völlig scheiterte und allein 100.000 Opfer forderte. In unmittelbarer Folge kam es zu kollektiven Befehlsverweigerungen und Desertionen in der französischen Armee. Dieser militärische Ungehorsam wurde von der Mehrheit der Generäle als Folge einer Agitation von Untergrundorganisationen im Hinterland, die mittels der Freigänger ihre Informationen an die Front brachten, betrachtet. Einer von ihnen, Franchet d’Esperey schrieb an General Pétain am 4. Juni 1917: „La situation est nette. C’est une organisation générale venant de Paris sous l’instigation des Allemands, tendant à livrer la France à l’ennemi. C’est au gouvernement à agir en frappant les têtes.“⁷³² Die Köpfe, die hier getroffen werden sollten, waren damit nominiert: Pazifisten, Sozialisten, Anarchisten, Revolutionäre und Kriegsgegner aller Art. Eine gründliche historische Untersuchung der Desertionen, wie Guy Pedroncini sie 1967 veröffentlichte⁷³³, zeigt jedoch, dass diese in direktem Zusammenhang mit der Operation des *Chemin des Dames* oder mit ähnlichen – zum Scheitern verurteilten – Offensiven standen, die die unmittelbar beteiligten Kompagnien nicht mehr mittragen wollten. Auch bei der Zivilbevölkerung verbreitete sich nach dieser gescheiterten Offensive die Vorstellung einer *guerre sans issue*, eines hoffnungslos zur Fortsetzung verurteilten Kriegs, ohne Aussicht auf Erfolg.⁷³⁴

Hatte der staatliche Appell an den Durchhaltewillen und die Opferbereitschaft der Zivilbevölkerung an der – erstmals als solcher begriffenen – „Heimatfront“ in der ersten Hälfte des Krieges noch im allgemeinen Zustimmung hervorgerufen und vor allem Frauen und Kindern in der Logik des „Opfers an die Nation“ plötzlich eine eminente Funktion in Bezug auf den Staat zugeordnet – ein Kriterium der *citoyenneté*, das bislang Männern als „wehrfähigen“ Bürgern, die als Soldaten ihr Leben dem Staat opfern „konnten“, vorbehalten war – so brach diese Übereinkunft im Laufe der Jahre 1916 und 1917 angesichts des übermäßigen und unabsehbaren Leidens zusammen. „Hungry home-front residents began asking what they were holding out *for*, and what they might expect in return for their sacrifice.“⁷³⁵

Trotz des Hungers und des Leidens der städtischen Bevölkerungen war der Theaterbetrieb erstaunlich wenig von Einschränkungen betroffen, auch das Publikum blieb nicht aus, sondern suchte im Gegenteil ein wenig Erholung und Ablenkung von den täglichen Sorgen. Was Heidemarie Brückl-Zehetner für Wien feststellt, lässt sich auch auf die anderen hier

⁷³² Franchet d’Esperey zit. in: Marc Ferro, *La Grande Guerre 1914-1918*, Paris: Gallimard 1990 (Orig.: Paris 1969), S.311.

⁷³³ Guy Pedroncini, *Les mutineries de 1917*, Paris: Presses Universitaires de France 1967.

⁷³⁴ vgl. Jean-Jacques Becker, *1917 en Europe. L’année impossible*, Bruxelles: Éditions Complexe 1997, S.99.

⁷³⁵ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.34.

untersuchten Städte übertragen – der Erste Weltkrieg war, auch den Erwartungen der Theaterdirektoren zu Beginn des Kriegs zum Trotz – keine Krisenzeit für das Theater: „Mit dem Ersten Weltkrieg hat für die Wiener Theater die letzte Blütezeit vor der großen Krise der Zwanziger und Dreißiger Jahre begonnen. Auch nach der Niederlage hält die Theaterbegeisterung des Wiener Publikums an. Weder Grippewelle noch Energieknappheit können ihr Abbruch tun.“⁷³⁶

⁷³⁶ Heidemarie Brückl-Zehetner, „Theater in der Krise. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum Wiener Theater in der Ersten Republik“, Wien: Universität Wien, Diss. 1988, S.80.

VI.2. Protest und Repression – Repolitisierung von unten und künstlerische Kritik einzelner

Der 1. Mai 1916 wurde von den Sozialdemokraten in Wien nur eingeschränkt gefeiert – man hielt Abendversammlungen ab. Von Kriegsbegeisterung war allerdings kaum mehr die Rede. „Trotzdem verzichtete die sozialdemokratische Arbeiterschaft auf die traditionellen Formen der Maifeier, auf die Arbeitsruhe, die Umzüge und die öffentlichen Feste.“⁷³⁷ Nur wenige Tage später allerdings, am 11. Mai 1916 fanden die ersten amtlich festgehaltenen Hungerkrawalle in Wien statt, im besonderen in den westlichen Arbeiterbezirken Ottakring (XVI.) und Penzing (XIV.) wurden Geschäfte überfallen und geplündert. In den Tagen darauf ging die Welle des Protests auch auf andere Bezirke über.⁷³⁸ Diese spontanen und meist von Frauen und Kindern getragenen Aufstände wurden von den k.u.k. Behörden, ebenso wie Klagen in privaten – von der Zensur geöffneten – Briefen oder Beschwerden an offizielle Stellen, sehr ernst genommen – als Zeichen für die Aufkündigung des Burgfriedens, nicht von Seiten der sozialistischen Parteileitung, aber von Seiten der Wiener Bevölkerung.

Ministerpräsident Stürgkh, der sich weiterhin gegen den Zusammentritt des Parlaments stemmte, der auch bei der Militärleitung unbeliebt aufgrund seiner angeblich zu wenig deutschfreundlichen Haltung war, der sich gegen alle Rücktrittsforderungen immun erwies und nur vom alten Kaiser Franz-Joseph gehalten wurde, dem er sich auch als einzigem loyal verpflichtet fühlte, war eine jener Personen, die die Unzufriedenheit und die Wut der Bevölkerung auf sich lenkten. Am 21. Oktober 1916 wurde Stürgkh beim Mittagessen im Hotel „Meissl und Schadn“ am Neuen Markt in Wien von Friedrich Adler, Sohn des renommierten Sozialdemokraten Viktor Adler, erschossen. Tags zuvor war eine Diskussionsveranstaltung zum Thema „Das Parlament“ im Konzerthaus nach längerem internen Hin und Her in der Wiener Polizei verboten worden – Stürgkh hatte diese Entscheidung gar nicht selbst getroffen sondern delegiert. Doch war dieser unmittelbare Anlass auch nur noch ein Auslöser – der dissidente Sozialdemokrat und Pazifist Friedrich Adler hatte sich schon über ein Jahr mit dem Gedanken an ein aufsehenerregendes politisches Attentat getragen.⁷³⁹ Der Mordprozess bot Friedrich Adler noch einmal eine Tribüne, insbesondere zur Abrechnung mit seiner eigenen Partei, er wurde zum Tode verurteilt, die Todesstrafe jedoch schließlich in Kerkerhaft umgewandelt. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie wurde er amnestiert und begab sich zurück auf die politische Bühne.

An der Nordost-Front gegen Russland wuchs auf österreichisch-ungarischer Seite der Front in Folge der Brussilov-Offensive die Demoralisierung rapide und fast 60 % der Verluste dieser

⁷³⁷ Maria Badhofer, „Heute soll Sonne sein. Heute soll ruhen die Hand. Die Feiern zum 1. Mai in Wien und Berlin von 1890 bis 1933.“, Wien: Universität Wien, Dipl. Arb. 2004, S.61.

⁷³⁸ vgl. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.325-328.

⁷³⁹ vgl. ebenda, S.388-390.

Armeen gingen auf Deserteure zurück – bis zum September 1916 hatten 226.000 Soldaten desertiert.⁷⁴⁰

Das Jahr 1916 sah rund 1,75 Millionen k.u.k. Soldaten in den Verlustlisten. Da die Jahrgänge schon dreimal gemustert und nachgemustert und mittlerweile auch schon die Achtzehnjährigen eingezogen worden waren, brauchten nur noch die Rechner ans Werk gehen, um auszurechnen, wann die totale Erschöpfung eintreten musste.⁷⁴¹

Um im Jahr 1916 zu wissen, wie hoch der Grad der Unzufriedenheit der Wiener Bevölkerung war, musste die Polizei ihre Informanten nur in die zahllosen Lebensmittel-Schlangen, die sich überall in Wien tagtäglich bildeten, schicken und Gespräche unter den Wartenden, großteils Frauen und Kinder, notieren lassen.⁷⁴² Die Frage der Lebensmittelversorgung war *das* zentrale Politikum dieser Tage und schürte Neid gegenüber angeblichen Profiteuren und das Gefühl der Ungerechtigkeit und des Versagens staatlicher Lenkung.

Ohne die Versorgungsprobleme je wirklich in den Griff zu bekommen, griff die Polizei – nach zahlreicher Beschwerden aufgebracht BürgerInnen – zu Maßnahmen, wie der Kontrolle des verordneten „fleischfreien Tages“ am Freitag, indem Polizeibeamte in die Wohnungen und Küchen einzelner WienerInnen eindringen und diese nach Fleischspuren durchsuchten.⁷⁴³

Der Verein *Freie Volksbühne*, der sich in den Vorkriegsjahren einiges Ansehen bei der Kritik und eine stattliche Anzahl von Mitgliedern erworben hatte, stellte zunächst mit Kriegsbeginn ihre Tätigkeit ein, doch als der Krieg nach einem Jahr nicht wie erwartet beendet war, ergriff Arthur Rundt erneut die Initiative und publizierte einen Aufruf zur Wiederbelebung des Vereins. Gleichzeitig wurden auch die Aufführungen im Theater in der Neubaugasse 36 wieder aufgenommen. Die *Freie Volksbühne*, die unter der Leitung von Arthur Rundt und mit der Mitarbeit von Stefan Großmann, Herbert Jhering u.a. am 25. September 1915 wieder zu spielen begann, war eines jener wenigen kleinen Theaterensembles, die mit einem gemischten, zum Teil künstlerisch innovativen, zum Teil politisch gewagten, zum Teil aber durchaus eingängigen Spielplan, der auch erfolgreiche Komödien, Stücke mit Lokalkolorit und mit manchen Stücken auch die nationalen Mythen aufnahm, versuchten, im Krieg eine künstlerische Botschaft zu vermitteln. Im Herbst 1915 befanden sich am Spielplan etwa das Preußendrama *Katte* von Hermann Burte, *Eine Heiratsgeschichte* von Nikolai Gogol, die märchenhafte Komödie *Die Fee* von Lorant Orbok, *König Nikolo* von Frank Wedekind, ein Abend mit drei Einaktern von Wildgans, Nestroy und Langer, die politische Satire *Der Kandidat* von Carl Sternheim, *Und Pippa tanzt* von Gerhart Hauptmann, sowie zum Silvesterabend die beliebte deutsche Komödie *Pension Schöller*.

⁷⁴⁰ vgl. ebenda, S.373.

⁷⁴¹ ebenda.

⁷⁴² vgl. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.73.

⁷⁴³ vgl. ebenda, S.70f.

Am 12. Februar 1916 wurde auf dieser Bühne ein in mehrerlei Hinsicht bemerkenswertes Stück uraufgeführt: das „Schauspiel aus dem Ghetto“ *Der Schrei, den niemand hört* der Wiener Autorin Else Feldmann. Die 1884 geborene Autorin stammte aus armen Verhältnissen und war zunächst Fabrikarbeiterin in Wien, bis sie begann, als Journalistin für die *Arbeiter-Zeitung* und andere österreichische Zeitungen zu schreiben. Bekannt wurde sie mit ihren Reportagen über Wiener Elendsviertel und das jüdische Arbeitermilieu. In den zwanziger und dreißiger Jahren schrieb sie auch mehrere Romane, die in Fortsetzungen in der *Arbeiter-Zeitung* erschienen. In der Ersten Republik war sie Mitglied der „Vereinigung sozialistischer Schriftsteller“. *Der Schrei, den niemand hört* blieb ihre einzige Arbeit für das Theater. In diesem humorvollen aber um äußerst realistische Milieudarstellung bemühten, episodenhaften Volksstück wird die Situation des jüdischen Proletariats, und hier besonders die Situation der Frauen – der alleinstehenden Krämerin Geize Markstein und ihrer rebellischen Tochter Pamela – eindrucksvoll dargestellt. In einer eher skeptischen Kritik in der *Neuen Freien Presse* heißt es zum Stück:

Da lernen wir die verprügelte Kramhändlerin Geize Markstein kennen, deren kleine häßliche Tochter Pamela sich aus der kleinen häßlichen Welt fortsehnt, in der sie zu ersticken glaubt. Dann wieder begegnen wir der jungen Hanna Fleck, die schuldbeladen aus der großen Welt ins Elternhaus zurückkehrt. Und gleich darauf lernen wir den brutalen Uhrmacher Benzion kennen, der seine Söhne in die Fremde jagt, in Not und Elend. Alle diese Handlungen durchdringen sich nicht, sondern stehen beinahe feindlich gegeneinander, um sich, gerade im Augenblicke, da wir die Lösung erwarten, rettungslos zu verwirren.⁷⁴⁴

Am letzten Satz dieser Kritik lässt sich allerdings erkennen, dass der Rezensent offenbar vor allem mit der politischen Botschaft des Stücks nichts anzufangen wusste: „Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß man schreien muß, um gehört zu werden.“⁷⁴⁵ Auch in der *Wiener Zeitung* wird die Düsterteit, die sich aus dem zugespitzten Realismus heraus ergibt, kritisiert: „Das Stück geht auf Milieuschilderung und Stimmungsmalerei aus. Alles ist grau in grau, schwarz in schwarz, un- gemein düster und wird noch immer düsterer. Das Vorbild scheint Herr Schalom Asch zu sein.“⁷⁴⁶ Noch im gleichen Monat fand eine weitere aufsehenerregende Premiere an der *Volksbühne* statt: das Theaterstück *Die Wölfe* des französischen Pazifisten Romain Rolland wurde am 25. Februar 1916 erstmals gezeigt. Mit dem Stück *Les loups* (1898) hatte Romain Rolland nicht nur seinen Stückzyklus über die Französische Revolution begonnen, sondern auch auf die Dreyfus-Affäre reagiert.⁷⁴⁷ Anhand der Konflikte zwischen revolutionären Cliques im Jahr 1793 verarbeitete Rolland die Spaltungen innerhalb der „Dreyfusards“, die selbst vor allem eigene Interessen verfolgen und die große Sache aus den Augen verlieren. Die Kritiken zur Wiener

⁷⁴⁴ Z., „Volksbühne. [Kritik zu Else Feldmanns *Der Schrei, den niemand hört*]“, *Neue Freie Presse*, 13. Februar 1916, S.19.

⁷⁴⁵ ebenda.

⁷⁴⁶ „Volksbühne. [Kritik zu Else Feldmanns *Der Schrei, den niemand hört*]“, *Wiener Zeitung*, 13. Februar 1916, S.13.

⁷⁴⁷ vgl. Antoinette Blum, „*Les Loups* de Romain Rolland: un jeu théâtral sur l’histoire“, *The French Review*, Vol. 66 (1992) Nr. 1, S.59.

Aufführung der *Volksbühne* reagierten sehr empfindlich auf die Tatsache, dass hier ein Franzose, allerdings einer, der die Franzosen selbst stark kritisiert hatte, gespielt werde.

Herr Arthur Rundt hat den klugen, dankenswerten Einfall und spielt ein Stück von Romain Rolland. Als lebten wir nicht im Krieg mit Frankreich oder als sei Rolland kein Franzose. Herr Direktor Rundt hat ja auch vor wenigen Monaten ein Stück von Gogol gespielt. Als lebten wir nicht im Krieg mit Rußland, oder als sei Gogol kein Russe gewesen.⁷⁴⁸

Die Sympathie für diese mutige Entscheidung Rundts argumentiert der Kritiker des *Fremden-Blatts* aber auch vor allem mit der Kritik, die Rolland an der Haltung seiner französischen Kollegen geübt hat.

Im Herbst 1916 musste die *Volksbühne* allerdings ihre – ohnehin nur als Provisorium gedachte – Spielstätte in der Neubaugasse 36 verlassen und in das ehemalige Variété *Colosseum* in der Nussdorferstraße 4-6 verlegen. Dort wurde eröffnet mit Shakespeares *Sommernachtstraum* – ebenfalls ein „feindlicher Ausländer“, doch einer, der auch an den anderen deutschen und österreichischen Bühnen geduldet war.

In Berlin regte sich auch mit 1916 der Widerstand. Eine konspirative Konferenz im Rechtsanwaltsbüro der Brüder Liebknecht am 1. Jänner 1916 – „zu früher Morgenstunde, als die Spitzel der Politischen Polizei ihren Silvesterrausch noch nicht ausgeschlafen hatten“⁷⁴⁹ – wird meist als Geburtsstunde des Spartakusbundes, also jener radikalen Opposition innerhalb der SPD, die sich vehement gegen den Krieg und für den „proletarischen Internationalismus“ einsetzte, bezeichnet. Ihre Flugschriften und Publikationen trugen den Namen „Spartakus-Briefe“ und so verbreitete sich der Name schnell unter der ArbeiterInnenschaft. Am 1. Mai 1916 rief die „Gruppe Internationale“, wie sie sich offiziell nannten, zur Massenkundgebung gegen den Krieg und gegen die Regierung auf. Otto Franke, einer der Organisatoren der Maifeier berichtete:

Am 1. Mai 1916 war herrliches Demonstrationswetter. Ab 17 Uhr setzten sich in Groß-Berlin die Arbeiter der Kriegsindustriebetriebe in Bewegung und marschierten geschlossen zum Potsdamer Platz. Trotz Kriegszustand, Terror und Unterdrückung waren der Potsdamer Platz und alle in diesen Platz einmündenden Straßen mit Demonstranten besetzt. Die Jugend, Frauen und viele Soldaten beteiligten sich besonders stark.⁷⁵⁰

Doch noch im Zuge der Maifeier wurde Karl Liebknecht am Potsdamer Platz verhaftet. Dies führte zu weitverbreiteter Empörung in der Berliner ArbeiterInnenschaft. Am Tag der Verhandlung gegen Liebknecht am 28. Juni traten 55.000 ArbeiterInnen in den Streik. Dies waren die ersten politischen Massenstreiks in Berlin während des Weltkriegs.⁷⁵¹ Doch am 10. Juli 1916 wurde auch Rosa Luxemburg verhaftet, wenig später kamen Franz Mehring und Ernst

⁷⁴⁸ f.s., „Romain Rolland an der Volksbühne“, *Fremden-Blatt*, 26. Februar 1916, S.10.

⁷⁴⁹ Rudolf Lindau, „Die Geburt des Spartakusbundes“, *Neues Deutschland*, 1. Januar 1956. Zit. in: Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S. 246.

⁷⁵⁰ Otto Franke, zit. in: Dieter Fricke, *Kleine Geschichte des Ersten Mai. Die Maifeier in der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung*, Frankfurt a. M.: Verlag marxistische Blätter 1980, S.159.

⁷⁵¹ vgl. Maria Badhofer, „Heute soll Sonne sein. Heute soll ruhen die Hand. Die Feiern zum 1. Mai in Wien und Berlin von 1890 bis 1933.“, Wien: Universität Wien, Dipl. Arb. 2004, S.66.

Meyer in „Schutzhaft“. Der Wille der Behörden, diesem revolutionären Antikriegsspek ein Ende zu bereiten, war unübersehbar.

Aber auch den bürgerlichen pazifistischen Organisationen, der „Friedensgesellschaft“ und dem „Bund Neues Vaterland“, wurden im Lauf des Jahres 1916 die Zusammentreffen und das Wirken durch Rundschreiben oder Publikationen von den Berliner Behörden nahezu unmöglich gemacht. Die Versammlungen der „Friedensgesellschaft“ wurden am 5. April 1917 von der Polizei aufgelöst und alle weiteren verboten. Lilli Jannasch, die Sekretärin des „Bunds Neues Vaterland“ wurde verhaftet und vierzehn Wochen ohne Angabe von Gründen in Haft gehalten.⁷⁵²

Dass auch im kulturellen Bereich die Zahl der KriegsgegnerInnen immer größer wurde, steht außer Zweifel. In den öffentlichen Veranstaltungen konnte sich das jedoch nur äußerst zaghaft und zwischen den Zeilen manifestieren. Doch es mehrten sich halböffentliche Veranstaltungen, in denen Texte und Lieder gegen den Krieg vorgetragen wurden, wie etwa jene von der die engagierte Berliner Künstlerin Käthe Kollwitz erzählt:

Eysoldts gaben einen Vortragsabend bei Cassirer. Nicht öffentlich, nur vor Geladenen. [...] Die ersten Sachen gingen an einem vorüber [...]. Dann aber las die Durieux eine Geschichte von Leonhard Frank: Der Kellner. Ein Kellner bekommt im Jahre 94 ein Söhnchen, ein einziges. [...] Dann kommt der Krieg. Der Sohn fällt. Der Vater bekommt den Zettel mit den bekannten Worten. [...] Die Arbeit wird sinnlos für ihn, er vergrübelt ganz. Und dann einmal geht ihm der Mund auf, als er bedient in einer Gewerkschaftsversammlung oder so etwas. Er fängt an zu sprechen und seinem Nichtfassenkönnen des Krieges stammelnde Worte zu geben. Die Menschen, die alle geschlagen und getreten sind durch den Krieg, verstehen ihn. Große Erregung kommt über sie. [...] Das Wort Frieden schwillt an, alle zusammen schreien nach Frieden. Dieses las die Durieux mit einer eigenen wachsenden Leidenschaft und Erregtheit. Es war fast nicht zum Aushalten. [...] Als sie geendet hatte und ihr letzter Ruf „Frieden“ nachklang, rief einer aus den Zuhörern laut, wie in übermäßiger Sehnsucht, immer weiter – Frieden, Frieden –, es war, als ob wir alle hochgehoben wurden von derselben Welle.⁷⁵³

Der elsässische Autor und Publizist René Schickele übernahm mit Beginn des Krieges die Redaktion der *Weißten Blätter* von Franz Blei, der der Zeitschrift bereits ein fortschrittliches und europäisches Format nach dem Vorbild der *Nouvelle Revue Française* (NRF) verliehen hatte. Mit großem Engagement begann Schickele die Arbeit, doch stieß er bald an die Grenzen der Berliner Zensur mit dem Versuch eine pazifistische und europäisch gesinnte Zeitschrift zu produzieren. Schließlich geriet auch Schickele selbst ins Visier der staatlichen Behörden. Bei einer Versammlung des *Bundes Neues Vaterland* artikulierte er in aller Deutlichkeit seinen

⁷⁵² vgl. Hellmut von Gerlach, *Von Rechts nach Links*, hg. v. Emil Ludwig, Zürich: Europa Verlag 1937, Zit. in: Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S. 289-292.

⁷⁵³ Käthe Kollwitz, *Aus Tagebüchern und Briefen*, Berlin: Henschel Verlag 1959, zit. in: Dieter Glatzer, Ruth Glatzer, *Berliner Leben 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983, S. 284.

Protest gegen die deutsche Torpedierung der *Lusitania*. Otto Grautoff, vor dem Krieg noch Übersetzer von Romain Rolland, denunzierte Schickele beim Auswärtigen Amt.

Dass man ihn wegen seines Protestes gegen die Versenkung des englischen Passagierschiffes „Lusitania“ anklagte, wegen seiner Verurteilung eines Verbrechens, das 1198 Menschen das Leben kostete, muss Schickele ungeheuerlich vorgekommen sein. Wenig später erhielt er einen Nervenzusammenbruch.⁷⁵⁴

Unter großen Schwierigkeiten konnte er im September 1915 in die Schweiz einreisen, wo er sich zunächst in der Kuranstalt „Bellevue“ in Kreuzlingen aufhielt. War der Schweiz-Aufenthalt zunächst lediglich als Kuraufenthalt zur Erholung gedacht, erwies er sich bald als notwendiges Exil, als Fluchtort für René Schickele, wie auch für die *Weißten Blätter*, die ab April 1916 in Zürich herausgegeben wurden. Noch im Oktober 1914, damals noch in seiner Villa in Fürstenberg, nord-östlich von Berlin, hatte René Schickele unter dem Eindruck der Ereignisse sein „elsässisches Drama“ *Hans im Schnakenloch* geschrieben.⁷⁵⁵ Er veröffentlichte es im Jänner 1916 in den *Weißten Blättern*, betonte aber zugleich, dass es während des Kriegs nicht aufgeführt werden sollte. Es geht in dem Stück um ein elsässisches Brüderpaar, Hans und Balthasar Boulanger, auf dem Gut „Schnakenloch“, Hans ist mit Klär, einer Deutschen verheiratet, für die sich jedoch auch sein Bruder Balthasar interessiert, während Hans sich in eine französische Gräfin verliebt. In dieses Familiendrama hinein bricht der Erste Weltkrieg aus. Balthasar zieht begeistert für die Deutschen ins Feld, während Hans versucht, sich aus dem Konflikt herauszuhalten. Als französische Truppen das Gut besetzen, kann Hans seinen Bruder Balthasar schützen, indem er bekannt gibt, sich der französischen Armee anzuschließen – daraufhin verlässt ihn Klär. Die Handlung ist jener dieser populären Elsass-Melodramen nicht ganz unähnlich: doppelte oder unklare Loyalitäten führen im Krieg zu Rissen und Konflikten innerhalb der Familien. Doch war in den politischen Gesprächen der Figuren dieses Stücks das Drama der Zerrissenheit der Elsässer auch allegorisch zu verstehen für das Zerreißen Europas im Krieg. Romain Rolland, der Schickelé als Publizisten sehr schätzte, war allerdings über die Darstellung der Franzosen, „des miens“, wie Rolland in einem Brief an Annette Kolb schrieb, in Schickeles Stück empört und darüber, dass das Stück von einer Niederlage der Franzosen „ausgehe“. ⁷⁵⁶ Aufgrund der möglichen Missverständnisse dies- und jenseits der Front und möglicher Eingriffe der Zensur, war Schickele tatsächlich daran gelegen, dass das Stück im Krieg nicht aufgeführt werden solle. Doch da Arthur Hellmer, Leiter des *Neuen Theaters* in Frankfurt/M., der Schickele erneut um die Aufführungsrechte bat, keine Antwort erhielt, wandte sich dieser an den Verlag und erhielt ohne das Wissen des Autors die Rechte. Das Stück wurde von der Militärzensur in Frankfurt – die Militärbehörden in Frankfurt galten als die „mildesten“ in Deutschland – für die Uraufführung in einer Matinee freigegeben. Am 17. Dezember 1916

⁷⁵⁴ Albert M. Debrunner, *Freunde, es war eine elende Zeit! René Schickele in der Schweiz 1915-1919*, Frauenfeld / Stuttgart / Wien: Verlag Huber 2004, S.16f.

⁷⁵⁵ vgl. ebenda, S. 12f.

⁷⁵⁶ vgl. ebenda, S.97-100.

wurde das Stück unter Hellmers Regie am *Neuen Theater* in Frankfurt uraufgeführt. Kasimir Edschmied schrieb in Erinnerung an die Uraufführung: „Die Aufführung war eine Sensation, die ganz Deutschland erregte.“⁷⁵⁷ Doch die von Schickele befürchteten Missverständnisse, die die Zerrissenheit in die eine oder andere Richtung zu vereindeutigen zu versuchten, traten ebenfalls ein. In einer Kritik der *Frankfurter Zeitung* hieß es etwa:

Deutscher zu sein, ist eine stolze Gewissheit oder eine frohe Verheißung – elsässischer Deutscher zu sein, ein Schicksal, wenn man unter dem deutschen Rock ein Band von ehrlicher Sympathie für Frankreich trug. So musste der Krieg mit seinem Zwang zu klarer Entscheidung fast als Befreiung, ja als Erlösung kommen.⁷⁵⁸

Am 30. März 1917 kam das Stück schließlich auch in Berlin auf die Bühne. Und zwar auf die Bühne des *Kleinen Theaters*, das – ähnlich wie die *Freie Volksbühne* in Wien – zu jenen kleinen Theaterhäusern gehörte, die von Beginn des Kriegs an durch ein gemischtes, aber qualitativvolles und in Maßen fortschrittliches Programm, sich dem patriotischen *Geheul* widersetzen. Siegfried Jacobsohn bedauerte in seiner Kritik der Aufführung, dass das Stück nicht bereits das Interesse Max Reinhardts geweckt habe. „Jahrelang werde ich Reinhardt innerlich nachtragen, daß er ‚Hans im Schnakenloch‘ nicht gespielt hat und daß dieser deshalb auf Altmanns redlichen Willen angewiesen war.“⁷⁵⁹ Und dies vor allem deshalb, da Schickeles Nebenfiguren von den Nebendarstellern des *Kleinen Theaters* nur ungenügend dargestellt wurden und wiederum einige Vereindeutigung in deutschem Sinne dem Stück Gewalt antat: „Das Fest bei der Gräfin Sulz gab einen Begriff von Parisertum, als hätte ein Mitglied der deutschen Chauvinistenpresse, gelbgrünen Gallierhaß im Herzen, es arrangiert.“⁷⁶⁰

Trotz des großen Erfolges, der sich leicht an der ununterbrochenen Folge von Aufführungen im April, Mai und Juni 1917 ermessen lässt, verschwindet das Stück jedoch plötzlich wieder von der Bühne.

Ludendorff persönlich hatte verfügt, dass Georg Altmanns Inszenierung nach der 99. Aufführung abgesetzt werden musste. Dem Berliner Polizeipräsidium war es zwar gelungen, die Absetzung monatelang hinauszuzögern, doch musste es sich am Ende dem Willen der Obersten Heeresleitung beugen. Ludendorff war der Meinung, „dass durch die Aufführung des Stückes [...] im vaterländischen Sinne Ärgernis entstanden“ sei.⁷⁶¹

Von „*calme serain et discipliné*“ wie es einige leitende Behörden in ihren Nachkriegs-Berichten über die Stimmung der Pariser Bevölkerung während des Krieges gerne darstellten, war im

⁷⁵⁷ Kasimir Edschmied, *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen*, München, Wien, Basel: Desch 1961, S.156.

⁷⁵⁸ rb, „Neues Theater Frankfurt“, *Frankfurter Zeitung*, 19. Dezember 1916, zit. in: Günther Rühle, *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Band 1: 1917-1925*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988, S.48.

⁷⁵⁹ [Siegfried Jacobsohn], „Hans im Schnakenloch“, *Die Schaubühne*, 13. Jg., Nr. 15, 12. April 1917, S.349.

⁷⁶⁰ ebenda.

⁷⁶¹ Albert M. Debrunner, *Freunde, es war eine elende Zeit! René Schickele in der Schweiz 1915-1919*, Frauenfeld, Stuttgart, Wien: Verlag Huber 2004, S.154.

Zuge des Jahres 1917 wenig zu spüren. Und doch gab es in Paris so gut wie keine organisierten Unruhen und man war weit entfernt von einer protorevolutionären Stimmung, wie sie sich in einigen Vierteln Berlins oder Wiens zuweilen einstellte. Der Unmut artikuliert sich in privaten Gesprächen, in Briefen, eventuell auch in größeren Menschenansammlungen auf der Straße, die sich über eine konkrete Ungerechtigkeit empörten. Die Pariser Polizeidirektion nahm diese Unzufriedenheit jedoch so ernst, dass sie ein Netz von Überwachung und Bespitzelung der öffentlichen Meinung, bekannt unter dem Namen „*service spécial*“ einrichtete. So sind einige dieser alltäglichen Meinungskundgebungen auf den Wortlaut genau aufgezeichnet worden und bis heute erhalten geblieben.

Entre le 22 et le 28 décembre [1917], des inspecteurs prennent place au Ciné Magic-Palace. Au cours de la projection du film intitulé *Le Père la Victoire* [Clemenceau], ils entendent toutes sortes de réflexions peu aimables à l'égard du président du Conseil. „Que le Père la Victoire nous ramène la paix, ça vaudra mieux.“ lancent certains spectateurs.⁷⁶²

Es herrschte ein generalisiertes Misstrauen über die ungerechte Verteilung der Lasten und Leiden des Kriegs, man echauffierte sich über Kuchen essende Menschen in den Cafés, über Warteschlangen vor den Kinokassen, über die ungerechte Zuteilung staatlicher Unterstützungsleistungen. Überall zeigte sich, was Pierre Darmon „la psychose du favoritisme“⁷⁶³ nennt und Maureen Healy in ganz ähnlicher Weise für Wien feststellt: der Neid auf möglicherweise besser Gestellte oder weniger Betroffene als man selbst.

Der Schriftsteller und Diplomat Paul Claudel, dessen Denken und Literatur stark vom Katholizismus geprägt waren, verstand sich durch und durch als Patriot im Ersten Weltkrieg und sah im Antagonismus von Frankreich und Deutschland einen Kampf der Konfessionen, des katholischen Frankreich gegen das protestantische Deutschland.⁷⁶⁴ Doch als Firmin Gémier Paul Claudel Ende des Jahres 1916 zu einer Serie von Aufführungen seines Stücks *L'Otage* ins *Théâtre Antoine* lud, griff die Zensur scharf ein und genehmigte die Aufführungen nur unter der Bedingung einer großen Zahl von Schnitten und Veränderungen.⁷⁶⁵ Das Drama *L'Otage* (die Geisel) wurde von Claudel zwischen 1908 und 1910 verfasst und 1911 publiziert. Die Uraufführung fand 1913 im *Scala Theatre* in London statt, 1914 brachte es Lugné-Poe auf die Bühne des *Théâtre de l'Oeuvre*. *L'Otage* spielt im postrevolutionären Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts, vom Ende des *Premier Empire* Napoleons zur Restauration. Die Protagonistin

⁷⁶² „Vom 22. bis zum 28. Dezember [1917] nehmen Inspektoren Platz im Ciné Magic-Palace. Im Verlauf der Projektion des Films *Le Père la Victoire* [Clémenceau], hören sie eine ganze Reihe unfreundlicher Bemerkungen in Richtung des Ministerpräsidenten. „Dass uns der Père la Victoire lieber den Frieden bringt, das wäre gescheiter.“, gaben einige Zuschauer von sich.“ [Übersetzung: E.K.], Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.214.

⁷⁶³ „die Psychose der Günstlingswirtschaft“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.219.

⁷⁶⁴ vgl. Pascal Dethurens, *Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudel*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté 1996, S.72.

⁷⁶⁵ vgl. Thérèse Mourlevat, „*L'Otage* de Paul Claudel et la censure en 1916“, *Revue d'Histoire du Théâtre*, Nr. 212 (Nr. 4/2001), S.317-322.

Sygne de Coûfontaine ist eine Aristokratin, deren Familie in der Revolution dezimiert wurde und die aus Not Turelure, einen Bürgerlichen, Mittäter der *Terreur*, heiraten musste. Turelure war aber, und das ist der wesentliche Teil der abenteuerlichen Handlung von *L'Otage*, auch beteiligt an der Befreiung des Papsts, der von Napoleon eingesperrt worden war. Was war nun für die Zensur im Jahr 1916 an diesem Stück so problematisch? Zum einen entwickelt Claudel hier aus seiner katholischen Überzeugung heraus eine Sichtweise auf die Revolution, die der offiziellen Revolutionsgeschichtsschreibung der Dritten Republik diametral entgegenstand. Zum anderen bringt Paul Claudel keine aktiven HeldInnen auf die Bühne, sondern passive, schwache, leidende menschliche Kreaturen.

L'époque n'a pas besoin de 'faibles créatures', mais d'hommes et de femmes déterminés, oublieux d'eux mêmes, totalement préoccupés de la victoire à l'issue de la guerre. Les politiques ne veulent pas de ces tenants nostalgiques d'un ordre dépassé, soucieux de défendre l'honneur d'une classe disparue.⁷⁶⁶

So mussten also sämtliche Stellen, in denen die Unentschlossenheit oder Schwäche der Figuren in Kampfsituationen thematisiert wird oder in denen die Hybris der Herrschenden, die sogar den Papst, den Vertreter Gottes auf Erden attackieren, gezeigt wird, oder auch jene Stellen, in denen über die Alliierten von 1914 – England und Russland – schlecht gesprochen wird, gestrichen werden. Gerade im Winter 1916, in dem die Unzufriedenheit der französischen Bevölkerung einem Höhepunkt zusteuert, in dem Kriegsmüdigkeit und Friedenssehnsucht sich in allen Gesellschaftsschichten bemerkbar macht, war es aus Sicht der Zensoren äußerst inopportun, einerseits die historischen Mythen von Revolution und Bonapartismus zu diskreditieren und andererseits einen gewissen ironischen Fatalismus gegenüber allem irdischen Streben auf der Bühne zu zeigen.

⁷⁶⁶ „Die Epoche braucht keine ‚schwachen Kreaturen‘, sondern entschlossene Frauen und Männer, die ohne an sich zu denken das Ziel des Siegs im Krieg nie aus den Augen verlieren. Die Politiker wollen keine nostalgischen Träger einer überholten Ordnung, die darauf bedacht sind, die Ehre einer verschwundenen sozialen Klasse zu retten.“ [Übersetzung: E.K.], ebenda, S.318.

VI.3. Zerstörte Helden – pessimistische Klassikerinszenierungen

Wenn von Klassiker-Inszenierungen in Europa in den 1910er Jahren die Rede ist, führt kein Weg an Max Reinhardt vorbei. Er war derjenige, der das Konzept des „Regietheaters“ erstmals entwickelte; der ab 1905 als Direktor-Intendant-Regisseur des *Deutschen Theaters* eine lange Reihe von in die Theatergeschichte eingegangenen Inszenierungen von Werken fast aller klassischer europäischer Autoren, allen voran von jenen Shakespeares schuf; dessen Schauspieler-Ensemble die überzeugendsten und innovativsten SchauspielerInnen im deutschsprachigen Raum hervorbrachte – viele von ihnen wurden auch als FilmschauspielerInnen berühmt.⁷⁶⁷

Vielfach wird betont, dass Reinhardt nach dem Ersten Weltkrieg nach neuen Herausforderungen suchte, dass er die Masse – sowohl im Publikum als auch auf der Bühne – entdeckte und nach neuen spektakulären Formen eines populären Literaturtheaters suchte. Er erhielt auch Konkurrenz von einer ganzen Generation junger, kämpferischer Theaterleute, die sich gegen den „Berliner Theaterfürsten“ auflehnten. Abgesehen von seiner „Geschäftstüchtigkeit“ (Karl Kraus), warf man Reinhardt vor allem vor, ganz in der geschlossenen, geschützten Welt des Theaters zu agieren, in seinen Inszenierungen keinen Bezug zum Alltag und zu politischen Fragen zu entwickeln und durch die Erschaffung von Bildwelten und Stimmungen den geistigen, intellektuellen Gehalt der Dichtungen zu wenig Beachtung zu schenken. Man sah in seinen Inszenierungen die „höchste Vervollkommnung des Illusionstheaters“ (Julius Bab) aber keine wesentlich neuen Impulse in der Theaterästhetik.⁷⁶⁸

Doch Max Reinhardt hat, wenn man sich die Kriegsspielpläne des *Deutschen Theaters* und der *Kammerspiele* aufmerksam ansieht, etwa zur Mitte des Krieges, also ab der Saison 1916/17 – und das, wie ich in den vorigen Abschnitten zu zeigen versucht habe, nicht zufällig zu diesem Zeitpunkt – auf seine Weise eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Krieg begonnen, die gerade in der Aufeinanderfolge und Verkettung der Inszenierungen, in den Zyklen zum Ausdruck kommt.⁷⁶⁹

Die Herbstsaison 1916 am *Deutschen Theater* begann pünktlich am 1. September mit Goethes *Faust I*, in der weiterhin häufig gespielten Inszenierung von 1909. Auch die erste Premiere am 9. September, Gerhart Hauptmanns Drama *Rose Bernd*, reihte sich gut in die Serie der

⁷⁶⁷ Um nur einige der Namen zu nennen: Gertrud Eysoldt, Lucie Höflich, Else Heims, Hedwig Wangel, Margarete Kupfer, Friedrich Kayßler, Albert Steinrück, Paul Biensfeldt, Paul Wegener, Fritz Kortner, Ernst Deutsch, Alexander Moissi, Albert Bassermann, Emil Jannings, Werner Krauss, Agnes Straub etc. Vgl. Herbert Jhering, „Zur Geschichte des Deutschen Theaters“, *Verweile doch... Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin*, Berlin: Henschel Verlag 1985, S.17f.

⁷⁶⁸ vgl. Uta Grund, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin: Akademie Verlag 2002, S.59.

⁷⁶⁹ vgl. Holger Kuhla, „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“, *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*, hg. v. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 1997, S.92-103.

Hauptmann-Inszenierungen der vorangegangenen Saison (*Kollege Crampton*, *Der Biberpelz*) ein.

Doch die darauffolgende Neuheit kam bereits einer kleinen Sensation gleich. Statt der für den „Deutschen Zyklus“ angekündigten Dramen *Götz von Berlichingen*, *Prinz von Homburg* und *Die Nibelungen*, brachte Max Reinhardt den „*poète maudit*“ der deutschen Klassik, Jakob Michael Reinhold Lenz, auf die Bühne mit der alles andere als militärfreundlichen Komödie *Die Soldaten*. Die Premiere fand am 13. Oktober 1916 statt, mit Eduard von Winterstein, Johannes Riemann, Wilhelm Diegelmann und Camilla Eibenschitz in den Hauptrollen.

Ebenfalls noch im Oktober setzte das *Deutsche Theater* mit der Uraufführung von Carl Sternheims Bearbeitung des Trauerspiels *Das leidende Weib* nach dem ebenfalls kaum gespielten Autor des „Sturm und Drang“ Friedrich Maximilian Klinger die verhaltene, aber dennoch unmissverständliche antimilitaristische Tendenz fort.⁷⁷⁰ Diese Produktion wurde allerdings nach der zweiten Aufführung abgesetzt. Im November folgten Neueinstudierungen von Lessings *Minna von Barnhelm* und Schillers *Kabale und Liebe*.

Schließlich hatte am 15. Dezember – ebenfalls im Rahmen des „Deutschen Zyklus“ – Georg Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* Premiere. Das Stück wurde, ebenso wie Lenz' *Soldaten*, den Winter über insgesamt 35 Mal aufgeführt und blieb danach viele Jahre auf dem Spielplan. Im Rückblick auf die schleppende und schwierige Bühnenrezeption von Büchners Dramen zeigt sich: „Diese Aufführung war mehr als nur ein großer, persönlicher Erfolg Reinhardts; mit ihr wurde Georg Büchners ‚Dantons Tod‘ auf der deutschen Bühne durchgesetzt.“⁷⁷¹ In der Bühnengestaltung beschritten Max Reinhardt und sein Bühnenbildner Ernst Stern in dieser Inszenierung neue Wege, die zum Teil der Not des dritten Kriegswinters geschuldet waren, die jedoch ästhetisch äußerst innovative Wirkungen hatten. Man verzichtete ganz auf Verwandlungen und die übliche schauplatzbezogene Ausstattung und errichtete für das gesamte Stück eine feste, neutrale Dekoration. Es gab zwei hintereinanderliegende, durch Stufen verbundene Spielflächen [Abb. 74].⁷⁷² Besondere Bedeutung erhielt aber die Lichtregie. Reinhardt, der sonst in Farben schwelgte, ging hier ganz zurück auf Hell-Dunkel-Effekte, auf durch einzelne Scheinwerfer aus dem Dunkel gerissene Figuren.

In den großen Szenen auf den Straßen und Plätzen, im Jakobinerklub, im Nationalkonvent und vor dem Revolutionstribunal greift ein Scheinwerfer scheinbar sinnlos und willkürlich in dieses von den Massen durchwühlte Dunkel hinein, und für Sekunden sieht man ein Gesicht. Der Scheinwerfer erlischt, flammt an einer anderen Stelle wieder auf, der Arm greift in seinen Strahl hinein und wieder erlischt der Scheinwerfer. Der Bühnenraum verliert sich in diesem

⁷⁷⁰ vgl. Alexander Weigel, „Dem Namen einen neuen Inhalt geben. Max Reinhardt als Direktor des Deutschen Theaters“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. hg. v. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Berlin: Henschel 2005 (Blätter des Deutschen Theaters, Nr. 2), S.36.

⁷⁷¹ Wolfram Viehweg, *Georg Büchners „Dantons Tod“ auf dem deutschen Theater*, München: Laokoon-Verlag 1964, S.56.

⁷⁷² vgl. ebenda, S.60f.

unbestimmbaren Dunkel und scheint ganz ohne Grenzen zu sein. In diesem Raum bewegen sich Reinhardts Volksmassen.⁷⁷³

Es war nicht das erste Mal, dass Reinhardt Massen auf die Bühne gebracht hat, aber es waren zum ersten Mal revolutionär bewegte, „entfesselte“ Massen. Nun war Reinhardts Regieintention keinesfalls, zum Aktivismus aufzurufen, das Theater für politische Forderungen zu öffnen, er wollte die *Atmosphäre* der Revolution und des Revolutionsstücks einfangen [Abb. 75]. Die stilistischen Mittel, die er dafür entwickelte, hatten jedoch für viele folgende „politische“ *Danton*-Inszenierungen Vorbildwirkung. Zugleich ist *Dantons Tod* natürlich keine Erfolgsgeschichte einer Revolution, sondern im Gegenteil ein zutiefst pessimistisches, die tragische Spaltung zwischen revolutionärem Ideal und konkretem Handeln in der Revolution thematisierendes Stück.⁷⁷⁴ Danton ist also ein besonders eindringliches Beispiel für diesen neuen Typus des gebrochenen, zerstörten Helden.

Den Silvesterabend feierte Reinhardt schließlich mit der Premiere von Beaumarchais' Komödie *Figaros Hochzeit*. Auch dies eine außergewöhnliche Stückwahl, kannte doch Max Reinhardt sicher die Geschichte der Uraufführung des Stücks, fünf Jahre vor der Französischen Revolution. König Ludwig XIV. hatte versucht das als gefährlich eingestufte Stück, das die erfolgreiche List des Dieners Figaro gegen die archaischen Privilegien – das „Recht der ersten Nacht“ – des Adels in Szene setzt, von der Bühne fernzuhalten. Die schließlich doch stattfindende Uraufführung am *Théâtre de l'Odéon* im April 1784 führte zu einem Aufruhr bei den Zuschauern und wurde nachträglich als Generalprobe der großen Revolution im Kleinen stilisiert.

Diese drei Neuheiten in ihrer spezifischen Abfolge scheinen mir auf eine neue, von Max Reinhardt plötzlich mit großer Akribie, in mehreren Annäherungsschritten verfolgte Thematik hinzuweisen: die Französische Revolution. Vom Freidenker, Reformers und den Freimaurern nahestehenden Einzelgänger Lenz – großes Vorbild Büchners obendrein – über *die* dramatische Bearbeitung der Französischen Revolution in Deutschland schlechthin, Büchners *Dantons Tod*, an das sich außer Leopold Jeßner noch kaum ein Regisseur herangewagt hatte, bis hin zur die Revolution ankündigenden Komödie *Le mariage de figaro*. Dass dies im zweiten Kriegsjahr in Berlin geschah, verdient doch eine genauere Betrachtung. Gerade in der Zeit, in der die Propagandisten der „Ideen von 1914“ alles für überholt und dem Untergang geweiht erklärten hatten, was in entferntestem mit der französischen Revolution, diesen alten, deutschem Wesen und deutscher Freiheit völlig fremden „Ideen von 1789“ zu tun hatte, begann der als „Träumer“ und „Magier“ bekannte Regisseur Max Reinhardt eine handfeste künstlerische Auseinandersetzung mit eben diesen „Ideen von 1789“, brachte sowohl Franzosen als auch die Revolution auf die Bühne, verurteilte mit *Die Soldaten* Praktiken des Militärs, die das bürgerliche

⁷⁷³ ebenda, S.62f.

⁷⁷⁴ vgl. Huimin Chen, *Inversion of Revolutionary Ideals. A Study of the Tragic Essence of Georg Büchner's Dantons Tod, Ernst Toller's Masse Mensch, and Bertolt Brecht's Die Maßnahme*, New York / Washington D.C. / Bern / Frankfurt/M. u.a.: Lang 1998 (Studies on themes and motifs in literature, 33), S.21-23.

Leben insgesamt bedrohten und holte Theaterstücke aus der Versenkung, die für die Aufführungs- und Regiepraxis des 20. Jahrhunderts noch von herausragender Bedeutung werden sollten.

Die Neueinstudierung von Shakespeares *Othello* mit Paul Wegener in der Titelrolle (Premiere am 15. Februar 1917 im *Deutschen Theater*) ist in diesem Zusammenhang deshalb von Bedeutung, da hier die körperbetonte Schauspiel-Ästhetik Max Reinhardts, die in seinen Aufführungen zunehmende Bedeutung erlangte, die ihnen einen antiliterarischen, sinnlichen, energetischen Charakter verlieh, zu einem neuen Höhepunkt gelangte⁷⁷⁵. Wegener verlieh seinen Figuren – und das waren vorzugsweise die düsteren Gestalten – etwas Körperlichkeit und zugleich Geistig-abgründiges, das die Zuschauer – bald auch jene des Kinos – in Bann zog. Siegfried Jacobsohn beschreibt die Veränderungen in der Figur des Othello mit ihren verschiedenen Darstellern nicht gerade politisch korrekt, aber in der Sache pointiert: „Matkowsky war ein Maure, Rossi ein Mohr, Bassermann ein Neger. Wegener ist ein Nigger, der mit den Beinen in der Tierheit stecken geblieben ist und mit dem Haupt, nicht mit dem Kopf hoch über die Menschheit ragt, die ihn zur Strecke bringt.“⁷⁷⁶ [Abb. 76 und 77]. Kleines Detail am Rande: Jacobsohn berichtet in derselben Aufführungsbesprechung auch folgenden – für ihn offenbar ärgerlichen – Zwischenfall, denn er musste sich unter anderem wehren „gegen die Ablenkung einer Hörschaft, der für die ‚Botschaft, ihr Herren: der Krieg ist aus!‘ zwar der Glaube fehlt, aber nicht die Bereitschaft zur kunstfeindlichen Augenblickszustimmung“⁷⁷⁷ Ebenso wie zu Kriegsbeginn die kollektive patriotische Äußerung das Publikum aus seiner schweigenden Rolle heraustreten hat lassen und plötzlich spontane Aktivität (aufstehen, klatschen, singen) entfachte, so war es nun, im Februar 1917 auch möglich, dass das Publikum im Kollektiv eine pazifistische, das Kriegsende herbeisehnende Äußerung machte.

Ganz anders als in Deutschland, war Shakespeare auf den französischen Bühnen immer noch eine eher unbekannte Größe. Er war im 18. und 19. Jahrhundert vielfach falsch verstanden worden und schien der französischen Dramen- und Schauspielkonzeption so entgegengesetzt, dass es erst die Theatererneuerer um 1900 – Aurélien Lugné-Poe, Jacques Copeau und Firmin Gémier – brauchte, um die Bühnen-Rezeption Shakespeares in Paris in Gang zu bringen.

Als letzte Vorkriegsproduktion des *Théâtre du Vieux-Colombier*, dem von Jacques Copeau 1913 im kleinen *Théâtre de l'Athénée Saint-Germain* eröffneten Theater, in dem er sein Konzept des *tréteau nu*, der „nackten Bühne“ verwirklichen konnte, kam noch im Mai 1914 Shakespeares *La nuit des rois* (*Was ihr wollt*) zur Aufführung und wurde enthusiastisch aufgenommen, ein Erfolg, der in ganz Europa ein Echo gefunden hat. Die Aufführung beeindruckte vor allem mit ihrem

⁷⁷⁵ vgl. Erika Fischer-Lichte, „Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt das Theater neu erfand“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. hg. v. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Berlin: Henschel 2005 (Blätter des Deutschen Theaters, Nr.2), S.13-27.

⁷⁷⁶ [Siegfried Jacobsohn], „Wegeners Othello“, *Die Schaubühne*, 13. Jg., Nr. 8, 22. Februar 1917, S. 182.

⁷⁷⁷ ebenda.

lichten, puristischen Zugang zu Text und Schauspiel, der sich auch auf Jacques Copeaus Beschäftigung mit Improvisation, *Commedia dell'Arte* und dem Spiel berühmter Clowns seiner Zeit wie etwa die „frères Fratellini“ zurückführen lässt [Abb. 78].⁷⁷⁸

Malheureusement, dès l'été 1914, la guerre éclatait brusquement. La Compagnie du Vieux-Colombier, qui ne s'était révélée au public qu'au cours d'une seule saison, ne put, malgré un succès éclatant, échapper au sort réservé à presque toutes les manifestations artistiques de cette période: ses projets s'effondrèrent. Les comédiens étaient dispersés, Dullin et Jovet aux armées. Copeau, démobilisé dès 1915, rencontre Adolphe Appia et Gordon Craig; il déborde d'idées nouvelles.⁷⁷⁹

Jacques Copeau und sein Ensemble sollten also den ganzen Krieg über nicht mehr in Paris auftreten, sondern ging auf Anfrage von Georges Clémenceau mit seinen Schauspielern nach New York. Dort spielte das *Théâtre du Vieux-Colombier* als *Théâtre Français* im *Garrick Theater* von November 1917 bis Juni 1919 in insgesamt 345 Vorstellungen.

Firmin Gémier aber, Direktor des *Théâtre Antoine* mit großem Interesse an Romain Rollands Idee eines *Théâtre du Peuple* und großer Bewunderung für Shakespeare, nahm die einmal entfachte Shakespeare-Spielfreude auf und inszenierte ab 1917 drei Stücke des britischen Klassikers: *Le marchand de Venise* (23. April 1917, *Théâtre Antoine*), *Antoine et Cléopâtre* (23. Februar 1918, *Théâtre Antoine*) und *la Mégère apprivoisée* (26. November 1923, *Théâtre de l'Odéon*). Der Erste Weltkrieg war in gewisser Weise eine günstige Zeit für die französische Shakespeare-Rezeption, da man überall nach bedeutenden Anknüpfungspunkten zum britischen Alliierten suchte. So gründete Gémier 1917 auch die „Société Shakespeare“ mit dem Ziel, die Dramen Shakespeares einem größeren Publikum bekannt zu machen. Die Reaktionen der Kritik auf die Premiere des *marchand de Venise* sind bezeichnend. Auf der Titelseite des *Figaro* vom 25. April 1917 schreibt Régis Gignoux unter dem Titel „Autre Victoire“, dass die Fernschreiber diesen Sieg auf dem Gebiet des Theaters in alle Welt verkünden sollten:

Le théâtre vient de participer à la guerre, effectivement. [...] Un radiotélégramme devrait bien l'annoncer au monde entier avec une électrique concision « Hier, la compagnie franche de la Société Shakespeare, commandée par M. Gémier, directeur du Théâtre Antoine, a repris Shakespeare à la troupe du docteur Max Reinhardt, de Berlin »⁷⁸⁰

Abgesehen von dieser politisch motivierten Begeisterung, überzeugt Firmin Gémiers Shakespeare-Inszenierung aber vor allem aufgrund ihrer innovativen szenischen Gestaltung.

⁷⁷⁸ vgl. Donald Cameron Mc Manus, *No kidding! Clown as protagonist in Twentieth-Century Theater*, Newark: University of Delaware Press 2003, S.30f.

⁷⁷⁹ „Leider brach schon im Sommer 1914 plötzlich der Krieg aus. Die Truppe des Vieux-Colombier, die sich dem Publikum nur eine Saison lang bekannt machen konnte, entging, trotz ihres strahlenden Erfolgs, nicht dem Schicksal der meisten künstlerischen Unternehmungen dieser Zeit: ihre Projekte brachen zusammen. Die SchauspielerInnen waren verstreut, Dullin und Jovet bei der Armee. Copeau, der schon 1915 demobilisiert wurde, traf Adolphe Appia und Gordon Craig. Er ging über vor neuen Ideen.“ [Übersetzung: E.K.], Linda Laurent, „Jane Bathori et le Théâtre du Vieux-Colombier 1917-1919“, *Revue de Musicologie*, 70. Jg. (1984), Nr.2, S.229.

⁷⁸⁰ „Das Theater hat tatsächlich soeben am Krieg teilgenommen. [...] Ein drahtloses Telegramm sollte dies aller Welt mit elektrischer Knappheit verkünden: ‚Gestern hat die tapfere Truppe der ‚Société Shakespeare‘, kommandiert von Herrn Gémier, Direktor des Théâtre Antoine, der Truppe von Doktor Max Reinhardt aus Berlin Shakespeare entrissen.“ [Übersetzung: E.K.], Régis Gignoux, „Autre Victoire“, *Le Figaro*, 25. April 1917, S.1.

Der Regisseur bricht mit der Rampe und der Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Er verzichtet auf die vordere Bühnenbeleuchtung und verwendet Scheinwerfer, die von der hinteren Seite des Zuschauerraums auf die Bühne strahlen, die SchauspielerInnen vermischen sich mit dem Publikum. Régis Gignoux schreibt: „Le spectateur n’est pas un juré à qui on parle cérémonieusement, à l’abri d’un parapet d’ombre et d’un fossé lumineux. C’est un témoin que le drame de Shakespeare entoure de tous côtés. C’est un témoin qui risque d’être mêlé à l’action, qui joue son rôle comme un acteur.“⁷⁸¹

Eine Klassikerrezeption besonderer Art möchte ich zum Abschluss noch erwähnen, auch wenn sie nicht in eine Aufführung mündete. Lion Feuchtwanger übersetzte die älteste uns erhaltene griechische Tragödie, *Die Perser* von Aischylos, neu und publizierte sie vom 15. Oktober 1914 an in kurzen Abschnitten in Jacobsohns Zeitschrift *Die Schaubühne*. Aischylos nahm in dieser Tragödie, die acht Jahre nach dem Geschehen die für die Griechen siegreiche Schlacht bei Salamis thematisierte, in bemerkenswerter Weise die Position der Unterlegenen ein. Es wird von einem Griechen vor griechischem Publikum die Geschichte aus Sicht der Perser geschildert. Gezeigt wird nicht der Sieg, sondern die Katastrophe der Niederlage, die sich verdichtenden Ahnungen und Berichte vom fernen Kriegsschauplatz, der Jammer und die Trauer, das langsame Erkennen der eigenen Fehler, der Hybris, die den Herrschersohn Xerxes dazu verleitete, einen Eroberungsfeldzug gegen Athen anzuführen. Feuchtwangers Botschaft, wenn er sich auch hinter Aischylos versteckt, scheint klar. Es zeigt sich auch hier, welche Strategien AutorInnen und KünstlerInnen entwickeln mussten und entwickelten, um nicht der Zensur ins Messer zu laufen.

⁷⁸¹ „Der Zuschauer ist kein Geschworener, zu dem man mit Zeremoniell spricht, abgeschirmt durch den Schatten der Brüstung und einen leuchtenden Graben. Er ist ein Zeuge, den das Drama Shakespeares von allen Seiten umgibt. Er ist ein Zeuge, der riskiert, in die Handlung hineingezogen zu werden, der seine Rolle wie ein Schauspieler spielt.“, [Übersetzung: E.K.], Régis Gignoux, „Autre Victoire“, *Le Figaro*, 25. April 1917, S.1.

VI.4. Der Aufstand der Dinge – Wahrnehmungsbruch und Subjektverlust

Wie bereits angesprochen erschütterten die neuartige technische Kriegsführung und die Erlebnisse, denen die Soldaten an der Front ausgesetzt waren, die gewohnten Raum- und Zeitwahrnehmungen, sie zerstörten die Einheit und Folgerichtigkeit von Ereignissen und – für die Soldaten vielfach das am schwersten zu ertragende, soweit wir das aus Tagebüchern und Erinnerungen nachvollziehen können – Menschen verloren innerhalb von Sekunden ihre körperliche Integrität, Überlebende verloren Gliedmaßen oder Teile ihres Gesichts, Tote waren oft nur noch zerstückelt und in Teilen aufzufinden.

Un soir, Jacques en patrouille a vu, sous leurs capotes déteintes, des rats s'enfuir, des rats énormes, gras de viande humaine. Le cœur battant, il rampait vers un mort. Le casque avait roulé. L'homme montrait sa tête grimaçante, vide de chair ; le crâne à nu, les yeux mangés. Un dentier avait glissé sur la chemise pourrie et de la bouche béante une bête immonde avait sauté.⁷⁸²

Mit solcherart entgrenzten Wahrnehmungen konfrontiert, erlebten die Soldaten an der Front, aber auch jene, die sahen, wie die Verletzten und Verstümmelten in die Lazarette und Spitäler eingeliefert wurden, die Zerstörung der Idee selbst eines unverletzten, *ganzen* Körpers als existentiellen und zutiefst verstörenden Schock. Zugleich warfen der Kontrast zwischen den langen Momenten des angespannten und scheinbar endlosen Wartens in den Schützengraben mit den unendlich kurzen Augenblicken, die Leben und Tod trennten, eine lineare, kontinuierliche und einheitliche Zeitwahrnehmung unweigerlich durcheinander.

Weittragende, schnellfeuernde und sprengkräftige Artilleriegeschosse zerstörten währenddessen die Landschaft, so daß die herkömmlichen Karten für den Generalstab unbrauchbar wurden und das Flugzeug eingesetzt werden mußte, um die augenblickliche Gestalt des Schlachtfeldes durch Luftbilder und Filme zu rekonstruieren.⁷⁸³

Die Kombination der zwei jungen Technologien Flugzeug und Kamera führte zu einer der wirkungsvollsten medientechnischen Innovationen des Ersten Weltkriegs: dem Luftbild. Zugleich wurden Flugzeuge zum imaginären Bezugspunkt vieler Soldaten.

Planes had a profound impact on the perception of the environment. They became an object of identification, and an object of dreams about flying away from the unbearable conditions, the mud and stench of a life that had gone underground. At the same time they were a constant reminder that this war had also conquered the third dimension, turning Daedalus's dream of escaping from the labyrinth into the nightmare of a complete system of surveillance and threat.⁷⁸⁴

Auch in der Populärkultur wurde die Verwendung von Kampfflugzeugen bald mit Begeisterung rezipiert und fand ihren Ausdruck etwa in Sammelbildchen und -alben, Postkarten, in den Illustrierten, in den Kriegswochenschauen, in den monumentalen Zirkus-Shows, in denen echte Flugzeuge zum Einsatz kamen, aber auch in den Sketches, Bildern und Akten der Revuen und

⁷⁸² Témoignage de Raymond Naegelen, zit. in: Marc Ferro: *La Grande Guerre. 1914-1918*. – Paris: Gallimard 1969, S.163.

⁷⁸³ Robert Fleck, „Wien um 1914. Ikonen des Kriegs.“, Klaus Amann, Hubert Lengauer (Hg.), *Österreich und der Große Krieg. 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, Wien: Brandstätter 1989, S.17.

⁷⁸⁴ Bernd Hüppauf, „Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation“, *New German Critique*, Nr. 59 (Spring/Summer 1993), S.55.

Komödien, wo die Soldaten der Fliegereinheiten ganz besonderen Eindruck auf die Mädchen auf der Bühne (und im Publikum) machten.

Nachdem in wenigen Kriegswochen die bis dato gepflegte Aura von „buntem Rock“ und „reitendem Heer“ endgültig obsolet geworden waren, entwickelten sich neue Hierarchien und Eliten innerhalb des Militärs bzw. in dessen Wahrnehmung von außen, und diese neuen Eliten lebten vielfach von der „übermenschlichen“ *Aura* der neuen Kriegsmaschinen. So hatten also Dinge – Flugzeuge, Kanonen, Bomben, U-Boote – scheinbar die Macht in diesem ausweglosen Kräftemessen übernommen, sie schienen selbstständig zu werden, ihre technische Potenz jenseits aller Vernunft und Moral entfesselt zu sein. Dass dahinter natürlich sehr wohl weiterhin Generalstäbe und Regierungen, Menschen also, die Entscheidungen trafen, saßen, war in der unmittelbaren Wahrnehmung des Geschehens offenbar nicht zugänglich.

Im Lauf der Kriegsjahre und aus ihnen heraus, entwickelten sich mehr und mehr experimentelle Theaterinitiativen, geschaffen von Avantgarde-KünstlerInnen der Vorkriegszeit, aber auch von jungen Künstlern, die zumeist den Schützengrabenkrieg am eigenen Leib erlebt hatten und sich danach den Avantgarde-Bewegungen anschlossen.

In Paris wurde am 18. Mai 1917, im *Théâtre du Châtelet* das (sur-) realistische⁷⁸⁵ Ballet *Parade* uraufgeführt. Es handelte sich dabei um eine kollektive Arbeit des Ensembles der *Ballets Russes*, unter der Leitung von Serge Diaghilev und der Mitwirkung so bedeutender Künstler wie Jean Cocteau (Thema, Dramaturgie), Erik Satie (Musik), Pablo Picasso (Kostüme und Bühnenbild) und Léonide Massine (Choreographie). *Parade* schien mit keinem auch noch so modernen Ballet vergleichbar, dass die Zuschauer vorher gesehen hätten und führte zu einer grundlegenden Erschütterung der ästhetischen Maßstäbe wie auch der Sehgewohnheiten der Zuschauer im Theater.

Paris fut affolé par *Parade*, célébré par Guillaume Apollinaire comme « l'esprit nouveau », drogue inconnue qui résistait à l'analyse et à l'esprit critique. Il fallait admettre ou se démettre. L'électrochoc que constitue *Parade* se situe autant sur le terrain politique qu'esthétique, social que moral.⁷⁸⁶

Die Musik, die von Geräuschmontagen durchsetzt war; die kubistischen Kostüme, die die Körper in technische Assemblagen verwandelten, die durch ihre Machart menschliche Bewegungen in mechanische Bewegungen transformierten; die anti-individualistische, typisierte Figurenkonzeption, das alles waren Symbole nicht nur für den Kampf um eine neue Kunst, sondern auch für den Kampf um eine neue Gesellschaftsordnung – nicht zufällig waren es die Manager,

⁷⁸⁵ Guillaume Apollinaire schrieb die Einleitung zum Programm von *Parade* und verwendete dabei zum ersten Mal den Begriff „sur-realistisch“, der Untertitel von *Parade* lautete aber eigentlich „ballet réaliste“, also „realistisches Ballet“.

⁷⁸⁶ „Paris stand Kopf wegen *Parade*, das von Guillaume Apollinaire als ‚neuer Geist‘ gefeiert wurde, unbekannte Droge, die immun war gegen Analyse und Kritik. Man musste es annehmen oder davon zurücktreten. Der Elektroschock, den *Parade* ausgelöst hat, liegt ebenso auf politischem wie auf ästhetischem, auf sozialem wie moralischem Terrain.“ [Übersetzung: E.K.], Martine Kahane: 1909-1929. *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris: Bibliothèque Nationale 1992. S.46.

die im Stück als riesige kubische Pappkonstruktionen, auf denen Wolkenkratzer und Straßen zu sehen waren, gezeigt wurden.⁷⁸⁷ Der Kritiker Henry Bidou schreibt betont abgeklärt:

Il a inventé deux managers en constructions cubistes: ce sont des plans, des volumes géométriques d'un agencement fantasque. Mais sous le ventre de l'un sortent deux petites pattes humaines, qui se trémoussent ignoblement. Et tout cet échafaudage, où la figure humaine n'est reconnaissable qu'à une pipe et à une trompette est d'une laideur à peine pittoresque.⁷⁸⁸

Was Bidou – der an anderer Stelle seine Kompetenz in modernistischen Kunstrichtungen zeigt und den Futurismus für weit innovativer als den Kubismus hält – hier interessanterweise als besonders hässlich empfindet, ist also die Tatsache, dass diese Figuren keine erkennbare menschliche oder sonst einem Lebewesen nachempfundene Gestalt haben, sondern „Gerüste“ und „geometrische Volumen“ sind.

Nur wenige Wochen später, am 24. Juni 1917, präsentierte Guillaume Apollinaire sein „surrealistisches Drama“ *Les Mamelles de Tirésias* auf der kleinen Bühne des *Conservatoire Renée Maubel* in Montmartre. In der vermeintlich leichten Tonlage einer grotesken Komödie greift Apollinaire einige der großen gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge des Kriegs auf: die Umwälzung der Geschlechterverhältnisse; die Desintegration der Körper – Thérèse wirft ihre Brüste ins Publikum und verwandelt sich so in Tiresias; die ideologische Debatte zu den niedrigen Geburtenraten – „berceaux vides“ – , Thérèses Mann übernimmt gerne die Fortpflanzung und gebiert, wie durch ein Wunder, 49.051 Kinder an einem einzigen Tag, „[...] avant d'engendrer sous les yeux du public un fils journaliste, voyou et maître chanteur fabriqué à partir de journaux déchirés, d'encre, de colle, d'un porte-plume et de ciseaux. [...]“⁷⁸⁹ In diese Szene verpackt Apollinaire nicht nur eine beißende Kritik an der amoralischen Praxis der Pariser Presse, sondern auch hier geht es wieder um die mechanische Fabrikation eines Menschen, dessen Bestandteile bereits seine berufliche Laufbahn vorbereiten.

LE MARI

[...]

Il se met à déchirer avec la bouche et les mains des journaux, il trépigne. Son jeu doit être très rapide.

Il faut qu'il soit apte à toutes les besognes

Et puisse écrire pour tous les partis

Il met les journaux déchirés dans le berceau vide

Quel beau journaliste ce sera

Reportage articles de fond

⁷⁸⁷ vgl. Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982, S.109.

⁷⁸⁸ „Er hat zwei Manager in kubistischen Konstruktionen erfunden: Es sind Flächen, geometrische Volumen, in seltsamer Anordnung. Aber unter dem Bauch des einen stehen zwei kleine menschliche Beine heraus, die ekelhaft herumzappeln. Und dieses ganze Gerüst, an dem die menschliche Gestalt nur an einer Pfeife und an einer Trompete erkennbar ist, ist von einer kaum pittoresk zu nennenden Hässlichkeit.“ [Übersetzung: E.K.], Henry Bidou, „La semaine dramatique: A propos de Ballets“, *Le Journal des Débats*, 21. Mai 1917, S.3.

⁷⁸⁹ „[...] bevor er unter den Augen des Publikums einen Sohn fabriziert, der als Journalist, Ganove und Erpresser aus zerissenen Zeitungen, Tinte, Klebstoff, einem Federhalter und Scheren hergestellt ist.“ [Übersetzung: E.K.], Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La Revanche d'Éros*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2000. p.53.

Et cœtera
 Il lui faut un sang puisé dans l'encrier
Il prend la bouteille d'encre et la verse dans le berceau.
 Il lui faut une épine dorsale
Il met un énorme porte-plume dans le berceau.
 De la cervelle pour ne pas penser
Il verse le pot à colle dans le berceau.
 Une langue pour mieux baver
Il met les ciseaux dans le berceau. [...] ⁷⁹⁰

Trotz aller satirischer Bezugnahmen auf die gegenwärtige Lage gilt für das Kollektiv um *Parade* ebenso wie für Guillaume Apollinaire, dass sie ihre Arbeiten nicht als Antikriegsmanifeste verstanden, sondern im Gegenteil, dass es ihnen um die Entwicklung eines genuin französischen, durchaus auch patriotischen, Modernismus ging, auch wenn ihnen von aufgebrachten ZuschauerInnen „Boches!“ oder „À Berlin“ zugerufen wurde.⁷⁹¹

Im Sommer 1918 gaben sich die Berliner Dadaisten (George Grosz, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde etc.) ein äußerst maschinelles Stelldichein bei einer ihrer Soiréen⁷⁹² und veranstalteten den „Wettkampf zwischen Nähmaschine und Schreibmaschine“, von dem Wieland Herzfelde in seinen Memoiren folgendes berichtet:

Der nicht eben für solche Wettkämpfe gebaute Saal war überfüllt. Eine gute halbe Stunde lang klapperte die Schreibmaschine, und ein Blatt nach dem anderen wurde fix aus der Maschine gerissen, ein neues eingespannt, während die Nähmaschine ununterbrochen schwarzen Trauerflor steppte, der im Gegensatz zu dem Papier endlos war, nämlich an seinen beiden Enden zusammengenäht, so daß man, so lange die Beine es aushielten, ewig nähen konnte und der Assistent nur darauf achten mußte, daß das Florband sich nicht verhedderte. Ansager, Conférencier und Schiedsrichter war George Grosz. Als er schließlich die Nähmaschine zum Sieger erklärte, schmetterte der Verlierer Huelsenbeck die Schreibmaschine (sie war nicht gut, gehörte aber dem Verlag) auf den Boden der Bühne. Der Sieger, Raoul Hausmann ließ sich nicht stören. Er steppte den endlosen Trauerflor mit unverminderter Verbissenheit weiter.⁷⁹³

Die Symbolik von endloser Textproduktion einerseits – auch hier liegt die Assoziation mit dem Journalismus nahe – und endloser Herstellung eines Trauerflors, beides mittels Maschinen, die untereinander in einem Wettstreit stehen, war zu Ende des vierten Kriegsjahrs mehr als

⁷⁹⁰ „Der Ehemann: [...] *Er beginnt mit Mund und Händen Zeitungen zu zerreißen, er stampft mit den Füßen. Sein Spiel muss sehr schnell sein. / Er soll für alle Aufgaben geeignet sein / Und für alle Parteien schreiben können / Er gibt die zerrissenen Zeitungen in die Wiege / Was für ein schöner Journalist das sein wird / Reportagen Hintergrundartikel / Et cetera / Er braucht Blut, das aus dem Tintenfass geschöpft wurde / Er nimmt eine Tintenflasche und leert sie in die Wiege / Er braucht ein Rückgrat / Er gibt einen riesigen Federhalter in die Wiege / Etwas Hirnschmalz um nicht zu denken / Er schüttet einen Topf mit Klebstoff in die Wiege / Eine Zunge um besser zu schleimen / Er steckt die Schere in die Wiege [...]*“ [Übersetzung: E.K.] Guillaume Apollinaire, „Les mamelles de Tirésias“, Ders., *Œuvres complètes*. Vol.3, hg. v. Michel Décaudin, Paris: A. Balland et J. Lecat 1966, S.904.

⁷⁹¹ vgl. Charles R. Batson, *Dance, desire, and anxiety in early twentieth-century French theater*, Aldershot: Ashgate 2005, S.134-144.

⁷⁹² vgl. Sandro Zanetti, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München: Fink 2005, S.205-234.

⁷⁹³ Wieland Herzfelde, *Zur Sache. Geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1976, S.447f.

deutlich. Der Berliner *Club Dada* hielt sich mit seiner revolutionären, pazifistischen politischen Haltung trotz Zensur nicht mehr zurück. Aber auch ästhetisch ist diese Bühnen-Aktion von Bedeutung, es handelt sich um eine der ersten Formen des *Happenings* und die Aktivität der Maschinen wird zwar von zwei Menschen angetrieben, doch Akteure des Happenings – zumindest bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Huelsenbeck die Schreibmaschine auf den Boden wirft – sind die Nähmaschine und die Schreibmaschine die eigentlichen Akteure, sie treten gegeneinander an, eine von ihnen gewinnt.

VII. Zusammenbruch und Neubeginn

VII.1. Siegeswillen bis zuletzt – die letzten Schlachten der Inlandspropaganda

Nach den April-Streiks 1917 in Berlin, bei denen 319 Betriebe mit etwa 300.000 Arbeitern gegen die mangelnde Lebensmittelversorgung und aus Protest gegen die Verhaftung eines oppositionellen Metallarbeiter-Gewerkschafters in Streik traten, reagierten die preußischen Militärbehörden unter anderem mit neuen Strategien in Fragen der Inlandspropaganda. Die Unterhaltungsbranche schien plötzlich – in einer Situation wachsender Unzufriedenheit der Zivilbevölkerung – für die Zwecke des Staates und der Kriegsführung manipulierbar und einsetzbar. So kamen, neben der deutschen Filmbranche, auch Zirkusdirektoren wie Hans Stosch-Sarrasani noch an ihr Ziel – ihre monumentalen Kriegsschaustücke wurden von der Zensur genehmigt und von den Behörden unterstützt. Im Berliner *Zirkus Busch* zeigte Sarrasani von Ende Juni bis Anfang September 1918 sein hypertechnisches und aufwändig inszeniertes Militär-Schaustück *Torpedo – los!* Martin Baumeister schreibt dazu: „Mehr als alle bisherigen Schaustücke Stoschs setzte es auf die „Überwältigung“ der Zuschauer durch einen geballten Einsatz von Menschen, Tieren und Technik, die in eine reißerische, von spektakulären Effekten getragene Handlung eingebunden waren.“⁷⁹⁴. Von der Explosion einer Werft zur Versenkung eines feindlichen durch ein deutsches U-Boot, vom „Flottenballett“ zur Bombardierung Londons, das alles war hautnah mitzerleben. Es wurde, im Wortsinn, sämtliches noch vorhandene Pulver verschossen.

Wie bereits in den Kriegsausstellungen – in Deutschland waren diese vom Kriegsministerium gemeinsam mit dem Deutschen Roten Kreuz geplant und organisiert worden; die erste wurde im Januar 1916 in Berlin eröffnet, darauf folgten zahlreiche weitere in nahezu allen größeren Städten Deutschlands – spielte das (eigene oder erbeutete) Kriegsgerät, sein möglichst spektakulär inszeniertes technisches, zerstörerisches Potenzial, die Hauptrolle. Wie in den Schauschützengraben der Kriegsausstellungen das Publikum in die Rolle des anonymen Frontsoldaten schlüpfen konnte, so zeigte auch *Torpedo – los!* keine individuierten Helden, sondern in Formationen auftretende Uniformierte, die – ähnlich wie die Revue-Girls wenige Jahre später – die Bühne in Massenchoreographien belebten.

In den Jahren 1916/17 kam es zu einem Paradigmenwechsel in der Bewertung des Films als Massenmedium, der für die Entwicklung der deutschen Filmproduktion in der zweiten Kriegshälfte und in den darauffolgenden Jahrzehnten von entscheidender Bedeutung war: Sowohl die deutsche Industrie als auch die Oberste Heeresleitung erkannten die Massenwirksamkeit des Films und versuchten, sie für ihre Werbe- und Propagandazwecke zu

⁷⁹⁴ Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S.188.

nutzen. Dies führte im Jänner 1917 zur Gründung des *Bild- und Film-Amtes (BuFA)*, das der militärischen Stelle des auswärtigen Amtes und damit der Obersten Heeresleitung untergeordnet war. Die BuFA sollte den Vertrieb von deutschen Kriegspropagandafilmen und anderen für geeignet befundenen Spiel- und Dokumentarfilmen im neutralen Ausland ebenso wie im Inland und in den Frontkinos sicherstellen und darüber hinaus sämtliches propagandistisch nutzbares Bildmaterial beschaffen und verwerten. Die Interessen des deutschen Staates wie auch der Schwerindustrie an einem quantitativen und qualitativen Ausbau der Filmproduktion, die nun als „überragendes Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel“ (S.276) galt, wurden schließlich in der Gründung der Universum-Film AG (Ufa) im Dezember 1917 gebündelt und zentralisiert. Da nur in Kombination mit Spielfilmen die gewünschte Massenwirksamkeit von Propaganda- oder Werbefilmen sichergestellt werden konnte, kamen die Förderungen von Staat und Industrie auch der deutschen Spielfilmproduktion zugute.

Das Wort „Inlandspropaganda“ wurde in Deutschland erst 1917 offiziell verwendet, und mit der Begriffsschöpfung ging auch eine Neuorganisation der für propagandistische Aktivitäten zuständigen zivilen und militärischen Stellen einher. Mit der Übernahme der Obersten Heeresleitung (OHL) durch Hindenburg und Ludendorff im Sommer 1916 wurde die „Volksaufklärung“ verstärkt und neu organisiert. „Am 8. November 1916 kam es zu einer ersten großen Besprechung zwischen den maßgebenden zivilen und militärischen Pressestellen in Berlin, in der auf Wunsch der OHL über Maßnahmen zur Aufrechterhaltung einer ‚zuversichtlichen Volksstimmung‘ beraten wurde.“⁷⁹⁵ Diese Maßnahmen beinhalteten etwa Vortragsprogramme, Frontreisen, die Intensivierung der sogenannten „Jugendpflege“ und die Bild- und Filmpropaganda. „Im April 1917 entstand auf Initiative Ludendorffs das ‚Vaterländische Unterrichtsprogramm‘, bei den Truppen und in den Militärverwaltungsbezirken auf Reichsgebiet nahmen ‚Aufklärungs-offiziere‘ ihre Propagandatätigkeit auf.“⁷⁹⁶ Zentral organisierte Vortragsreihen, zu denen das „Kriegspresseamt“ die Vortragenden und das Vortragsmaterial bereitstellte, sollten nun jene Aufgaben leisten, die zuvor viele Intellektuelle und Professoren spontan und freiwillig selbst übernommen hatten. Nach dem Sturz des Kanzlers Bethmann-Hollweg im Juli 1917 drängte die militärische Führung auf eine weitere Zentralisierung der Inlandspropaganda unter ihrer Kontrolle, was ihr teilweise, aber nie ganz gelang, so dass die

⁷⁹⁵ Dirk Stegmann, „Die deutsche Inlandspropaganda 1917/1918. Zum innenpolitischen Machtkampf zwischen OHL und ziviler Reichsleitung in der Endphase des Kaiserreiches“, *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 12 (1972), S.80.

⁷⁹⁶ Jeffrey Verhey, „Krieg und geistige Mobilmachung: Die Kriegspropaganda“, *Eine Welt von Feinden. Der große Krieg, 1914-1918*. Hg. v. Wolfgang Kruse, S.179.

„Propagandafrage“ immer auch ein Zankapfel zwischen den konkurrierenden zivilen und militärischen Machtzentralen blieb.⁷⁹⁷

Ganz allgemein waren die wichtigsten Pfeiler der Kriegspropaganda, die sich an die eigene Bevölkerung richtete, erstens die Festigung des Vertrauens auf den Sieg, und natürlich in Staatsoberhaupt, Regierung und militärische Führung; zweitens die Versicherung, dass es sich um einen gerechten Krieg, um einen „Verteidigungskrieg“ gegen heimtückische Feinde, die allein Schuld an dessen Ausbruch trugen, handle; drittens die Betonung – und hier schienen auch der Heeresleitung künstlerische Ausdrucksformen besonders geeignet – die mythische Erhöhung der nationalen Identität und Einheit, wie auch die Verleumdung der Feinde.⁷⁹⁸ Natürlich ging es im Konkreten, gerade ab 1917/1918, auch noch um die Besänftigung von Protesten gegen Lebensmittel- oder Energieknappheit, um die Zerschlagung von Streikbewegungen oder um die Stärkung bzw. Zurückgewinnung des Sieges- und Durchhaltewillens, sowohl bei Soldaten als auch bei den ZivilistInnen.

Die Februarrevolution in Russland brachte Deutschland und Österreich-Ungarn in eine zwiespältige Situation, einerseits hatte sich die militärische Lage und die Aussicht auf Frieden deutlich verbessert, andererseits musste um jeden Preis verhindert werden, dass der revolutionäre Funke auch auf Deutschland oder Österreich überspringt.

In Portugal, dessen tiefe Spaltung in Interventionisten und Antiinterventionisten in den knapp zwei Jahren vor dem portugiesischen Kriegseintritt, auch im März 1916 nicht verschwunden war, und das deshalb über deutlich weniger allgemeine selbst-mobilisierende Kräfte für den Krieg verfügte als die meisten anderen in den Krieg involvierten Staaten, gelang es der Regierung der *União Sagrada* (nationalen Einheit) kaum, eine Propagandakampagne für Portugals Einsatz im Krieg auf Seiten der Alliierten zu organisieren, die auch die ländlichen Gebiete erreicht hätte und so den Einfluss der monarchischen, katholischen bzw. germanophilen Kräfte zurückgedrängt hätte.⁷⁹⁹ Die existierende Propaganda blieb sehr stark auf schriftliche Pamphlete, sowie auf Vorträge in den großen Städten – meist von den republikanischen Parteien selbst organisiert – konzentriert. Die in anderen Ländern stark sich entwickelnde Propaganda über Bildmedien wie Plakate oder Film war in Portugal quasi inexistent. Auch inhaltlich blieb die Propaganda meist bei der abstrakten Rhetorik einer portugiesischen Kriegsintervention im Namen der Freiheit, der Zivilisation, der Gerechtigkeit und der Rechte der kleinen Nationen gegen den barbarischen Imperialismus der Deutschen. Über Symbole mit

⁷⁹⁷ vgl. Dirk Stegmann, „Die deutsche Inlandspropaganda 1917/1918. Zum innenpolitischen Machtkampf zwischen OHL und ziviler Reichsleitung in der Endphase des Kaiserreiches“, *Militärhistorische Mitteilungen* 12 (1972), S.80-92.

⁷⁹⁸ ebenda, S.179-182.

⁷⁹⁹ vgl. Filipe Ribeiro de Meneses, *União Sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra 1914-18*, Lisboa: Ed. Cosmos 2000, S.79-96.

starker emotionaler Verbindlichkeit und langer Tradition, wie sie in Frankreich existierten, verfügte die junge portugiesische Republik nicht.⁸⁰⁰

Die republikanische Regierung befand sich weiterhin und immer stärker in der Zange zwischen monarchistisch-antirepublikanischen Kräften auf der einen Seite und einer ArbeiterInnenbewegung, die gemäß der Prämissen eines radikalen Syndikalismus auf sozialen Kampf und „direkte Aktion“ setzte und die nicht mehr bereit war, die vagen sozialen Versprechungen der regierenden Parteien ernst zu nehmen.⁸⁰¹ Starke Anti-Kriegspropaganda aus sehr unterschiedlichen Motivationen und mit den verschiedensten Argumenten wurde verbreitet und wirkte – vor allem im krisen- und teuerungsgeschüttelten Jahr 1917 – mit deutlich mehr Erfolg als die Propaganda *für* den Krieg. Im Dezember 1917 war es schließlich soweit, dass ein Putsch unter der Leitung von Sidónio Pais die Regierung des Demokraten Afonso Costa absetzte und eine autokratische sogenannte „República Nova“ begründet wurde. Die Gewerkschaftsunion (UON) war zwar nicht offiziell am Umsturz beteiligt, doch viele einzelne GewerkschafterInnen unterstützten zunächst Sidónio Pais, begleitet wurde der Umsturz in Lissabon von spontanen sozialen Unruhen – Geschäfte und Märkte wurden geplündert.⁸⁰²

In nahezu allen europäischen Städten kam es ab Beginn des Jahres 1917 zu schwereren Krisen, die sowohl mit der schlechten Versorgungslage, enormen Teuerung und schwierigen Arbeitsbedingungen zu tun hatte, als auch mit den Schreckensnachrichten von der Front, mit der Realisierung der Grausamkeit und möglichen Sinnlosigkeit des Kriegs. Diese Demoralisierungstendenzen alarmierten natürlich die Regierungen und Militärs aller kriegführenden Staaten und mussten möglichst genau beobachtet und kontrolliert werden.

In Paris richtete die Polizeipräfektur im Oktober 1917 eine eigene Polizeieinheit zur Überwachung der öffentlichen Meinung ein, die unter dem Namen *service spécial* bekannt wurde.⁸⁰³ Diese kontrollierte Eingaben bei verschiedenen Behörden und Briefe, besuchte Veranstaltungen und beobachtete Publikumsreaktionen, hörte mit bei Gesprächen vor Geschäften, in Cafés oder Kantinen. Rund um Weihnachten 1917 waren die Inspektoren im *Cinéma Magic-Palace* bei Aufführungen eines Films über den französischen Ministerpräsidenten Georges Clémenceau mit dem Titel *Le Père La Victoire* anwesend und notierten Publikumsreaktionen.

Au cours de la projection du film [...], ils entendent toutes sortes de réflexions peu aimables à l'égard du président du Conseil. „Que le Père la Victoire nous ramène la paix, ça vaudra mieux“, lancent certains spectateurs.⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ vgl. ebenda, S.88-96.

⁸⁰¹ vgl. Maria Alice Samara, *Verdes e Vermelhos. Portugal e a Guerra no Ano de Sidónio Pais*, Lisboa: Editorial Notícias 2003, S.80-88.

⁸⁰² vgl. ebenda, S.93-99.

⁸⁰³ vgl. Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.214.

⁸⁰⁴ ebenda.

In Österreich-Ungarn war die Briefzensur eine der Hauptquellen für von den Zensurbehörden regelmäßig erstellte Berichte zur „Stimmungslage“ in der Bevölkerung. Und die Stimmung in Wien war – ab dem Jahr 1917 – alles andere als gut.⁸⁰⁵ Auch die Militärbehörden informierten einander davon, dass das Interesse der Öffentlichkeit für die Kriegereignisse kaum noch vorhanden, der Siegeswillen einer Friedenssehnsucht gewichen sei.

Im Mai 1917 kam es in Wien zu ausgedehnten Streiks und Arbeiterunruhen. Sie hatten andere Gründe als die noch ausschließlich als Hungerdemonstrationen zu bewertenden Unruhen in den ersten Monaten des Jahres oder zuvor. Jetzt machten sich die russische Revolution und der Prozess gegen Friedrich Adler bemerkbar. Seine Anklagen gegen die Führung der Sozialdemokratie waren nicht ohne Wirkung geblieben.⁸⁰⁶

Eine spezifische Form der staatlichen Propaganda, die vor allem in den letzten Kriegsjahren mehr Bedeutung erlangte, war die offizielle (oder auch auf private Initiative zurückgehende) Aufklärung gegen Alkoholismus und Geschlechtskrankheiten. In Paris wurde schon bei der Wiedereröffnung des staatlichen *Théâtre National de l'Odéon* im September 1915 die Dramatisierung des naturalistischen Romans *L'Assommoir* von Émile Zola auf die Bühne gebracht, als düstere Warnung vor den Folgen des Alkoholismus. Dies wurde auch von einigen Kritikern kritisch festgehalten: „La pièce n'est plus une œuvre dramatique, mais une œuvre antialcoolique“⁸⁰⁷. In Frankreich – und wohl nicht nur dort – war der Alkoholismus schon vor dem Krieg ein ernsthaftes Problem, das von allen nennenswerten Organisationen (Parteien, Gewerkschaften, Wissenschaft) bekämpft wurde. Doch der Krieg führte keineswegs zu geringerem Alkoholkonsum, auch wenn die Preise auf das Doppelte stiegen und Absinth verboten wurde. Gerade unter den Fabrikarbeiterinnen war der Anstieg dramatisch und in der Armee gehörte exzessives und zwanghaftes Trinken so sehr zum Alltag, dass viele der schweren psychischen Störungen von Soldaten auf Alkoholismus zurückzuführen waren.⁸⁰⁸ Hält man sich vor Augen, dass der Konsum von Alkohol meist das einzige Mittel gegen unerträglichen Durst, Hunger, Kälte und Angst war, so ist dies auch nicht weiter verwunderlich. Auch vom strategischen Einsatz von Schnaps und harten Getränken, um Soldaten auf einen Angriff „vorzubereiten“, wurde häufig berichtet.⁸⁰⁹ Dennoch versuchte man von offizieller Seite immer wieder aufzuklären und – auch mit den Mitteln der Kunst – Einfluss auf den Alkoholkonsum der Bevölkerung zu nehmen – mit mäßigem Erfolg.

In Wien spielte die *Neue Wiener Bühne* unter Emil Geyer von Mai 1915 bis Januar 1916 (in Nachmittagsvorstellungen bis Juni 1917) das französische Stück – an sich schon eine Besonderheit – *Die Schiffbrüchigen* von Eugène Brieux. Alfred Polgar schreibt über das Stück:

⁸⁰⁵ vgl. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.41-43.

⁸⁰⁶ Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.460.

⁸⁰⁷ Guillot de Saix, „L'Assommoir' à l'Odéon“ [„Les Premières“], *L'Eclair*, 23.09.1915.

⁸⁰⁸ vgl. Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.240-244.

⁸⁰⁹ vgl. ebenda, S.244.

Das ist ein Schauspiel, in dem dramatisch gezeigt wird, von wie bitteren Folgen es ist, wenn ein infizierter Mann heiratet. Eine ‚Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten‘ hat das Stück propagiert. Viele Bühnen haben es unter großem Publikumszulauf gespielt.⁸¹⁰

Der Titel des Stücks bezieht sich auf den sozialen Ausschluss, den Schiffbruch, den an Syphilis erkrankte Menschen in der Gesellschaft erleiden. Brioux wollte ganz explizit ein Lehrstück zur medizinischen Aufklärung schreiben und als solches wurde es auch von den Gesundheitsbehörden vieler europäischer Länder empfohlen.

Die Bekämpfung von Syphilis und anderen Geschlechtskrankheiten war tatsächlich auch ein drängendes Problem, sowohl Soldaten, insbesondere jene in der Etappe, als auch die Frauen im Hinterland waren im Lauf des Kriegs immer stärker betroffen, die Dunkelziffern enorm hoch. In der Öffentlichkeit wurde die Verantwortung ganz klar der „illegalen Prostitution“ zugeschoben, auch wenn das nur einen – leicht stigmatisierbaren – Teil der sich insgesamt verändernden sozialen Konventionen bezeichnete. So galt es also für die propagandistische Aufklärung neben Abschreckendem vor allem die alte soziale Ordnung und Sexualmoral wieder zu stärken und den Verstoß als Verrat am „Vaterland“ zu brandmarken.

Der Anlass für Alfred Polgar, sich in einem Artikel in der *Schaubühne* vom 25. Oktober 1917 damit zu beschäftigen, ist das gehäufte Erscheinen von aufklärenden Filmen in den Wiener Kinos.

Zwei Kino-Dramen werden gegenwärtig in Wien abgespult, mehreremal des Tages, die beide von dem Schrecken jener bösen Krankheit eine optische Vorstellung geben. Einige Kino-Theater haben ‚Die Geißel der Menschheit‘, andere ‚Es werde Licht‘ auf dem Spulplan.

Ich sah ‚Die Geißel der Menschheit‘. Sie hat bessere Plakate. ‚Es werde Licht‘ wirbt mit einer Affiche, auf der eine Schlange sich in Fragezeichenform windet und ein blasser Jünglingskopf mit einem grasgrünen Frauenantlitz sich im Kusse findet. Zur ‚Geißel der Menschheit‘ lockt ein Plakat, auf dem zu sehen, wie eine Schar weißhaariger Männer mit eingefallenen Wangen unter schwerer Last dahinkeucht. Die Last ist ein riesiges, blutrotes Kreuz.⁸¹¹

⁸¹⁰ Alfred Polgar, „Belehrender Film“, *Die Schaubühne*, 13. Jg. (1917), Nr.43 (25. Oktober 1917), S.400.

⁸¹¹ ebenda.

VII.2. Zusammenbruch der „Heimatfront“ und diverse Dolchstoßlegenden

In diesem Abschnitt soll es nicht darum gehen, die genaue Abfolge von Resignation, Widerstand und Kampfmaßnahmen an der „Heimatfront“ einerseits und militärischen Siegen oder Niederlagen andererseits nachzuzeichnen, auch soll hier keinesfalls der Eindruck vermittelt werden, der Krieg wäre nicht militärisch zu einem siegreichen Ende für die Alliierten gebracht worden, wie es die deutsche militärische Führung mit der „Dolchstoßlegende“ nach Kriegsende gerne weismachen wollte. Für eine Arbeit zur Kulturgeschichte der „Heimatfront“ im Ersten Weltkrieg ist es dennoch von besonderem Interesse, das mehr oder weniger starke Auseinander- und Zusammenbrechen der „Heimatfront“, insbesondere in den Hauptstädten, nachzuvollziehen.

Von den knapp über zwei Millionen EinwohnerInnen in Wien zählten etwa 570.000 zur Klasse der Arbeiter bzw. Tagelöhner.⁸¹² Während die Zahl der Streiks in den ersten zwei Kriegsjahren um ein Vielfaches niedriger war als in der Vorkriegszeit, konnte das Jahr 1917 bereits als bewegtes Streikjahr in Wien gelten. Es fanden in diesem Jahr insgesamt 26 Streiks statt, von denen 162 Betriebe betroffen waren und an denen sich rund 64.000 ArbeiterInnen beteiligten⁸¹³, also mehr als 10% der Wiener ArbeiterInnenschaft, und das unter der Androhung scharfer Repressionsmaßnahmen in den zum Teil militarisierten Betrieben⁸¹⁴.

Die Januarstreiks 1918 nahmen jedoch noch ganz andere Ausmaße an und entwickelten, sowohl in ihren Forderungen als auch in der Bestimmtheit der Streikenden, revolutionären Charakter. Schon in den ersten Januartagen kam es aufgrund von Versorgungskrisen zu einzelnen Streiks in Ungarn, Siebenbürgen und Mähren. Sowohl bolschewistische als auch nationalistische Parolen und Losungen waren nun verstärkt zu hören und unterstrichen die politische Dimension dieser Streikbewegung. Die Forderung galt nicht mehr allein einer Erhöhung der Rationen oder Löhne, oder einer Verbesserung der Arbeitsbedingungen, sondern sie lautete: „wir wollen den sofortigen Frieden, den Frieden um jeden Preis“. Dies bezog sich unter anderem auf die Verhandlungen von Brest-Litovsk, von deren Verlauf keine offiziellen Nachrichten sondern nur Gerüchte im Umlauf waren. Der Historiker Manfred Rauchensteiner beschreibt den weiteren Verlauf der Januarstreiks folgendermaßen:

Am Morgen des 14. Januar 1918 versammelten sich die Arbeiter der Daimler-Werke in Wiener Neustadt in ihrem Fabrikshof, um gegen die neuerliche Kürzung der Mehlsquote zu

⁸¹² vgl. Hans Hautmann, „Die Arbeiter von Wien in der revolutionären Periode 1917 bis 1919“, *Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.89f.

⁸¹³ vgl. ebenda, S.93.

⁸¹⁴ Das waren meist sogenannte kriegswichtige Industrieunternehmen, die nach den großen Metallarbeiterstreiks im Mai 1917 der Militärgerichtsbarkeit unterstellt wurden und deren wehrpflichtige Arbeiterschaft als Soldaten vereidigt wurden – sie konnten so bei Kampfmaßnahmen schnell von Militärgerichten verurteilt werden und ihnen wurde die sofortige Versetzung an die Front angedroht. Vgl. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997, S.461.

protestieren. Es war die [...] Herabsetzung von 200 auf 165 Gramm Mehl pro Tag für den Normalverbraucher. Die Arbeiter zogen zum Rathaus. Arbeiter anderer Fabriken schlossen sich ihnen an. [...] Am nächsten Tag griffen die Streiks auf andere Industrien im Steinfeld und im Alpenvorland sowie in der Steiermark über. Dann wurden Unruhen aus Triest gemeldet. [...] Die Streiks griffen auf Wien über und die Forderungen wurden immer radikaler.⁸¹⁵

Die Forderungen nach besserer Lebensmittelversorgung blieben natürlich bestehen, doch immer lauter waren die Rufe nach einem Ende des Krieges, nach einer Revolutionierung des Staats und nach ArbeiterInnenmacht. Bis zum 19. Januar legten im österreichischen Teil der Monarchie 600.000 ArbeiterInnen die Arbeit nieder, es gab Demonstrationen und Straßenkrawalle.⁸¹⁶ Die Räteidee fand im Zuge dieser Bewegung breite Zustimmung und es wurden die ersten ArbeiterInnenräte gegründet.⁸¹⁷

Doch nicht nur die ArbeiterInnen protestierten. Die gesamte Wiener Bevölkerung war an der Jahreswende 1917/18 gesundheitlich und moralisch in sehr schlechter Verfassung. Die Stimmung reichte von tiefer Resignation bis zu hoher Gereiztheit. Das Verhältnis zwischen der hungernden Stadtbevölkerung und den Bauern im Umland, die ihre Waren zu hohen Preisen in der Stadt anboten und zum Teil während des Krieges großen Reichtum ansammelten, war äußerst schlecht. Dieser Konflikt kulminierte im Sommer 1918 in einem riesigen Ansturm der WienerInnen auf die umliegenden Dörfer, um direkt mit den Bauern um Kartoffel zu verhandeln, oder, wenn diese nicht bereit waren, zu geringeren Preisen zu verkaufen, sich die Kartoffel auch mit Gewalt zu holen.

On the night of June 28, „extraordinary throngs“ of people headed on foot out of the city towards the villages of Stammersdorf, Königsbrunn, Hagenbrunn, Kleinengersdorf, Flansdorf and Enzersfeld. They were joined in the morning by train after train carrying thousands of passengers, all in search of food. In bands of several hundreds, „the masses of people poured over the lands“ of terrified farmers. [...] On June 29, an estimated 30.000 city dwellers were thought to be in the potato region around Vienna.⁸¹⁸

In Lissabon und dem Industriegürtel am südlichen Tejo-Ufer lebten im Jahr 1916 knapp 60.000 ArbeiterInnen, etwa ein Viertel des gesamten portugiesischen Industrieproletariats. Davon waren über 16.000 Frauen, die vor allem in der Textilindustrie beschäftigt waren. Allerdings war der Anteil der Frauen an den ArbeiterInnen in anderen Regionen, in denen fast die gesamte ArbeiterInnenschaft auf den Textilsektor entfiel, noch weit höher (bis zu 50 %).⁸¹⁹

⁸¹⁵ ebenda, S.534f.

⁸¹⁶ vgl. ebenda, S.535f.

⁸¹⁷ vgl. Karin M. Schmidlechner, „Arbeiterbewegung und revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkriegs: Die Situation in Österreich“, *Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.24.

⁸¹⁸ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.54f.

⁸¹⁹ vgl. António José Telo, *O sidonismo e o movimento operário português. Luta de classes em Portugal, 1917-1919*, Lisboa: Ulmeiro 1977 (=Biblioteca Ulmeiro, 12), S.28-31.

Der industrielle Sektor in Portugal war zu einem großen Teil noch von Manufakturen und kleinem Handwerk geprägt, doch in der Zeit zwischen 1907 und 1921, und gerade während der Kriegsjahre nahm die Zahl der ArbeiterInnen in größeren Betrieben deutlich zu.⁸²⁰ Die portugiesische Industrie war stark auf einige Sektoren konzentriert, den größten Teil machte die Textilindustrie aus, gefolgt von der Lebensmittelproduktion, der Holz- und Möbelproduktion, sowie der Metallindustrie und der chemischen Industrie, die vor allem rund um Lissabon konzentriert waren. Dazu kamen noch etwa 8.000 Minenarbeiter (im Jahr 1911), deren Zahl während des Kriegs deutlich zunahm, etwa 14.000 Fischereiarbeiter (im Jahr 1911), sowie, gerade in Lissabon die – gewerkschaftlich stark organisierten – Bau- und Transportarbeiter.

Die Lebensbedingungen der ArbeiterInnenschaft verschlechterten sich durch die immer höher werdende Inflation während der Kriegsjahre (80 % im Jahr 1918) und den kriegsbedingten Lebensmittelmangel stark, während einige industrielle Sektoren gerade aufgrund des Krieges und der schwierigen Importsituation stark expandieren konnten.

Die äußerst schlechte Wohnsituation, katastrophale hygienische Bedingungen und die mangelnde medizinische Betreuung führten in den Jahren 1917, 1918 zu verheerenden Epidemien, insbesondere die Typhusepidemie 1917 und die große Grippeepidemie 1918, die in Portugal als „pneumónica“ bezeichnet wurde, die allein von Juni bis November 1918 52.000 Todesopfer forderte.⁸²¹

Wie bereits mehrmals angedeutet, war die Anti-Kriegs-Propaganda verschiedenster Gesellschaftssektoren in Portugal stärker und erfolgreicher als in nahezu allen anderen europäischen Staaten. Von konservativen Katholiken zu den Monarchisten, von germanophilen zu linksliberalen Intellektuellen, vom linken Flügel der (schwachen) sozialistischen Partei zu den starken und hoch aktiven anarcho-syndikalistischen Gewerkschaften, deren Losung „guerra à guerra“ (Krieg dem Krieg!) innerhalb der ArbeiterInnenschaft aber auch bei den Soldaten weite Verbreitung fand, reichte das Spektrum der aus unterschiedlichen Gründen gegen den Krieg agitierenden politischen Kräften.⁸²²

Die abwartende bis positive Haltung der ArbeiterInnen und der Gewerkschaften gegenüber der Diktatur von Sidónio Pais hielt nicht lange an. Die rasante Teuerung und der Wegfall der massiven republikanischen Repression gegen die Anarcho-Syndikalisten, stiftete viele ArbeiterInnen schon in den ersten Monaten des Jahres 1918 zu neuerlichen Streiks an, die auch in vielen Fällen erfolgreich verliefen. Mit wachsender Dauer und Anzahl der Streiks war das scheinbare Wohlwollen der sidonistischen Regierung beendet und es begannen wieder scharfe Repressionsmaßnahmen mit Einsatz von Militär, Polizei und zahlreichen Festnahmen. Die einzelnen Streiks halfen jedoch kaum gegen die galoppierende Inflation und so setzte sich im

⁸²⁰ vgl. ebenda, S.21-23.

⁸²¹ vgl. ebenda, S.31-34.

⁸²² vgl. ebenda, S.91-101.

Frühjahr 1918 der Gedanke eines revolutionären Generalstreiks zum Sturz des Regimes immer stärker durch.⁸²³

Im Januar und Februar 1917 wurden die 30.000 portugiesischen Soldaten, die im Herbst 1916 zum ‚Corpo Expedicionario Português (CEP)‘ unter der Leitung des Generals Norton de Matos zusammengefasst worden waren, schließlich an die Westfront nach Frankreich geschickt.⁸²⁴ Doch auch das konnte das Engagement für den Krieg im Heimatland kaum steigern. Und als sich Sidónio Pais nach dem von ihm angeführten Militärputsch am 5. Dezember 1917 zum Präsidenten erklärte, so kam mit dem ehemaligen Botschafter in Berlin, ein eher dem germanophilen und der portugiesischen Kriegsteilnahme gegenüber skeptischen Lager zuzuordnender Politiker an die Spitze des Staats. Sidónio Pais brach zwar keineswegs die portugiesische militärische Teilnahme am Krieg ab, wohl um den mächtigen Alliierten Großbritannien nicht zu brüskieren, dennoch war für die Soldaten und Offiziere an der Front ein gewisses Desinteresse der portugiesischen Regierung an ihrer Lage ebenso wie am Kriegsgeschehen insgesamt deutlich zu spüren.⁸²⁵ Sidónio Pais war vielmehr damit beschäftigt, sein Konzept einer „República Nova“, die in vielen Bereichen Ähnlichkeiten mit dem späteren faschistisch-ständestaatlichen „Estado Novo“ von António de Oliveira Salazar aufwies⁸²⁶, innenpolitisch umzusetzen: Präsidentialismus, quasi ausgeschaltetes Parlament, Verbot der zuvor regierenden Parteien, Stärkung der Großgrundbesitzer und der ländlichen Autoritäten gegen die „demokratischen“ oder gar „revolutionären“ Städte, massive Propaganda gegen russische Revolution und Bolschewismus, etc. Mit der Wahlrechtsreform Ende März 1918, die ein allgemeines männliches Wahlrecht bestimmte, und den Präsidenten- und Parlamentswahlen am 8. April 1918, zu denen außer Sidónio Pais und seiner Einheitspartei PNR (Partido Nacional Republicano) nur noch die Monarchisten antraten, während alle klassischen republikanischen Parteien ausgeschaltet waren (was etwa in Lissabon zu 60% Wahlenthaltung bei der Parlamentswahl führte), die aber Sidónio Pais mit überwältigender Mehrheit als Präsidenten bestätigten, wurde das Regime gewissermaßen offiziellisiert. Doch nur einen Tag nach diesem Triumph, am 9. April 1918 ereignete sich Tausende Kilometer weiter nördlich an der Front in Flandern, genauer in La Lys, die größte Katastrophe des Kriegs für die portugiesischen Soldaten: Seit Dezember 1917 waren keine neuen Kontingente nach Flandern geschickt worden und die Soldaten an der Front blieben oft mehr als sechs Monate im gleichen Sektor ohne Möglichkeiten zur Rotation oder Auswechslung.⁸²⁷ Dementsprechend war die Stimmung innerhalb des CEP schlecht, der März 1918 erwies sich als ein besonders schwieriger Monat, auf deutscher Seite zeigte sich deutlich mehr Aktivität, die Zahl der Kampfeinsätze der

⁸²³ vgl. ebenda, S. 158-166.

⁸²⁴ vgl. *O Século XX Português. Épocas históricas e cronologia*, Lisboa: Texto Editora 2000, S.175.

⁸²⁵ vgl. Aniceto Afonso, *Grande Guerra. Angola, Moçambique e Flandres. 1914/1918*, Lisboa: Quidnovi 2008 (=Guerras & Campanhas Militares), S.69-77.

⁸²⁶ vgl. etwa António José Telo, *O sidonismo e o movimento operário português. Luta de classes em Portugal, 1917-1919*, Lisboa: Ulmeiro 1977 (=Biblioteca Ulmeiro, 12), S.5-10.

⁸²⁷ vgl. *La Lys. 1918*, Lisboa: Quidnovi 2003 (=Grandes Batalhas da História Universal), S.26-30.

portugiesischen Soldaten war deutlich höher als in den Monaten zuvor, alle Anzeichen ließen die Vorbereitung einer großen Offensive der deutschen Armee erwarten.⁸²⁸ Auch die britischen Kommandanten erkannten den Ernst der Lage und planten eine Verlagerung der portugiesischen Soldaten für Anfang April. Doch die von Ludendorff geleitete Frühjahrsoffensive verzögerte diese Aktion, da britische Truppen nun an anderer Stelle dringend gebraucht wurden.⁸²⁹ So mussten also die erschöpften und demoralisierten Truppen des CEP am 9. April 1918 dem deutschen Angriff standhalten, und schafften dies unter enormen Verlusten nur einige Stunden lang. Von den etwa 15.000 portugiesischen Soldaten die sich in den ersten Linien befanden, überstanden 7.500 diese Schlacht nicht, sie waren tot, verwundet, gefangengenommen oder einfach verschwunden. Diese Niederlage und die erschütternde Zahl der Opfer führte in den folgenden Wochen zu zahlreichen Befehlsverweigerungen und Massendesertionen; das CEP als eigenständiges portugiesisches Armeekorps wurde aufgelöst, die verbleibenden Soldaten in britischen Truppen eingesetzt.⁸³⁰

Bei den organisierten ArbeiterInnen in Lissabon und anderen Teilen des Landes herrschte überraschende Einigkeit: Alle Kräfte sollten auf die Vorbereitung eines Generalstreiks und einer „Revolte der KonsumentInnen“ verwendet werden, mit dem Ziel, Sidónio Pais zu stürzen. Diese fanden auch tatsächlich, in mehreren Phasen, im Oktober und November 1918 statt.⁸³¹ Einem Attentat am 5. Dezember 1918 entging Sidónio knapp. Gleichzeitig übernahm im Norden des Landes eine monarchistisch orientierte Militärjunta die Macht und Sidónio Pais fuhr schnell nach Braga, um dort mit den Monarchisten zu verhandeln. Bei seiner Rückkehr nach Lissabon am 14. Dezember 1918 wurde er von einem Gewerkschaftsfunktionär und ehemaligen Frontkämpfer am Bahnhof Rossio erschossen.

Nachdem sich die Bedrohung durch Zeppeline, die zunächst die Pariser Bevölkerung in Aufregung versetzt hatte, als verhältnismäßig harmlos herausstellte, da diese großen Luftschiffe trotz aufwändiger technischer Weiterentwicklung sehr empfindlich und verletzlich blieben, nahm jedoch ab Januar 1918 ein anderes Gerät den Luftkrieg über Paris wieder auf und verbreitete Angst und Schrecken. Die deutschen Luftstreitkräfte setzten ab Mai 1917 über London und ab Anfang 1918 auch über Paris die sogenannten „Gothas“ ein, stabile und dennoch schnelle Großflugzeuge, die für Langstreckeneinsätze und – mit der Fracht von 600 kg Bomben – für Flächenbombardements in großen Städten konzipiert wurden.⁸³²

⁸²⁸ vgl. Aniceto Afonso, *Grande Guerra. Angola, Moçambique e Flandres. 1914/1918*, Lisboa: Quidnovi 2008 (=Guerras & Campanhas Militares), S.76f.

⁸²⁹ vgl. *La Lys. 1918*, Lisboa: Quidnovi 2003 (=Grandes Batalhas da História Universal), S.30f.

⁸³⁰ vgl. António José Telo, *O sidonismo e o movimento operário português. Luta de classes em Portugal, 1917-1919*, Lisboa: Ulmeiro 1977 (=Biblioteca Ulmeiro, 12), S.100.

⁸³¹ vgl. Maria Alice Samara, *Verdes e vermelhos. Portugal e a Guerra no ano de Sidónio Pais*, Lisboa: Editorial Notícias 2003, S.118-131.

⁸³² vgl. Pierre Darmon, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002, S.351-353.

In der Nacht von 30. auf 31. Januar 1918 flogen 30 „Gothas“ mit einer Ladung von insgesamt 18 Tonnen Bomben bis an die Stadtgrenzen von Paris, nur elf der Flugzeuge konnten durch die Luftabwehr durchdringen. Diese warfen immerhin 91 Bomben über Pariser Stadtgebiet und 164 über der Banlieue ab – 63 ZivilistInnen wurden getötet, 207 verletzt, zum Glück landeten einige der größten Bomben unbeschädigt am Boden und konnten so entschärft werden. Besonders betroffen waren in diesem Fall, in Paris, die Straßenzüge: rue Réaumur (2è-3è arrondissement), rue Saint-Sauveur (bei Les Halles) und avenue de la Grande Armée (die Verlängerung der Champs-Élysées in nordwestlicher Richtung).⁸³³

Auch bei den weiteren Luftangriffen bis zum September 1918 waren die Ziele fast ausschließlich ziviler Natur, es ging der deutschen Heeresleitung offenbar hauptsächlich um die Terrorisierung und Demoralisierung der Zivilbevölkerung.⁸³⁴ Getroffen wurden Kaufhäuser, Lagerhallen, Metro-Stationen und viele Wohnhäuser. Durch diese Art von Bombardements gegen Ende des Kriegs starben in Paris 234 Menschen, knapp die Hälfte der insgesamt 522 Personen, die im Laufe des Kriegs in Paris durch Bomben getötet wurden, darunter überdurchschnittlich viele Frauen und Kinder.⁸³⁵

Dazu kamen ab dem Vormittag des 22. März 1918 die Kanonenangriffe des Riesengeschützes „Dicke Bertha“, die ganz Paris zunächst völlig perplex ließen, da man sich einen Luftangriff am hellen Tag und Detonationen, ohne dass irgendwo Flugzeuge am Himmel zu sehen waren, nicht erklären konnte. Doch tatsächlich kamen die Bomben vom Boden und nicht aus der Luft, die „dicke Bertha“ – seit Herbst 1917 waren die Vorbereitungen für die Installation dieser Riesenkanone hinter der deutschen Frontlinie, ca. 120 km östlich von Paris, emsig vorangetrieben worden – war die erste Kanone, die ihre Projektile bis in die Stratosphäre schießen konnte und so die damals schier unglaubliche Reichweite von 120 km tatsächlich erreichte.⁸³⁶

Mit diesen massiven Bedrohungen gegen die Zivilbevölkerung erreichte die deutsche Heeresleitung tatsächlich einige ihrer Ziele: Angst und Panik der Bevölkerung in Paris stiegen stark an, ähnlich wie zu Beginn des Krieges gab es eine neuerliche Spionagehysterie – Tausende Anzeigen und Verdächtigungen gegen Nachbarn und Ausländer gingen bei der Polizei ein. Das öffentliche Leben war durch Verdunkelungsmaßnahmen, Einstellung öffentlicher Verkehrsmittel und die Erwartung der Bombenalarme stark eingeschränkt, wenn nicht gelähmt. Soziale Konflikte wurden durch gegenseitige Schuldzuweisungen und Mittelknappheit verstärkt. Der in Frankreich besonders scharf ausgeprägte Konflikt zwischen Front und Heimatfront, bzw. zwischen Armee und ZivilistInnen wurde durch die deutschen Angriffe noch verstärkt: während die Pariser Bevölkerung ihren Piloten vorwarf, sie würden die Stadt nicht mutig und effizient

⁸³³ vgl. ebenda, S.352f.

⁸³⁴ vgl. ebenda, S.353f.

⁸³⁵ vgl. ebenda, S.339.

⁸³⁶ vgl. ebenda, S.367-375.

genug vor Bombardierungen schützen, waren viele Frontsoldaten durchaus froh darüber, dass nun endlich auch einmal die Hauptstadt zu spüren bekäme, dass Krieg herrscht.

Le 15 février, les inspecteurs notent: vers 16h30, place de la République, trois militaires déclarent que „les hommes du front ont été très satisfaits de l'incursion des gothas sur la capitale. Cela rapelle aux Parisiens qu'il y a la guerre, eux qui ne pensent qu'à bien vivre“.⁸³⁷

Aufgrund der Erfolge der deutschen Frühjahrsoffensive, die die Frontlinie wieder bis auf 50 km an die Pariser Stadtgrenze heranrücken ließ, kam es einerseits zu einer Welle von Flüchtlingen aus den von der Offensive betroffenen Gebieten – Bauern und Bäuerinnen kamen mit ihrer letzten Habe, ein paar Ziegen und Gänsen, an den Pariser Bahnhöfen an. Andererseits waren es aber die Züge in Richtung Süden, die dicht gedrängte Mengen von PariserInnen und Flüchtlingen in sicherere Regionen bringen sollten. Selbst Banken und Fabriken verfrachteten ihre Tresore und Produktionsmaschinen in die Provinz. Während im September 1914 eine Million Menschen Paris verlassen hatten, waren es diesmal etwas weniger, dennoch verließen – vor allem in den Monaten Juni und Juli 1918 – weit mehr als 500.000 PariserInnen ihre Stadt in Richtung Süden.⁸³⁸

Und gerade als im Herbst die alliierte Gegenoffensive erfolgreich wurde, kündigte sich eine neue Bedrohung an: die große Grippeepidemie, die sich zunächst nur langsam in Frankreich ausbreitete, so dass man die Nachrichten über enorme Opferzahlen in anderen europäischen Ländern noch nicht sehr ernst nahm. Doch Ende September wuchs die Beunruhigung über eine steigende Zahl von Kranken und Opfern und im Oktober 1918, der Explosion der „Spanischen Grippe“ starben allein in Paris etwa 4800 Personen an Grippe, insgesamt kam es in diesem Monat aufgrund der allgemeinen Schwächung der Bevölkerung zu einer enorm gesteigerten Mortalität von fast 8900 Personen.⁸³⁹

Obwohl also die sozialen Konflikte in Frankreich vergleichsweise ruhiggestellt waren – Streiks und Proteste gab es wohl, aber sie waren lokal begrenzt und rasch wieder beigelegt – können wir in Paris aufgrund der militärischen Lage und ihrer psychologischen Folgen dennoch von einem Zusammenbrechen der „Heimatfront“ im Jahr 1918 sprechen.

Interessanterweise dauerte es in Berlin, jener Stadt, die schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt des Kriegs unter Nahrungsmangel und prekären sozialen Bedingungen litt, relativ lange, bis die Not und der vorhandene Unmut sich öffentlich in sozialen Kämpfen und Protesten manifestierte oder, anders gesagt, bis die „Heimatfront“ in größerer Dimension zusammenbrach.⁸⁴⁰

⁸³⁷ „Am 15. Februar notieren Inspektoren: gegen 16h30, Place de la République, erklären drei Militärs, dass „die Männer an der Front sehr zufrieden waren mit den Luftangriffen der Gothas auf die Hauptstadt. Das erinnert die Pariser daran, dass wir im Krieg sind, sie, die nur daran denken, gut zu leben.““

[Übersetzung: E.K.], ebenda, S.360.

⁸³⁸ vgl. ebenda, S.382-387.

⁸³⁹ vgl. ebenda, S.391-401, insb. die Tabelle S.399.

⁸⁴⁰ vgl. Detlef Lehnert, „Die Revolution als Lohnbewegung? Arbeitskämpfe und Massenaktivierung im Handlungsfeld von Parteien, Gewerkschaften und sozialen Bewegungen in Berlin 1918/19“,

In der Folge der großen Januarstreiks 1918 in Österreich regte sich auch in Deutschland eine Streik- und Protestwelle.

Unter dem Eindruck der russischen Revolution verstärkten USPD und Spartakusbund ihre Agitation. Im Metallarbeiterverband von Berlin sammelte sich die Opposition gegen die Gewerkschaftspolitik. Die Hoffnungen nicht nur der Arbeiterschaft richteten sich auf ein rasches Kriegsende im Osten, und das harte deutsche Auftreten in Brest-Litovsk stieß auf Kritik. Anlaß für die Verschärfung der Situation war das dreitägige Verbot des „Vorwärts“, der am 21. Januar eine Rede Victor Adlers publizierte und über politische Hintergründe der österreichischen Streiks berichtete.⁸⁴¹

Es waren nun weniger soziale, sondern vor allem politische Gründe, die die Streikbewegung auslösten – der Protest gegen staatliche Repression und die Forderung nach Frieden mischten sich bereits mit Forderungen nach Demokratisierung und Wahlrechtsreform. Am 28. Januar 1918 streikten in Berlin 300.000 bis 400.000 ArbeiterInnen. An deren Spitze standen die „Revolutionären Obleute“, jene Gruppe von Vertrauensleuten der ArbeiterInnen aus verschiedenen Betrieben, die sich am stärksten gegen die „Burgfriedenspolitik“ der SPD auflehnten – sie nannten sich nun vielfach um in „Arbeiterräte“ und erarbeiteten ein politisches Programm, das im Großen und Ganzen die oben genannten Forderungen enthielt. Von revolutionärem Umsturz war also noch nicht die Rede. Selbst die Mehrheits-Sozialdemokraten (MSPD) mussten sich diesen Forderungen anschließen und dem Arbeiterrat beitreten, um nicht völlig ihren Einfluss in der ArbeiterInnenschaft zu verlieren.⁸⁴² Die Militärbehörden waren vom Ausmaß und der Politisierung der Streiks überrascht und reagierten scharf: am 31. Januar verhängte das Oberkommando den verschärften Belagerungszustand, man ließ Militär in Berlin einmarschieren und außerordentliche Kriegsgerichte einrichten. Die Streiks konnten nur noch bis 3. Februar, vereinzelt bis 5. Februar aufrecht erhalten werden.⁸⁴³ Die christlichen und nationalen Gewerkschaften verurteilten die Streiks, auch die Stimmung an der Front war weit entfernt von einer Solidarisierung zwischen Soldaten und ArbeiterInnen, in sämtlichen Frontzeitungen wurden die Streiks als „Verrat“ gesehen und verurteilt.

Danach wurde es relativ ruhig in Deutschland: mit der Frühjahrsoffensive im Westen ab März 1918 und ihren offensichtlichen Erfolgen verbesserte sich die Stimmung der Bevölkerung deutlich, und das, obwohl sich die Versorgungslage weiter verschlechterte.⁸⁴⁴

Doch als im Spätsommer 1918 immer klarer zutage trat, dass die enormen Hoffnungen, die in die Offensive gesetzt worden waren, die den Kraftanstrengungen und dem Verzicht noch einen

Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.28.

⁸⁴¹ Boris Barth, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933*, Düsseldorf: Droste 2003 (=Schriften des Bundesarchivs 61), S.42.

⁸⁴² vgl. Stephen Bailey, „The Berlin strike of January 1918“, *Central European History* 13 (1980), S.158-174.

⁸⁴³ vgl. Boris Barth, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933*, Düsseldorf: Droste 2003 (=Schriften des Bundesarchivs 61), S.43.

⁸⁴⁴ vgl. ebenda, S.43-51.

Sinn gegeben hatten, nicht erfüllt wurden, sich im Gegenteil eine rapide Verschlechterung der militärischen Lage an der Westfront abzeichnete, da brachen Stimmung und Vertrauen in staatliche Autoritäten völlig zusammen. Hatte man nicht vier Kriegsjahre lang an einen – wenn schon nicht sofort bevorstehenden – so doch im Endeffekt unausweichlichen Sieg Deutschlands geglaubt? Militärische Beobachter meldeten immer häufiger eine generelle Insubordination und Bereitschaft zur Gewalt in der Bevölkerung: „Der bedauerliche Niedergang des Pflicht- und Ehrgefühls, welcher in Eigentumsvergehen aller Art, Missachtung der Gesetze, Verwilderung der Jugend u. dgl. immer mehr in die Erscheinung tritt, erfüllt weite Kreise der Bevölkerung mit ernster Sorge.“⁸⁴⁵ Zahlreiche Deserteure trafen in den Städten ein und berichteten von der katastrophalen Lage an der Front.

Am 28. September 1918 gestand die Oberste Heeresleitung (OHL) die Niederlage ein und veranlasste gleichzeitig die Bildung einer Regierung unter Beteiligung der Mehrheits-Sozialdemokraten, sowie eine Verfassungsreform. Diese neue Regierung sollte schleunigst ein Waffenstillstandsgesuch an die Alliierten stellen. Die Strategie der OHL scheint aus der historischen Distanz deutlich hervorzutreten: Es wurde unter der Oberfläche die militärische Niederlage in einen politisch begründeten Waffenstillstand umgedeutet, die Schmach der Niederlage sollte der neuen Regierung, besonders den Sozialdemokraten anhaften und die Verfassungsreform war gewissermaßen der Köder, mit dem die Parlamentsparteien zu diesem Schritt gebracht werden sollten.⁸⁴⁶ Autor dieser Strategie war laut Sebastian Haffners klassischer Analyse der Erste Generalquartiermeister Erich Ludendorff, der zweite Kopf der OHL nach Hindenburg, ein General also, der mit diesen Maßnahmen seine Kompetenzen völlig überschritt, was jedoch angesichts des seit längerem auf den Kopf gestellten Machtverhältnisses zwischen ziviler und militärischer Führung in Deutschland nicht auf Widerstand stieß – auch nicht von Seiten des Kaisers, der ja mit Verfassungsreform und Regierungsumbildung einige Macht abtreten musste.⁸⁴⁷

Doch die darauffolgenden Ereignisse ließen sich nicht mehr von Einzelpersonen steuern, sie entwickelten ihre eigene Dynamik.

Den Oktoberreformen mangelte es an Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit; sie wirkten als bloße Krisenstrategie halbherzig und taktisch improvisiert. Max von Baden verkörperte nicht die politische Alternative zum bisherigen Regierungskurs, sondern dessen Kontinuität; er war kein „neuer“ Kanzler, sondern nur ein anderer.⁸⁴⁸

Als Auslöser für die Revolution in Deutschland gilt der Befehl der deutschen Seekriegsleitung, die am 29. Oktober 1918 im Alleingang einen Flottenvorstoß anordnete, der von den Matrosen als sinn- und aussichtslos angesehen wurde und den Friedenserwartungen völlig widersprach.

⁸⁴⁵ zit. in ebenda, S.51.

⁸⁴⁶ vgl. Sebastian Haffner, *Die deutsche Revolution. 1918/19*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 2004, (Orig. Bern, München, Berlin 1969), S.27-40.

⁸⁴⁷ vgl. ebenda, S.27-33.

⁸⁴⁸ Ulrich Kluge, *Die deutsche Revolution. 1918/1919*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 (=edition suhrkamp NF 262), S.52.

Die Befehlsverweigerung der Matrosen der Hochseeflotte in Wilhelmshaven fand ihre Fortsetzung in mehreren lokalen Rebellionen von Matrosen und Militärs in Norddeutschland.⁸⁴⁹ Ab dem 3. November konnten sie in Kiel auch auf die Unterstützung der ArbeiterInnenschaft zählen – die Dockarbeiter begannen mit dem Streik, am 4. November war Kiel „in der Hand von vierzigtausend aufständischen Matrosen und Marinesoldaten“⁸⁵⁰. Diese mussten jedoch nun dafür sorgen, dass der Aufstand nicht auf Kiel beschränkt blieb, da sie sonst in der Falle sitzen würden, sie fuhren ins Land und konnten mit großem Erfolg, überall wo sie hinkamen, Soldaten und ArbeiterInnen für ihre Sache gewinnen. So breitete sich die revolutionäre Bewegung in den folgenden Tagen über Hamburg und Bremen, Hannover und Köln immer weiter in den Süden und Osten aus.

Überall geschah wie auf stillschweigende Verabredung dasselbe: die Soldaten der Garnisonen wählten Soldatenräte, die Arbeiter wählten Arbeiterräte, die Militärbehörden kapitulierten, ergaben sich oder flohen, die zivilen Behörden erkannten erschrocken und verschüchtert die neue Oberhoheit der Arbeiter- und Soldatenräte an.⁸⁵¹

Am 9. November schließlich war die Revolution in Berlin angekommen; auch die „schärfsten Einheiten“ des Militärs, die dazu eingesetzt werden sollten, gegen die Revolutionäre vorzugehen, solidarisierten sich mit der SPD und dem was sie als Willen der Regierung ansahen, nämlich Waffenstillstand und Friedensschluss. Weder Kaiser noch Reichsregierung hatten mehr Machtmittel in der Hand, um die Revolution niederzuschlagen. Nach einem Tag aufgeregter interner Beratungen zwischen den einzelnen Machtzentralen, während sich in Berlin die riesigen Demonstrationszüge von ArbeiterInnen und Soldaten in Richtung Zentrum bewegten, dankte der Kaiser zwar nicht ab, doch verließ er das Land nach Holland und setzte so dem Kaiserreich ein Ende. Der Sozialdemokrat Friedrich Ebert wurde – irregulärerweise – von Max von Baden, der schon gegen Mittag des 9. November Berlin in Richtung Süddeutschland verließ, als Reichskanzler eingesetzt. Die Revolution war damit jedoch nicht beendet, nun ging es ja um drängende soziale Fragen ebenso wie um die zukünftige Ausgestaltung des Staates. Dass sich die sozialdemokratische Regierung jedoch mehr und mehr gegen die Revolutionäre, die ja fast alle selbst Sozialdemokraten waren, stellen würde, war noch nicht abzusehen.

Der Begriff des Dolchstoßes im Zusammenhang mit dem militärischen Zusammenbruch Deutschlands im Herbst 1918 wurde erstmals in einem nicht gezeichneten Artikel der *Neuen Zürcher Zeitung* Mitte Dezember 1918 öffentlich verwendet. Der Autor dieses Artikels schrieb die Aussage, die deutsche Armee sei von der Zivilbevölkerung von hinten erdolcht worden fälschlicherweise einem britischen General namens Frederick Maurice zu.⁸⁵² Diese Nachricht hatte natürlich großen Widerhall in den deutschen Medien; Hindenburg verwendete die

⁸⁴⁹ vgl. ebenda, S.51-53.

⁸⁵⁰ Sebastian Haffner, *Die deutsche Revolution*, S.65.

⁸⁵¹ ebenda, S.66.

⁸⁵² vgl. Lars-Broder Keil, Sven Felix Kellerhoff, *Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte*, Berlin: Ch. Links Verlag 2003, S.36f.

Dolchstoß-These in seiner Aussage vor dem Untersuchungsausschuss der verfassungsgebenden Nationalversammlung im November 1919⁸⁵³ und Ludendorff war ja auch derjenige gewesen, der schon am 28. September 1918 die Basis für ihre politische Wirksamkeit gelegt hatte (s.o.).

Eine erste Gelegenheit für die Verbreitung des Mythos, die deutsche Armee sei im Feld unbesiegt geblieben, bildeten die Willkommensfeiern für die Soldaten, denen ein festlicher und würdiger Empfang bereitet werden sollte.⁸⁵⁴ Einige Heeresführer forderten von Kanzler Ebert, dass er die diszipliniertesten Truppen am Brandenburger Tor feierlich „als die ruhmreichen Vertreter des deutschen Heeres“ begrüßen und beschwerten sich über die „undisziplinierten revolutionären Zustände in der Heimat“, Ebert solle mit diktatorischer Gewalt die Arbeiter- und Soldatenräte auflösen und die Hierarchie im Militär wiederherstellen.⁸⁵⁵

Die Tatsachen wiesen jedoch in eine andere Richtung: nachdem die Truppen in Berlin empfangen worden waren, lösten sie sich selbstständig auf, demobilisierten und kehrten nach Hause zurück – die leitenden Offiziere interpretierten dies als schädlichen Einfluss der Großstadt und der Agitation der Soldatenräte.⁸⁵⁶

Doch selbst einige Selbstzeugnisse und Artikel der sozialistischen Revolutionäre nutzten die Rhetorik der Dolchstoßlegende, meist um dadurch ihren eigenen Anteil am Ende des Kriegs und die Bedeutung der Revolution insgesamt hervorstreichend. Einige Mehrheits-Sozialdemokraten sprachen aber auch aus patriotischer Überzeugung von der „unbesiegtten Armee“.⁸⁵⁷

Nach der Flucht des Kaisers war die Monarchie auch bei der konservativen Rechten diskreditiert. Vielfach wurde Wilhelm II. Verrat und Desertion vorgeworfen, vor allem Adlige und hohe Offiziere waren von der „Feigheit“ des Kaisers zutiefst enttäuscht.⁸⁵⁸ Für die protestantische Kirche in Deutschland bedeutete der Zusammenbruch der Monarchie eine tiefe Krise ihrer eng mit dem monarchischen Obrigkeitsstaat verbundenen Struktur – in ihrer Mehrheit blieb die protestantische Kirche der Weimarer Republik gegenüber bis zu deren Ende skeptisch eingestellt. Die deutsche Niederlage wurde als religiöses und moralisches Versagen des deutschen Volks 1918, insbesondere im Vergleich zum – göttlichen – „Geist von 1914“, interpretiert.⁸⁵⁹ Im völkischen Lager, das in sich durchaus nicht geschlossen war, entwickelte sich die Dolchstoßlegende in ihrer ausgeprägt antisemitischen Form am nachhaltigsten. Schon ab 1917 wurde der Antisemitismus zu einem wesentlichen Topos der alldeutschen Propaganda:

⁸⁵³ vgl. ebenda, S.33.

⁸⁵⁴ vgl. Boris Barth, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933*, Düsseldorf: Droste 2003 (=Schriften des Bundesarchivs 61), S.212f.

⁸⁵⁵ vgl. Francis L. Carsten, *Revolution in Mitteleuropa. 1918-1919*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973, S.49.

⁸⁵⁶ vgl. Boris Barth, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration*, S.217.

⁸⁵⁷ vgl. ebenda, S.220-223.

⁸⁵⁸ vgl. ebenda, S.302-305.

⁸⁵⁹ vgl. ebenda, S.340f.

die Hetze gegen den „Judenfrieden“ und die „alljüdische Unterwerfungspresse“ gab bereits die Richtung an, in die nach dem November 1918 weiter agitiert wurde.⁸⁶⁰

Dolchstoßlegenden waren aber auch nicht allein ein deutsches Phänomen. Auch wenn in Österreich-Ungarn sowohl der Zusammenbruch der Armee als auch der Zusammenbruch des Staatswesens so eindeutig waren, dass Zweifel daran kaum möglich waren, wurde selbst hier von einigen Offizieren die These von der „unbesiegten Armee“ vertreten.⁸⁶¹ Schuld waren vor allem die Nationalitäten, die dem Vielvölkerstaat ihre Loyalität aufgekündigt hätten und so den Zusammenbruch provozierten. Während die Soldaten deutscher Nationalität, so wurde behauptet, bis zum Kriegsende loyal gekämpft hätten, wären die Soldaten anderer Nationalitäten desertiert oder sogar zum Feind übergelaufen.⁸⁶² Auch den Zeitungen im „Hinterland“, von denen viele mittlerweile stark für den Frieden eintraten, wurde die Schuld für die Zersetzung von Armee und Staatsinteresse gegeben.⁸⁶³ Von diesem Argument hin zu pauschalen Schuldzuweisungen gegen die „jüdische Presse“, gegen „sozialistische Agitatoren“ oder gegen „Profiteure im Hinterland“ war es nicht weit.

In den Siegerstaaten war natürlich nach Kriegsende der Bedarf an Verschwörungstheorien zur Erklärung der Niederlage geringer. Dennoch hatte der Krieg sowohl in Frankreich als auch in Portugal Phänomene gesellschaftlicher Desintegration zur Folge. In Frankreich war vor allem das Verständnis zwischen Front und Hinterland schwer gestört – die Kritik an so genannten Profiteuren und an jenen, die den Krieg geruhsam verbracht hätten und von dem Horror der Schützengräben nichts mitbekommen hätten, war deutlich zu hören. Schon nach den Meutereien und Befehlsverweigerungen französischer Soldaten im Frühjahr 1917 behaupteten Offiziere und Politiker, dass diese Protestbewegungen ausschließlich von bolschewistischen Agitatoren, die aus dem Hinterland die Front infiltrierten, angezettelt wurden.⁸⁶⁴

In Portugal war die Phase der Kriegsintervention auch eine Phase der schweren innenpolitischen Krisen und Umbrüche. Zwei mal wurde die Republik durch Putschs gestürzt, mehrmals fanden Attentate auf Staatschefs oder hochrangige Politiker statt, die Zahl der Streiks

⁸⁶⁰ vgl. ebenda, S.359-363.

⁸⁶¹ So zum Beispiel Generaloberst Arz, einer der Hauptverantwortlichen für das Debakel bei der Piaveffensive im Juni 1918 (vgl. Rauchensteiner, S.580), der Ende November 1918 in seinem Kriegstagebuch festhielt: „Jäh, wie vom Blitze gefällt, ist Österreich-Ungarns alte und ruhmreiche Armee nach vierjährigem, bewundernswertem Ringen mit einer Welt von Feinden, als das Reich zertrümmert und alle Bande gelöst waren, zusammengebrochen. Dank der Tapferkeit und dem Heldenmute der Truppen war es ihr gelungen, den Feind überall über die Grenzen des Reiches zurückzuwerfen und, tief im Feindesland stehend, einen festen Damm zu errichten, an dem sich die Wellen der feindlichen Angriffe immer wieder brechen sollten. Wenn dieser Damm durch die Länge der Zeit und die zersetzenden Einflüsse des Hinterlandes schließlich geborsten ist, so war dies nicht Schuld der Armee. Diese hat ihre Pflicht getan. Ehre ihrem Andenken.“ Arz von Straußenburg zit. nach: „Dolchstoßlegende“, Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Dolchsto%C3%9Flegende> (12.10.2008).

⁸⁶² vgl. Martin Zückert, *Zwischen Nationsidee und staatlicher Realität. Die tschechoslowakische Armee und ihre Nationalitätenpolitik 1918-1938*, München: Oldenbourg 2006, S.229f.

⁸⁶³ vgl. Gustav Spann, „Zensur in Österreich während des 1. Weltkriegs 1914-1918“, Wien: Universität Wien, Diss. 1972, S.369-372.

⁸⁶⁴ vgl. Jean-Jacques Becker, *1917 en Europe. L'Année impossible*, Paris: Éditions Complexe 1997, S.80f.

und Proteste steigerte sich in den letzten Kriegsjahren deutlich. Die schlechte Versorgungslage bereitete den Boden für die fatale Ausbreitung der Spanischen Grippe in den letzten Kriegsjahren. Die portugiesischen Soldaten, im besonderen das *Corpo Expedicionário Português*, das an der Westfront eingesetzt war, konnten vielleicht mit einem größeren Recht als alle anderen europäischen Armeen davon sprechen, von der „Heimatfront“, im besonderen von der Regierung von Sidónio Pais, vergessen und im Stich gelassen worden zu sein. Der weit entfernte Kriegsschauplatz, die – im Vergleich zu den vollständigen Mobilisierungen in Frankreich, Deutschland, Österreich-Ungarn – geringe Zahl an Soldaten, die innenpolitischen Unruhen, die Versorgungsprobleme: all das trug ebenfalls dazu bei, dass die Mehrheit der Bevölkerung keinen großen Anteil nahm am Schicksal ihrer Frontkämpfer.

VII.3. Zwischen ästhetischer und politischer Revolution – Formierung der Theater-Avantgarden

Auch wenn in Biographien Max Reinhardts häufig noch das Urteil des langjährigen Dramaturgen am *Deutschen Theater* und von Reinhardt eingesetzten Leiters des Bühnenvereins „Das junge Deutschland“ Heinz Herald nachwirkt, dass „mit der ersten Vorstellung des ‚Jungen Deutschlands‘ [...] der Expressionismus auf der Bühne geboren“⁸⁶⁵ sei, so ist dies sachlich nicht haltbar. Es gilt zwar für die – an Innovationskraft verlierende – Theaterstadt Berlin, nicht aber für Deutschland oder den deutschsprachigen Raum. Denn hier regten sich in vielen kleineren und mittelgroßen Städten spätestens ab Ende 1916, Anfang 1917 verstärkt expressionistische Bühnenaktivitäten. Offenheit für die Stücke der jungen Generation zeigten etwa das Landestheater in Prag oder das Albert-Theater in Dresden.⁸⁶⁶ „In Frankfurt sammeln sich die Autoren Hasenclever, Kornfeld, Fritz von Unruh, Otto Zoff, Döblin, Vischer und Bronnen: es wird ein Zentrum.“⁸⁶⁷ Der Leiter des *Neuen Theaters* in Frankfurt am Main, Arthur Hellmer, sowie seine um 1917 hinzukommenden Mitarbeiter Carl Zeiß, Gustav Hartung, Richard Weichert und Ludwig Sievert, waren Katalysatoren dieser Entwicklung. Aber auch Otto Falckenberg an den *Kammerspielen* in München und Gustav Lindemann am *Düsseldorfer Schauspielhaus* traten als Regisseure bedeutender Uraufführungen expressionistischer Dramen bereits im Jahr 1917 in Erscheinung.⁸⁶⁸

Ein außerhalb der Berliner Theater und ihrer Spielplangestaltung liegender Grund für die Verspätung Berlins im Bezug auf Aufführungen expressionistischer Dramen war sicherlich die in Berlin deutlich strenger als in anderen Städten gehandhabte Zensur. Sie war auch wesentlicher Anstoß für die Gründung des „jungen Deutschlands“ als Verein mit geschlossenen Matinee-Vorstellungen, die nur für Mitglieder, sowie Presse und geladene Gäste zugänglich waren, am *Deutschen Theater* und den *Kammerspielen*. Dies verschaffte Max Reinhardt, nach dem Vorbild der als Verein gegründeten *Volksbühne*, Unabhängigkeit von den Zensurbehörden.

Die erste Produktion im Rahmen des „Jungen Deutschlands“ war paradoxerweise die Uraufführung eines Dramas eines bereits toten Autors: nämlich Reinhard Sorges *Der Bettler*. Sorge war als 24-Jähriger in der Schlacht an der Somme tödlich verletzt worden und am 20. Juli 1916 gestorben. Die Uraufführung des 1911 geschriebenen, 1912 von Samuel Fischer publizierten und gleich mit dem Kleist-Preis ausgezeichneten Dramas, das Max Reinhardt schon

⁸⁶⁵ Heinz Herald zit. in: Walter Kiaulehn, *Berlin. Schicksal einer Weltstadt*, Unveränd. Nachdruck, Sonderausgabe. München: C.H.Beck 1996, S.455.

⁸⁶⁶ vgl. Günther Rühle, *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*, Bd. 1, 1917-1925, Frankfurt / M.: S. Fischer 1988, S.18-22.

⁸⁶⁷ ebenda, S.19.

⁸⁶⁸ Otto Falckenberg bringt Georg Kaisers Drama *Von Morgens bis Mitternachts* am 28. April 1917 an den *Kammerspielen München* zur Uraufführung, am 27. Oktober 1917 folgt Kaisers *Die Koralle* in gleichzeitiger Uraufführung an den *Kammerspielen München* und am *Neuen Theater Frankfurt*. Gustav Lindemann zeigt die Uraufführung von Hanns Johst *Der Einsame, ein Menschenuntergang* am 2. November 1917 im *Düsseldorfer Schauspielhaus*. Vgl. ebenda, S.57, S.79, S.86f.

längere Zeit zur Aufführung angenommen hatte, aber offenbar doch zögerte, sein Publikum damit zu konfrontieren, fand also am 23. Dezember 1917 im *Deutschen Theater* in einer geschlossenen Aufführung statt.⁸⁶⁹ Regie führte Max Reinhardt selbst. Auf der Bühne standen einige der wichtigsten Mitglieder des Reinhardtschen Ensembles, so etwa Emil Jannings, Ernst Deutsch und Paul Wegener, Gertrud Eysoldt und Helene Thimig. Heinz Herald schreibt zum Regiekonzept: „Es wird auf der leeren Bühne gespielt. Nichts ist verstellt, kein Aufbauengt ein und verkleinert. Aus dem großen schwarzen Raum, der etwas Unberührtes, Nochnichterfülltes, Grenzenloses hat, reißt das Licht einen Teil: hier wird gespielt.“⁸⁷⁰ In der Tat wurde die Aufführung vor allem mit ihrer – der Reinhardtschen – Lichtregie in Verbindung gebracht. Siegfried Jacobsohn schreibt in der *Schaubühne*: „In Reinhard Sorges ‚Bettler‘ stammt von Max Reinhardt die Behandlung des Lichts. Scheinwerfer erhellen einen Ausschnitt der Bühne, dann einen anderen, dann einen dritten, während jeweils der Rest im Dunkel bleibt.“⁸⁷¹ Insgesamt stand Jacobsohn dem „gänzlich undramatischen Dram[a]“⁸⁷² jedoch sehr reserviert gegenüber. Auch Emil Faktor zeigt im *Berliner Börsenkurier* freundliches Interesse, aber keine uneingeschränkte Zustimmung zu Sorges *Bettler*. Die Regie Max Reinhardts allerdings leistet für ihn doch Großes:

Max Reinhardts Inszenierung, den szenischen Angaben Sorges innigst artverwandt, wäre vollkommen gewesen, wenn er nicht wie schon manchmal geglaubt hätte, die Fülle der Stimmung durch Dehnungen noch überbieten zu müssen. Was er aus Licht und Verdunkelung, aus Vordergründen und Hintergründen, aus Gruppenbildern schuf, war bezwingend schön.⁸⁷³

Die folgenden Aufführungen des „jungen Deutschland“, Georg Kaisers *Die Koralle* (Premiere: 17. Januar 1918), Reinhard Goerings *Seeschlacht* (Premiere: 3. März 1918) und Walter Hasenclevers *Der Sohn* (Premiere: 24. März 1918) waren jedoch allesamt keine Uraufführungen. Erst am 9. Juni 1918 fand unter der Regie von Heinz Herald die Uraufführung von Franz Werfels bereits 1910 verfassten und 1912 erstmals veröffentlichten Einakter *Der Besuch aus dem Elysium* und jene von Friedrich Koffkas Drama *Kain* (1917), das den Konflikt zwischen Kain und Abel als homoerotische Verzweiflung am Verlust der ursprünglichen Einheit der Brüder interpretiert und für den Mörder Kain Stellung bezieht.⁸⁷⁴

Die erste Berliner Aufführung von Reinhard Goerings Matrosendrama *Seeschlacht* fand am 3. März 1918, knapp ein Monat nach der Uraufführung am *Königlichen Schauspielhaus* in Dresden. In beiden Fällen erlaubten die militärischen Oberkommandos jeweils nur

⁸⁶⁹ vgl. Stephen Shearier, *Das junge Deutschland. 1917-1920. Expressionist Theater in Berlin*, Bern / Frankfurt/M. / New York u.a.: Lang 1988, S.107f.

⁸⁷⁰ Heinz Herald, zit. in: Günther Rühle, *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*, Bd. 1, 1917-1925, Frankfurt / M.: S. Fischer 1988, S.97.

⁸⁷¹ [Siegfried Jacobsohn], „Das junge Deutschland“, *Die Schaubühne*, 14. Jg., Nr. 1 (3. Januar 1918), S.17f.

⁸⁷² ebenda, S.18.

⁸⁷³ Emil Faktor, *Berliner Börsenkurier*, 24.12.1917, zit. in: Günther Rühle, *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*, Bd. 1, 1917-1925, Frankfurt / M.: S. Fischer 1988, S.100f.

⁸⁷⁴ vgl. Wolf Borchers, „Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik“, Köln: Universität zu Köln, Diss. 2001, S.221-223.

„geschlossene Aufführungen“. Auch die verordneten Striche der Zensurbehörde griffen nicht entscheidend in den Text des Stücks ein, entfernten aber doch einige defaitistische oder autoritätsfeindliche Aussagen, wie etwa jene des zweiten Matrosen, „Wir sind hier fast wie die Schweine, die nach der Reihe gemetzt werden.“⁸⁷⁵ Es ist doch überraschend, dass ein so explizites Zeitstück, das nicht in die patriotischen Gesänge einstimmt, von den Zensurbehörden nicht untersagt wurde. Vermutlich galt die Beschränkung auf „geschlossene Vorstellungen“ als ausreichende Einschränkung der Reichweite des Stücks. Holger Kuhla schreibt dazu:

Es kommt hier aber ein Stück in Dresden wie in Berlin zur Uraufführung, welches das Chaos der deutschen Seele, den Konflikt von Gehorsam und Rebellion, die Darstellung des Ich und der Ich-Vernichtung, den brutalen Verlust des Lebens zum Inhalt hat und dies vor dem Hintergrund einer im historischen Bewußtsein der Bevölkerung, wie die Schlachten an der Marne oder Somme, fest verankerten Seeschlacht [von Skagerrak, Anm. E.K.]. Unübersehbar wird hier weniger heroisiert, sondern wie auf einem Seziertisch die Seele des einzelnen, die Perspektivlosigkeit, der Mangel an Unterrichtetheit über die eigene Zeit als die Hauptschuld der Deutschen betrachtet.⁸⁷⁶

Weit kontinuierlicher als expressionistische Theateraufführungen, konnten expressionistische Zeitschriften in Berlin während des Krieges arbeiten und boten sich vielfach als „Gravitationszentren“ ästhetischer und/oder politischer Erneuerung an.

Herwarth Walden schuf mit der 1910 gegründeten Zeitschrift *Der Sturm* nicht nur ein Forum für die literarische Avantgarde, etwa für Karl Kraus, Kurt Schwitters, Alfred Döblin oder Else Lasker-Schüler, sondern auch für zahlreiche bildende Künstler des deutschen Expressionismus.⁸⁷⁷ Herwarth Walden [Abb. 79] verstand sein Unternehmen als multimediales Forum zur Förderung expressionistischer Strömungen in allen Bereichen der Kunst. Zu der Zeitschrift selbst gehörten ab 1912 die *Sturm*-Galerie, ab 1914 der *Sturm*-Verlag, in dem expressionistische Dramen und Lyrikanthologien, Monographien zu expressionistischen bildenden Künstlern, sowie kunsttheoretische Texte von Herwarth Walden selbst erschienen, ab 1916 sogar eine *Sturm*-Kunstschule, die der Maler Georg Muche leitete und an der u.a. Kokoschka und Kandinsky unterrichteten. 1917 kam schließlich noch eine *Sturm*-Buchhandlung und 1918 die *Sturm*-Bühne hinzu (siehe unten). Während des Ersten Weltkriegs gab sich die Zeitschrift *Der Sturm* betont unpolitisch – Walden selbst behauptete: „Kunst und Politik haben nichts miteinander zu tun“ – doch die Spuren des Kriegs sind unverkennbar: der rege Austausch mit Literaten des französischsprachigen „Expressionismus“ wie Guillaume Apollinaire oder Blaise Cendrars wurde abgebrochen, die Kriegs- und Technikbegeisterung des Futurismus zum Teil übernommen, literarisch prägend in diesen Jahren wurde August Stramms „Wortkunst“ wie auch seine

⁸⁷⁵ Reinhard Goering, *Seeschlacht. Tragödie*, genehmigt für das Deutsche Theater, 3. März 1918 / 15. Oktober 1918, Theaterzensurexemplar, Landesarchiv Berlin, S.113.

⁸⁷⁶ Holger Kuhla, „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“, *Theater und Medien der Jahrhundertwende*, hg. v. Joachim Fiebach u. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 1997, S.83.

⁸⁷⁷ vgl. Tillmann Allmer, „Zeitschriften der Avantgarde. Herwarth Walden und die Zeitschrift ‚Der Sturm‘“, *Tillmann Allmer. Medien Film Kultur Kommunikation*, 09/2001, <http://www.tillmannallmer.de/index.php/2001/09/23/zeitschriften-der-avantgarde/> [08.12.2008]

Kriegslyrik, an seinen Konzepten orientierten sich viele jüngere Lyriker, die im *Sturm* veröffentlichten. Dazu kam, dass Herwarth Walden für die deutsche Auslandspropaganda tätig war.⁸⁷⁸

Mit ganz anderer politischer Programmatik überstand Franz Pfemferts aktivistisch-expressionistische Zeitschrift *Die Aktion* die Jahre des Ersten Weltkriegs. Um einem Verbot der Zeitschrift zu entgehen, gab Franz Pfemfert in der ersten Ausgabe nach Kriegsbeginn folgende Parole aus:

Freunde der AKTION, Leser, Mitarbeiter!
DIE AKTION wird in den nächsten Wochen nur Literatur und Kunst enthalten.
Soweit es von meiner Kraft abhängt, von meinem Willen, wird unsere Zeitschrift ohne Unterbrechung *weitererscheinen*.
Berlin, den 5. August 1914

Franz Pfemfert⁸⁷⁹

Diese Strategie war erstaunlich erfolgreich und *die Aktion* erschien tatsächlich die ganze Kriegszeit hindurch im Wochenrhythmus, obwohl die antimilitaristische und pazifistische Haltung der Zeitschrift auch ohne explizit politische Texte offensichtlich war. Ähnlich wie Karl Kraus in der *Fackel* montierte Franz Pfemfert kriegshetzerische Passagen aus anderen Publikationen in seiner Rubrik „Ich schneide die Zeit aus“ so, dass sie sich selbst entlarven sollten. Auch die Auswahl von Gedichten junger Frontsoldaten über den Krieg, etwa von Oskar Kanehl oder Wilhelm Klemm, vermittelte – im Unterschied zur Kriegslyrik im *Sturm* – eindrücklich das Grauen und Entsetzen des Krieges. Politisch besonders provokant mussten die von Pfemfert herausgegebenen Sondernummern der *Aktion* im Krieg gewirkt haben, die sich jeweils der Literatur eines „Feindeslands“ widmeten. In der *Aktion* publizierte während des Kriegs jener Teil der expressionistischen oder avantgardistischen Literaten, die auch später den politisch orientierten Avantgarden zuzurechnen sind: Iwan Goll, René Schickele, Richard Huelsenbeck, Franz Blei, Johannes R. Becher, George Grosz, Albert Ehrenstein, Kurt Pinthus, Ernst Toller etc.⁸⁸⁰

Selbst eine klassisch bürgerliche Kulturzeitschrift wie Siegfried Jacobsohns 1905 gegründete *Schaubühne*, die sich neben ihrem Hauptgeschäft der Theaterkritik auch schon in früheren Jahren in einzelnen Artikeln wirtschafts- und gesellschaftspolitisch äußerte, durchlief im Lauf der Kriegsjahre einen überraschenden Wandel, der im letzten Kriegsjahr schließlich in der Änderung des Titels von *Schaubühne* zu *Weltbühne* – die erste Ausgabe der *Weltbühne* erschien am 4. April 1918 – mündete.⁸⁸¹ Während sich ab dem Frühjahr 1915 Friedenssehnsucht in den

⁸⁷⁸ vgl. Petra J. Vock, „Der Sturm muss brausen in dieser toten Welt“. Herwarth Waldens ‚Sturm‘ und die Lyriker des ‚Sturm‘-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkrieges. *Kunstprogrammatik und Kriegslyrik einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006.

⁸⁷⁹ Franz Pfemfert, zit. in: Paul Raabe (Hg.), *Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts ‚Aktion‘, 1911-1918*, München: dtv 1964, S.193.

⁸⁸⁰ vgl. Paul Raabe (Hg.), *Ich schneide die Zeit aus*, S.195-337.

⁸⁸¹ vgl. Peter Queckbörner, „Zwischen Irrsinn und Verzweiflung“. *Zum erweiterten Kulturbegriff der Zeitschrift Die Schaubühne/Die Weltbühne im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles u.a.: Lang 2000, (Analysen und Dokumente: Beiträge zur Neueren Literatur, Band 41). vgl. auch: Rolf Michaelis, *Von der Bühnenwelt zur Weltbühne. Siegfried Jacobsohn und Die Schaubühne*, Königstein/Ts.: Athenäum 1980.

literarischen Beiträgen der Zeitschrift manifestierte, so fanden sich doch in der *Schaubühne* bis ins Jahr 1917 hinein Artikel, die die Kriegspolitik des Deutschen Reichs verteidigten.⁸⁸² Da neben dem eher unpolitischen jüdischen Kaufmannssohn Jacobsohn zunehmend Mitarbeiter wie Kurt Tucholsky, Lion Feuchtwanger, Alfred Polgar und Carl von Ossietzky Bedeutung gewannen und die Blattlinie der *Weltbühne* prägten, war die radikaldemokratische, bürgerlich linke Position, die die *Weltbühne* in der Weimarer Republik einnahm, auch in den letzten Kriegsjahren immer deutlicher zu spüren, was auch Jacobsohns Kontakte mit den Berliner Zensurbehörden stark intensivierte.⁸⁸³

In der Ausgabe vom September 1917 des *Sturm* erschien Lothar Schreyer erstmals als „verantwortlich für die Schriftleitung“, während Herwarth Walden weiterhin der Herausgeber blieb.⁸⁸⁴ Obwohl Lothar Schreyer, der von 1911 bis 1918 als Dramaturg und Regieassistent am *Deutschen Schauspielhaus* in Hamburg arbeitete, (noch) nicht selbst in Berlin lebte, verband ihn seit 1914 ein enger beruflicher und intellektueller Kontakt mit Herwarth Walden.⁸⁸⁵ Er organisierte einen kleinen *Sturm*-Kreis in Hamburg, organisierte *Sturm*-Ausstellungen, publizierte eigene Dramen im *Sturm* (z.B. sein Stück *Nacht*, das im Juli 1916 erschien) und pendelte schließlich wöchentlich zwischen Hamburg und Berlin als „Schriftleiter“ des *Sturm*.⁸⁸⁶

In der genannten Ausgabe von September 1917 kündigte der *Sturm* auch die Gründung des Vereins *Sturmbühne* an als einen „ausgewählten Personenkreis“, der sich gegen das existierende Theater stellte und sich für die Entwicklung des „Bühnenkunstwerks“ mit einer kultisch-spirituellen Dimension einsetzen sollte.⁸⁸⁷

Schreyers Konzeption des „Bühnenkunstwerks“, die er in zahlreichen Artikeln und Essays darlegte, unterschied sich deutlich von jenen der anderen deutschen Expressionisten, insbesondere was seinen Hang zum Mystizismus und zur spirituellen Einheitsstiftung betraf [Abb. 80].

One can discern between three principal roots of his theatrical aesthetics: the cultic drama of the Christian Church and of so-called „primitive“ people; the abstract theatre of Wassily Kandinsky; and the declamations of sound poetry at the literary soirées of Futurists, Dadaists and Expressionists.⁸⁸⁸

Die erste Produktion der *Sturmbühne* galt dem Stück *Sancta Susanna* von August Stramm. Am 15. Oktober 1918 fand die erste (und schließlich einzige) Aufführung im Berliner *Künstlerhaus* in der Bellevuestraße statt. Eine zweite, für 3. Dezember 1918 geplante Aufführung wurde aufgrund der revolutionären Unruhen in Berlin abgesagt. Regie und Bühnenbild stammten von

⁸⁸² vgl. Peter Queckbörner, „Zwischen Irrsinn und Verzweiflung“, S.39-49; 73-84; 143-149.

⁸⁸³ vgl. ebenda, S.15-21.

⁸⁸⁴ vgl. M.S. Jones, *Der Sturm. A Focus of Expressionism*, Columbia: Camden House 1984 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, 16), S.49.

⁸⁸⁵ vgl. „Lothar Schreyer Biografie“, *Art Directory – das Informationsportal für Kunst und Kultur*, www.lothar-schreyer.com/d/index.shtml (10.12.2008).

⁸⁸⁶ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, New York / Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005, S.71f.

⁸⁸⁷ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, S.72.

⁸⁸⁸ ebenda, S.71.

Lothar Schreyer, die Musik von Herwarth Walden, die SchauspielerInnen waren Laien, die eine Ausbildung in der *Sturm*-Kunstschule genossen hatten. Gemäß Schreyers Diktum, dass sämtliche Bühnenkünstlerische Mittel „aus den Grundformen, Grundfarben, Grundtönen und Grundbewegungen gestaltet“⁸⁸⁹ sein sollen, wurde Stramms Stück ganz von konkreten Regieanweisungen, Orts- und Kostümgestaltungen befreit und in eine stilisierte, abstrakte Zeitlosigkeit gehoben. Die SchauspielerInnen bewegten sich auf extrem künstliche Weise und Stimme und Intonation wurden nach Schreyers Konzept des „Klangsprechens“ bewusst antinaturalistisch – ähnlich religiöser Litaneien oder Klagegesänge – eingesetzt.⁸⁹⁰ Doch offenbar war Lothar Schreyer von den künstlerischen und/oder politischen Entwicklungen in Berlin nicht begeistert und verlegte seine künstlerischen Aktivitäten wieder stärker nach Hamburg, wo er – nach dem Modell der *Sturmbühne* – im Frühjahr 1919 die *Kampfbühne* gründete, an der er eine Reihe seiner eigenen Bühnenwerke einem zunehmend enger werdenden Kreis interessierter Zuschauer bzw. Anhänger präsentieren konnte.⁸⁹¹

1921 wurde Lothar Schreyer als Leiter der Bühnenwerkstatt und künstlerischer Lehrer an das *Bauhaus* berufen, wo er jedoch 1923 aufgrund massiver künstlerischer Differenzen und Konflikte mit anderen *Bauhaus*-Mitgliedern, insbesondere mit Oskar Schlemmer, wieder austrat. Sein christlicher Mystizismus radikalisierte sich zusehends und er liebäugelte mehr und mehr mit konservativen, elitär-antidemokratischen Gesellschaftsmodellen.⁸⁹² Dies mündete schließlich mittels einer „Huldigung des heidnisch-totalitären Heroenkultes“⁸⁹³ in einer Annäherung an nationalsozialistische Ideologie.

Als Richard Huelsenbeck zur Jahreswende 1916/17 von Zürich zurück nach Berlin fuhr, hatte *Dada* in Zürich bereits ein bewegtes Jahr an Aktivitäten hinter sich. Huelsenbeck, der für sein Medizinstudium zurückgefahren war und aufgrund der Krankheit seines Vaters länger als geplant in Berlin blieb⁸⁹⁴, entdeckte hier künstlerische und politische Seelenverwandte in den Brüdern Herzfelde, die seit 1916 die Zeitschrift *Neue Jugend* als Organ für pazifistische Stimmen in Berlin leiteten, vor der Zensur zunächst geschützt durch die Pro-Kriegs-Haltung der früheren Ausgaben der Zeitschrift und durch den formal die Zeitschrift als Chefredakteur weiterführenden Heinz Barger⁸⁹⁵, und in Raoul Hausmann, der 1917/18 Mitherausgeber einiger Ausgaben der anarchistisch-dadaistischen und sexualreformerischen Zeitschrift *Die freie Straße* in Berlin

⁸⁸⁹ Lothar Schreyer, „Das Bühnenkunstwerk (1916)“, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. v. Manfred Brauneck, Reinbek b. Hamburg: Rowolth TB ⁹2001, S.113. (Orig. in: *Der Sturm*, 7. Jg. (August 1916), S.50f.)

⁸⁹⁰ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, S.73f.

⁸⁹¹ vgl. ebenda, S.74f.

⁸⁹² vgl. Gaetano Biccari, „Zuflucht des Geistes“?, S.75-80.

⁸⁹³ ebenda, S.79f.

⁸⁹⁴ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, S.146f.

⁸⁹⁵ vgl. Timothy Shipe, „Dada Periodicals at Iowa“, *Library of the University of Iowa, Special Collections*, <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/shipe.htm> (10.12.2008), (Orig. *Books at Iowa* 46, April 1987).

war.⁸⁹⁶ Sie bildeten bald den harten Kern der Berliner Dadaisten, dazu kamen noch der als radikaler Pazifist aus dem Krieg zurückgekehrte Künstler George Grosz und Hannah Höch, die gemeinsam mit Raoul Hausmann und John Heartfield die für *Berlin Dada* so charakteristische Fotomontage entwickelte. Der erste öffentliche Auftritt von *Dada Berlin* war die „expressionistische Soirée“ in der Galerie I.B. Neumann am 22. Januar 1918, in der Huelsenbeck einen Vortrag über das *Cabaret Voltaire* hielt und aus seinen *Phantastischen Gebeten* rezitierte. Wenige Tage später wurde die Gründung des *Club Dada* in Zeitungsmeldungen angekündigt, als Mitglieder genannt wurden etwa George Grosz, Wieland Herzfelde, Franz Jung und Raoul Hausmann.⁸⁹⁷ Günter Berghaus zufolge war die Bezeichnung als *Club* bereits charakteristisch für die viel politischere Ausrichtung der Berliner Dadaisten. „Such clubs had played a significant rôle in the revolutions of 1830 and 1848, and several had sprung up in Berlin in the months preceding the November Revolution of 1918. This political engagement became a characteristic trait of Berlin Dada for most of its brief period of existence.“⁸⁹⁸ Zwischen 1918 und 1920 organisierte der *Club Dada* sechs größere theatralische Soiréen an verschiedenen Berliner Veranstaltungsorten und von Januar bis März 1920 eine *Dada Tournée* in sechs Städte in Deutschland und der Tschechoslowakei. Daneben gab es eine Fülle von Straßenaktionen, Manifesten, Flugschriften, politischen Provokationen, literarischen und grafischen Publikationen. „Most of the theatrical soirées and matinées used a format that was similar to the ones developed in Zurich: a mixture of poetry recitation, reading of manifestos, dances, noise music, satirical sketches, and occasionally a dramatic text.“⁸⁹⁹ Trotz Kontakte und personeller Überschneidungen zu einzelnen Expressionisten, grenzte sich Dada vom Expressionismus, dem man vorwarf, zunehmend zum Establishment zu gehören, vehement ab. Im von vielen Züricher und Berliner Dadaisten unterzeichneten „Dadaistischen Manifest“ von 1918 hieß es:

[...] Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.

[...]

Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt?

NEIN! NEIN! NEIN!⁹⁰⁰

Theaterästhetisch besonders interessant waren die Arbeiten der Berliner Dadaisten mit Marionetten. Ähnlich wie Sophie Taeuber-Arp in Zürich [Abb. 81], fertigten auch Hannah Höch und George Grosz Marionetten bzw. Theaterpuppen an, die dann auch in *Dada*-Inszenierungen

⁸⁹⁶ vgl. John Willett, *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917-1933*, aus dem Englischen von Benjamin Schwarz, München: Rogner+Bernhard 1981, S.28f.

⁸⁹⁷ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, S.147f.

⁸⁹⁸ ebenda, S.147.

⁸⁹⁹ ebenda, S.149.

⁹⁰⁰ „Dadaistisches Manifest 1918“, *Kunstzitate*, http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/dadaismus_1918.htm (10.12.2008)

zum Einsatz kamen. Für die Inszenierung von Walter Mehrings Puppenspiel *Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang*, das im Rahmen des Eröffnungsprogramms des zweiten Cabarets *Schall & Rauch* im Keller von Max Reinhardts neuem *Großen Schauspielhaus* am 8. Dezember 1919 erstmals aufgeführt wurde, haben George Grosz und John Heartfield die Puppen entworfen und hergestellt [Abb. 82]. Es wurde aber nach dieser Aufführung auch Kritik laut, ob es sich dabei überhaupt noch um *Dada* handelte.⁹⁰¹

Die große künstlerische Produktivität der Gruppe konnte nur eine Zeitlang über die politischen Konflikte zwischen einem anarchistisch-antisozialen und einem kommunistisch-aktivistischen Flügel innerhalb von *Berlin Dada*, die in der Novemberrevolution 1918 an die Oberfläche gelangten, hinwegretten. Die als „Politik der Antipolitik“ bezeichneten spektakulären Aktionen im öffentlichen Raum von Johannes Baader, wie etwa jene im Berliner Dom, als er nur wenige Tage nach der Novemberrevolution, am 18. November 1918, einen Pfarrer bei seiner Predigt unterbrach und sich selbst als Dada-Prophet mit einer Rede inszenierte, was zu Tumulten in der Kirche und zu Baaders vorläufiger Verhaftung führte, waren in ihrer Ich-Bezogenheit und ihrem Größenwahn nicht im Sinne jener *Dada*-Mitglieder, die – gruppiert um Wieland Herzfelde *Malik*-Verlag – nach einer möglichst direkten und wirkungsvollen Gesellschaftskritik in der Kunst suchten.⁹⁰² Im Jahr 1919 standen einerseits Huelsenbeck, Hausmann und der russische Musiker Golyscheff als „Dadaistischer revolutionärer Zentralrat“ in Erscheinung, die mit Mitteln der Persiflage vor allem Kurt Hillers „Politischen Rat geistiger Arbeiter“ attackierten. „Mit einer ‚bolschewistischen‘ Opposition, wie sie Herzfelde, Heartfield und Grosz in ihren satirischen Zeitschriften erprobten, hat der ‚revolutionäre Zentralrat‘ des Dadaismus kaum etwas zu schaffen.“⁹⁰³ Zu letzterem Kreis gesellte sich immer wieder Erwin Piscator, der auch an einigen *Dada-Soiréen* im Dezember 1919 am Theater *Die Tribüne* beteiligt war.⁹⁰⁴

Piscator lernte Wieland Herzfelde im Jahr 1917 an der Westfront kennen, nachdem Eduard Büsing, der Leiter des Fronttheaters „Gruppen-Theater Wijtschate“ im belgischen Kortrijk/Courtrai⁹⁰⁵, zu dem Piscator sich meldete, die beiden bekannt gemacht hatte.⁹⁰⁶ Die Tätigkeit in der Theatergruppe war für Piscator eine Gelegenheit, nach knapp zwei Jahren im Schützengraben, dem Inferno an der Front zu entfliehen. Seinen künstlerischen und politischen Ansprüchen konnte er dabei jedoch nicht gerecht werden – seit 1915 stand er in Kontakt mit

⁹⁰¹ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, S.149

⁹⁰² vgl. Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie-Verlag 2001, S.220-222.

⁹⁰³ Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, S.226.

⁹⁰⁴ vgl. John Willett, *Explosion der Mitte*, S.30.

⁹⁰⁵ vgl. Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S.248-250; das „Theater der Gruppe Wijtschate“ wird auch von Hermann Pörzgen im Anhang zu seinem Buch über das Deutsche Fronttheater im Ersten Weltkrieg von 1935 als „Armeetheater“ genannt, allerdings nur für das Jahr 1918. Vgl. Hermann Pörzgen, *Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920*, Frankfurt/M.: Societäts-Verlag 1935, S.80.

⁹⁰⁶ vgl. „Theaterbiographie zwischen New York, Berlin und Moskau“, *Piscator – Theater*, <http://www.erwin-piscator.de/02%20Biographie/Set-05.htm> (11.12.2008)

Franz Pfemfert und publizierte kriegskritische Gedichte in der *Aktion*, am Fronttheater spielte er in „Bunten Abenden“ und harmlosen Erfolgskomödien wie *Charleys Tante* oder *Die spanische Fliege*.⁹⁰⁷ Ausgehend von einem Brief Piscators an seine Familie beschreibt Martin Baumeister dessen ersten Auftritt:

Piscator bestritt die Eröffnungsvorstellung mit dem „Gruppen-Theater Wijtschate“ in der Rolle einer jungen, hübschen Frau auf Hochzeitsreise in einem Lustspiel des 1873 verstorbenen Erfolgsautors Roderich Benedix. Man habe ihm das Kompliment gemacht, daß man ihn so lange für eine Frau gehalten habe, bis man seinen Namen auf dem Programmzettel las, berichtete er nach Hause, um voller Ärger zu versichern, nie wieder in Frauenkleidern auftreten zu wollen.⁹⁰⁸

Die Novemberrevolution selbst erlebte Piscator noch mit dem Fronttheater in Belgien, doch sobald er in Deutschland zurück war, zog es ihn dringend nach Berlin, wo er im Dezember 1918 eintraf.

In Berlin sah ich Herzfelde wieder. Er brachte mich mit seinem Kreis zusammen: seinem Bruder Helmut (der spätere John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann usw. Die meisten von ihnen gehörten zu Dada. Es wurde ungeheuer viel über Kunst – dabei nur im Hinblick auf die Politik – diskutiert. Wobei wir feststellten, daß diese Kunst nur Mittel im Klassenkampf sein könne, wenn sie überhaupt einen Wert haben soll.⁹⁰⁹

In Reaktion auf die Rolle der Sozialdemokraten bei den Januar-Aufständen in Berlin und vor allem auf die Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs trat Piscator in den Spartakus-Bund ein. Im Februar 1919 bewarb er sich an der von Friedrich Kayssler geleiteten Berliner *Volksbühne*, doch erfolglos. Er bekam schließlich ein Engagement an Leopold Jeßners *Kammerspielen* in Königsberg und verbrachte das folgende Jahr in Königsberg, wo er Ende 1919 sein erstes eigenes Theater gründete, *das Tribunal*. Dort inszenierte er Strindberg, Wedekind und Sternheim, doch durch seinen Konflikt mit einem Königsberger Theaterkritiker hatte Piscator rasch die gesamte Presse gegen sich und das Publikum blieb aus.

In Berlin wurde in der Zwischenzeit das politisch-expressionistische Theater *Die Tribüne* vom Regisseur Karl-Heinz Martin und dem Schriftsteller und Dramaturgen Rudolf Leonhard „als ein Theater der aktivistischen, der verkündenden, der Meinungen äußernden Literatur gegründet.“⁹¹⁰

Am 12. September 1919 wurde die Charlottenburger *Tribüne* mit zwei Einaktern von Walter Hasenclever – *Der Retter* und *Die Entscheidung* – eröffnet. *Der Retter*, das bereits im Frühjahr 1915 verfasste Antikriegsdrama von Hasenclever, dessen vorbereiteter Druck von der Zensur gestoppt wurde, stilisiert die Figur des „Dichters“ zum Märtyrer für die Menschlichkeit, zu einer Art Messias, und stellt ihm seinen unversöhnlichen Kontrahenten, den Feldmarschall,

⁹⁰⁷ vgl. Erwin Piscator, „Das Politische Theater“, ders., *Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, ausgew. u. bearb. v. Manfred Brauneck u. Peter Stertz, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 1986, S.23-25.

⁹⁰⁸ Martin Baumeister, *Kriegstheater*, S.265.

⁹⁰⁹ Erwin Piscator, „Das Politische Theater“, S.28.

⁹¹⁰ Herbert Jhering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Berlin: Aufbau-Verlag 1958, S.135.

„Repräsentant des militärischen Systems“⁹¹¹, gegenüber. Walter Hasenclever, der der Revolution ebenso skeptisch gegenüberstand wie dem Krieg, brachte an dem selben Abend auch seine aktuelle revolutionskritische Komödie *Die Entscheidung* auf die Bühne, in der die positive Figur des Dichters, bezeichnenderweise „Mensch“ genannt, zwar durch den Sieg der Revolutionäre aus dem Gefängnis befreit wird, sich allerdings dann für sie als Agitprop-Dichter zur Verfügung stellen soll, was er verweigert. Diese Weigerung wird ihm zum Verhängnis und er wird kaltblütig ermordet.

Deutlich mehr Aufmerksamkeit erhielt *die Tribüne* nur wenige Wochen später, als am 30. September 1919 Ernst Tollers Antikriegsdrama *Die Wandlung* unter der Regie von Karl-Heinz Martin und mit Fritz Kortner in der Hauptrolle uraufgeführt wurde. Die Berliner Kritik war erstaunlich einhellig in ihrem Lob von Stück und Inszenierung. Herbert Jhering leitete seine hymnische Kritik mit dem Satz ein: „Für den reinsten Abend, den das Berliner Theater seit langem verschenken konnte, dankt man erschüttert einem Menschen.“⁹¹² Damit meinte er Toller selbst, dessen Werk er als „rein und wahr“ bezeichnete. „Toller kann Grippe tanzen, Verstümmelte rasen, Irre taumeln lassen, ohne verkrampft und gewalttätig zu werden. Er hält den Blick des Entsetzens aus, ohne sich von ihm durch Schnörkel und Bilder befreien zu müssen. Das Gewagteste ist einfach, das Grauenhafteste schlicht.“⁹¹³ Bühnenbild, Beleuchtung und Schauspielstil entsprachen in ihrer Stilisierung und antinaturalistischen Elementarität den Konzepten des Expressionismus. Fritz Kortner wurde selbst vom gefürchteten Kritiker Alfred Kerr als neue schauspielerische Hoffnung gefeiert: „Da ist Sprachwucht; verschleißt mit Gefühl. Ein neuer Mann; ein neuer Wert. Weiter!“⁹¹⁴ Trotz des Erfolges war Tollers *Wandlung*, genauer gesagt, dessen geplante Aufführung vor streikenden Metallarbeitern, der Anlass für das Ende der *Tribüne* in ihrer ursprünglichen Konzeption, da sich die kommerzielle Leitung des Theaters, unterstützt von einigen Schauspielern, gegen diese als politische Parteinahme verstandene Aufführung entschied und so Karl-Heinz Martin und Rudolf Leonhard dazu brachte, *die Tribüne* zu verlassen.⁹¹⁵

Das nächste Theaterprojekt des seit Frühjahr 1919 bestehenden „Bundes für proletarische Kultur“, dem neben Rudolf Leonhard unter anderen auch Ludwig Rubiner, Arthur Holitscher, Franz Jung und Alfons Goldschmidt angehörten, nannte sich bereits mit klarer politischer Zielrichtung *Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur* und war als

⁹¹¹ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt/M.: Klostermann 1977, S.409.

⁹¹² Herbert Jhering, „[Kritik von Tollers *Die Wandlung*]“, *Der Tag*, Nr. 217, 2. Oktober 1919, zit. in: *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, hg. v. Hugo Fetting, Band 2: 1919-1933, Leipzig: Reclam 1987, S.8.

⁹¹³ ebenda, S.9.

⁹¹⁴ Alfred Kerr, „[Kritik von Tollers *Die Wandlung*]“, *Berliner Tageblatt*, Nr. 463, 1. Oktober 1919, zit. in: *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater*, S.15.

⁹¹⁵ vgl. Jeanne Lorang, „Préludes à l’Agit-Prop“, *Le Théâtre d’Agit-Prop de 1917 à 1932*, Tome III: Allemagne – France – USA – Pologne – Roumanie, Lausanne: La Cité – L’Age d’Homme 1978 (Théâtre Années Vingt), S.15.

Wanderbühne vor ArbeiterInnenpublikum gedacht.⁹¹⁶ Doch das Projekt kam nicht über die erste Inszenierung hinaus, es handelte sich dabei um das kaum noch bekannte Stück *Freiheit* von Herbert Kranz, das am 14. Dezember 1919 erstmals aufgeführt wurde. Das Stück spielt in einem Militärgefängnis im Krieg, acht wegen Kriegsgegnerschaft, Desertion, Aufruhr, etc. zu Tode Verurteilte sitzen in der gleichen Zelle und erzählen in einer Art Introspektion von den Motivationen für ihr Engagement, von ihrer individuellen Aktion gegen die herrschende Klasse. Ähnlich wie in Tollers *Wandlung* steht auch hier die Entwicklung des Individuums gegenüber der Formierung des Kollektivs im Vordergrund, weshalb auch die Kommunistische Partei Stück und Aufführung in ihrem Zentralorgan *Die Rote Fahne* als antirevolutionär ablehnte.⁹¹⁷ Doch die ephemere Existenz dieses ersten „proletarischen Theaters“ bereitete den Boden für den nach Berlin zurückgekehrten Erwin Piscator, der im Frühjahr 1920 sein *Proletarisches Theater* gemeinsam mit Hermann Schüller ins Leben rief. Am 14. Oktober 1920 wurde das erste Programm unter dem Titel „Gegen den weißen Schrecken – für Sowjetrußland“ mit den Stücken *Der Krüppel* von Wittvogel, *Vor dem Tore* von Gábor und *Rußlands Tag* von Barta gespielt.⁹¹⁸ Im November folgten *Die Feinde* von Gorki, danach Upton Sinclairs *Prinz Hagen* und zwei Stücke von Franz Jung. Erwin Piscator schreibt rückblickend:

Das Proletarische Theater spielte in Sälen und Versammlungslokalen. Die Massen sollten in ihren Wohngebieten erfaßt werden. Wer je mit diesen Lokalitäten zu tun gehabt hat, mit ihren kleinen Bühnen, die den Namen kaum noch verdienen, wer diese Säle kennt mit ihrem Geruch von abgestandenem Bier und Herrentoilette, mit ihren Fähnchen und Wimpeln vom letzten Bockbierfest, der kann sich vorstellen, unter welchen Schwierigkeiten wir hier einen Begriff vom Theater des Proletariats gaben.

Nach der naturalistischen Erneuerung der Pariser Theaterszene durch André Antoine und sein *Théâtre Libre* stechen in der Zeit vor Beginn des Ersten Weltkriegs vor allem zwei wesentliche Theatergründer und Regisseure mit ihrer kontinuierlichen Arbeit an künstlerischen Alternativen zum Boulevardtheater hervor: Aurélien Lugné-Poe, der bereits 1893 nach einigen Jahren als Schauspieler und Regisseur an Antoines *Théâtre Libre* und danach an Paul Forts *Théâtre d'Art* sein *Théâtre de l'Œuvre* gründete und mit seinen Inszenierungen von Maeterlinck, Strindberg und Ibsen zum Hauptvertreter des symbolistischen Theaters wurde⁹¹⁹, und der um zehn Jahre jüngere Jacques Copeau, der 1908 an der Gründung der Zeitschrift *Nouvelle Revue Française* beteiligt und 1912-13 ihr Direktor war. Als Theaterkritiker war er mehr und mehr überzeugt von der Notwendigkeit einer grundlegenden Erneuerung des Theaters, er arbeitete an einer Bühnenadaption von Dostojewskis *Brüdern Karamasow*, die er 1911 als Regisseur am *Théâtre*

⁹¹⁶ vgl. Walter Fähnders, „Bund für proletarische Kultur“, *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hg. v. Simone Barck, Silvia Schlenstedt u.a., Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, S.97.

⁹¹⁷ vgl. Jeanne Lorang, „Préludes à l'Agit-Prop“, S.18f.

⁹¹⁸ vgl. Peter Diezel, „Piscator, Erwin“, *Lexikon sozialistischer Literatur*, S.372.

⁹¹⁹ vgl. Jean-Pierre Sarrazac, „Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible“, *Le Théâtre en France. Du Moyen Age à nos jours*, hg. v. Jacqueline de Jomaron, Paris: Armand Colin 1992, S.718-724.

d'Art auf die Bühne brachte. 1913 schließlich gründete er sein eigenes Theater: das *Théâtre du Vieux-Colombier*, angesiedelt im Saal des *Athénée-Saint-Germain* an der Rive Gauche, dem Intellektuellenviertel von Paris, mit deutlichem Abstand zu den Vergnügungszentren an den Grands Boulevards oder den Champs Élysées.⁹²⁰

Mit der Inszenierung von Alfred Jarrys *Ubu roi* im *Nouveau Théâtre* im Jahr 1896, die zum bislang größten Theaterskandal der dritten Republik wurde, trug Lugné-Poe, auch wenn er einen Großteil der Regiearbeit dem Autor selbst überließ, wesentlich zur Stilbildung einer Avantgarde *avant la lettre* bei. Das Stück Jarrys, das mit dem berühmten Wort „merdre!“ einsetzte und auch sonst kaum eine kindisch-anarchische Gefühlsartikulation ausließ, führte beim Pariser Publikum nur zu großer Empörung und war – so kann man rückblickend feststellen – ästhetisch seiner Zeit um knapp 20 Jahre voraus.⁹²¹

Copeaus entleerte Bühne – das *tréteau nu* – folgte einem ebenso ästhetischen wie moralischen Ansinnen. Das Theater sollte sich reinigen vom kommerziellen Ausstattungstheater, vom „schlechten Geschmack“ und allen Starallüren, es sollte ganz an seine Wurzeln, an die Kunst der Schauspieler zurückgebracht werden und für diesen Weg waren Copeau vor allem die Klassiker, und da gerade der in Frankreich weniger gespielte Shakespeare, sowie seine kaum bekannten Zeitgenossen, besonders wichtig. Copeau erntete zunächst eher spottende Stimmen von der Kritik, man bezeichnete das *Vieux-Colombier* als „Folies Calvin“, also als kalvinistisch-puritanische Verirrung des Theaters. Doch mit der letzten Produktion, bevor der erste Weltkrieg losbrach, mit Shakespeares *Was ihr wollt*, dessen Premiere am 18. Mai 1914 gelang Copeau ein großer Erfolg bei Publikum und Kritik. Die Spielfreude des jungen Schauspielerensembles übertrug sich auf die Zuschauer, das stilisierte Bühnenbild und die Ausgewogenheit der poetischen und der komödiantischen Elemente kamen Shakespeares Komödie sehr entgegen. Doch dieser Schwung wurde jäh durch die Schließung der Theater und die Einberufung einiger von Copeaus Schauspielern gestoppt.⁹²² Während des Kriegs wurde das *Vieux-Colombier* nicht mehr wiedereröffnet. Doch Copeau blieb bei seiner Theaterleidenschaft, im Jahr 1917 folgt er dem Angebot der französischen Regierung, eine kulturelle Mission in den USA zu organisieren und mit seinem großteils wieder zusammengeführten Ensemble – Charles Dullin und Louis Jouvet wurden vom Militärdienst freigestellt – am *Garrick Theatre* in New York zu spielen. Dort blieb er schließlich zwei volle Saisonen lang und kehrte erst 1919 wieder nach Paris zurück.⁹²³

Fast zehn Jahre vor Kriegsbeginn hatte der Schriftsteller Guillaume Apollinaire, gemeinsam mit seinem Jugendfreund André Salmon, bereits das Genre der Revue für avantgardistische, burlesk-satirische Zwecke verwendet. Die Autoren gaben die vermutlich 1906 verfasste Revue

⁹²⁰ vgl. Jacqueline de Jomaron, „Jacques Copeau: le tréteau nu“, *Le Théâtre en France*, S.731f.

⁹²¹ vgl. etwa: Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre. De la Belle Époque à la drôle de guerre*, Paris: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris 2000, S.9-22; vgl. auch: Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982, S.42-74.

⁹²² vgl. Jacqueline de Jomaron, „Jacques Copeau: le tréteau nu“, S.732.

⁹²³ vgl. ebenda, S.733.

Le marchand d'Anchois, eine „folie à grand spectacle“⁹²⁴ wie Salmon meinte, an André Antoine, der die Revue jedoch nie zur Aufführung brachte.⁹²⁵ Apollinaire versuchte schon im August 1914 als Freiwilliger in die französische Armee zu kommen – ihm war, wie vielen französischen Künstlern der republikanische Patriotismus ebenso wenig fremd wie die Abenteuer- und Kampfeslust⁹²⁶ – sein Gesuch wurde aber, da er polnischer (d.h. russischer) Staatsbürger war, zunächst abgelehnt; das zweite Ansuchen im Dezember 1914 wurde schließlich genehmigt, ein Verfahren zum Erhalt der französischen Staatsbürgerschaft eingeleitet. Von April 1915 bis zu seiner schweren Kopfverletzung im März 1916 war Apollinaire an der Westfront in der Champagne im Einsatz. Im Zuge seiner Arbeit als Kunstkritiker und dezidierter Fürsprecher der künstlerischen Avantgarde um Picasso, Braque, Juan Gris, Léger etc. lernte Apollinaire auch den vielseitigen Künstler Pierre Albert-Birot kennen, der im Januar 1916 die Kunstzeitschrift *SIC – Sons, Idées, Couleurs* gegründet hatte. Dieser forderte ihn im Sommer 1916 auf, ein Theaterstück zu schreiben, das ganz den Ideen für ein neues Theater entsprechen sollte. „Apollinaire choisit alors de reprendre un brouillon à peine ébauché en 1903 et d'en faire un drame où le farfelu le disputerait au social et à l'épanouissement de la nation française.“⁹²⁷ – *Les mamelles de Tirésias*. Auf der sprachlichen wie auch auf der szenischen Ebene und jener der zum Teil verworren vielfältigen Handlungsstränge stellt dieses von Apollinaire selbst „drame surréaliste“ genannte Stück wohl eines der zentralen Scharniere zwischen Alfred Jarrys *Ubu* und den späteren Surrealisten dar. Wie sehr *Les mamelles de Tirésias*, das am 24. Juni 1917 uraufgeführt wurde [Abb. 83 bis 85], virulente soziale Fragen und die mit dem Krieg beschleunigte Technisierung auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene verarbeitet hat und vor allem auch in Hinblick auf die Verschiebung der Geschlechterverhältnisse in den Kriegsjahren betrachtet werden sollte, habe ich bereits in Längsschnitt B und in Kap. VI.4. skizziert. Für Apollinaires Theaterästhetik ist auch der Bezug zum Kino ganz entscheidend, das auf ihn – wie sämtliche medientechnische Erfindungen wie Telefon, Telegrafie oder Schallplatte – große Faszination ausübt. Vor allem zwei kinematographische Techniken scheinen Apollinaire für den auch am Theater notwendigen *esprit nouveau* von Bedeutung: die Techniken der Collage und Montage disparater Wirklichkeiten und der freie Umgang mit Zeit – die Möglichkeiten der Verlangsamung und Beschleunigung durch Zeitlupe und Zeitraffer, aber auch jene der räumlichen Verschiebung des Heranzoomens oder Wegrückens durch Kameraeinstellungen.⁹²⁸

⁹²⁴ „Tollheit mit großer Ausstattung“ [Übersetzung: E.K.], André Salmon, *Souvenirs sans fin*, zit. in: Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.48.

⁹²⁵ vgl. Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.45-49.

⁹²⁶ vgl. Annette Becker, „Le Combat Avant-Garde“, 14-18. *Choc traumatique et histoire culturelle*, Paris: Noesis 2000, S.109-125.

⁹²⁷ „Apollinaire entschied sich daraufhin, einen kaum skizzierten Entwurf aus dem Jahr 1903 wieder aufzunehmen und daraus ein Drama zu machen, in dem sich das Verrückte den Platz mit dem Sozialen und mit der Entfaltung der französischen Nation streitig machen würde.“ [Übersetzung: E.K.], Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.51.

⁹²⁸ vgl. Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982, S.89-92.

Wie wenig man jedoch Apollinaire der Seite der Kriegsgegner innerhalb der Avantgarde wie etwa der Dadaisten oder jener Autoren, die in der Schweiz exiliert waren, zurechnen kann, zeigt sich an dem Stück *Couleur du temps*, an dem er im Juni 1917 zu arbeiten begann, nach einem Angebot von Edouard Autant und Louise Lara, den Leitern von *Art et Liberté*, deren Soiréen und Salons Apollinaire gerne besuchte, sein nächstes Stück auf die Bühne zu bringen. Sehr direkt nimmt Apollinaire hier Bezug auf den schon drei Jahre dauernden Weltkrieg. Die ersten Szenen des ersten Akts spielen hintereinander auf einem öffentlichen Platz, in einem Flugzeug und auf einem zur Gräberstadt gewordenen Schlachtfeld.⁹²⁹

In den beiden ersten Akten erörtern sechs Männer und Frauen [...] zwei entgegengesetzte Meinungen, ob nämlich in einem alles verschlingenden Krieg die Pflicht des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft darin bestehe, sich in der Heimat zu ‚engagieren‘, oder ob er das Recht (und die Pflicht) habe, in die Einsamkeit zu flüchten, um dort eine neue Gesellschaft zu gründen.⁹³⁰

In langen Passagen des zweiten Akts wird der Diskurs der patriotischen Pflicht hochgehalten, während der dritte Akt in pessimistischer Weise mit dem Kampf der Männer um eine im Päckchen gefangenen Frau, die als Symbol des Friedens verstanden wird, bei dem sie sich gegenseitig umbringen, schließt. Apollinaire kann jedoch der Uraufführung von *Couleur du temps* nicht mehr beiwohnen. Geschwächt durch seine Kopfverletzung wird er ein Opfer der im Oktober und November 1918 Paris heimsuchenden *grippe espagnole* und stirbt noch während der Probenarbeit am 9. November 1918, zwei Tage bevor in Paris das Ende des Kriegs gefeiert wird. Die Uraufführung wird aber nicht verschoben, sondern findet wie geplant am 24. November 1918 im *Théâtre Maubel* statt. „L’ambiance de la salle est tendue, triste, le thème de la mort qui domine l’ouvrage ne fait qu’aggraver l’absence de Guillaume Apollinaire.“⁹³¹

Für Serge Diaghilevs *Ballets Russes* in Paris waren die Jahre 1912 und 1913 von besonders vielen aufsehenerregenden und skandalträchtigen Produktionen geprägt. Die erste Choreographie von Vaslav Nijinsky *L’après-midi d’un faune*, zu Claude Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune*, erregte die Gemüter vor allem aufgrund der Laszivität und der sexuellen Anspielungen, aber auch wegen der Modernität der tänzerischen Bewegungen. Vor allem die letzte Szene, in der sich der Faun (Nijinsky) in das Tuch der Nymphe vergräbt und einen Orgasmus zeigt, sorgte für Empörung. Es gab Tumulte im Saal, die Polizei musste gerufen werden.⁹³² Im nächsten Jahr folgten zwei weitere Choreographien Nijinskys am *Théâtre des Champs-Élysées*: einerseits *Jeux*, wiederum mit Musik von Claude Debussy, eine leichtfüßige Darstellung dreier junger Menschen im Sportdress – zwei Frauen, ein Mann – die sich, ohne großen sportlichen Ehrgeiz beim Tennisspiel vergnügen und sich vor allem, mit großem Ehrgeiz,

⁹²⁹ vgl. Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.58f

⁹³⁰ Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs*, S.103.

⁹³¹ „Die Stimmung im Zuschauerraum ist angespannt, traurig, das Thema des Todes, das das Werk beherrscht, macht die Abwesenheit von Guillaume Apollinaire nur noch schlimmer.“ [Übersetzung: E.K.], Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.61.

⁹³² vgl. Martine Kahane, 1909-1929. *Les Ballets Russes à l’Opéra*, S.40.

dem Flirten widmen; andererseits die in die Theatergeschichte eingegangene Uraufführung von Strawinskis Ballett *Sacre du Printemps* am 29. Mai 1913. Hier war es vor allem die kompromisslose Modernität der Musik, die „wilde und orgiastische Rhythmik“⁹³³, die das Publikum in große Unruhe versetzten, das von Lachen über Zwischenrufe bis hin zu Handgreiflichkeiten zwischen Gegnern und Befürwortern in einen Tumult ausbrach. Jean Cocteau war damals einer der prononciertesten Anhänger Strawinskis.

Doch keine dieser Produktionen führte den Bruch mit der Vergangenheit, die radikale Neuorientierung des Tanztheaters, das grenzüberschreitende Zusammenwirken der einzelnen Künste so weit wie das am 18. Mai 1917 uraufgeführte „ballet réaliste“ *Parade*: „[...] la création de ce ballet au Châtelet [...] signait la mort de la Belle Époque, inaugurait l’après-guerre et bouleversait tous les courants esthétiques, aussi modernes qu’ils auraient pu paraître jusqu’alors.“⁹³⁴

Die künstlerische Szene am Montparnasse strahlte – nach dem Schock des deutschen Einmarschs und den ersten zwei Kriegsjahren – ab 1916/17 wieder eine große Lebendigkeit aus. Jean Cocteau, den aufgrund seiner großbürgerlichen Herkunft keine Geldsorgen plagten, pflegte hier den Kontakt mit der Avantgarde in allen künstlerischen Sparten, mit Strawinski und Erik Satie; mit Diaghilev, André Gide, Valentine Gross; mit Georges Braque, Juan Gris, André Derain, Modigliani und ganz besonders mit Picasso. In dieser Atmosphäre entsteht das Ballett *Parade*, mit dem Cocteau nun tatsächlich Diaghilev überraschen und überzeugen kann. Er gewinnt Erik Satie als Komponisten und Pablo Picasso für Kostüme und Bühnenbild [Abb. 86]. Jean Cocteau, der gerne alle Fäden in der Hand behalten wollte, sah sich jedoch durch die – auf seine Initiative hin entstandene – Freundschaft und Vertrautheit zwischen Satie und Picasso einerseits, zwischen Diaghilev, Picasso und Massine andererseits zurückgesetzt und reagierte eifersüchtig.⁹³⁵ Und tatsächlich schien, zwischen den starken Effekten, die von Bühnenbild, Kostüm, Musik und Choreographie ausgingen, die Grundidee, das Libretto des Balletts ein wenig in den Hintergrund zu rücken, obwohl sie am Anfang der ganzen Produktion stand – auch in der wertschätzenden Vorankündigung des dem Projekt nahestehenden Apollinaire, der Cocteau lediglich als Schöpfer der Bezeichnung *ballet réaliste* erwähnte.

Der Inhalt ist originell, aber einfach und schnell erzählt: Vor einem Jahrmarktstheater versuchen drei Manager [Abb. 87] dem Publikum zu erklären, dass das eigentliche Spektakel im Inneren stattfindet und dass die Artisten, die vor dem Eingang ihre Künste zeigen – ein Akrobat, ein chinesischer Zauberkünstler, eine amerikanische Tänzerin [Abb. 88] – nur ein Vorgeschmack sind auf das, was drinnen wartet [Abb. 89]. Doch das Publikum geht nicht hinein.

⁹³³ Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs*, S.105.

⁹³⁴ „[...] die Uraufführung dieses Balletts im ‚Châtelet‘ [...] beglaubigte den Tod der *Belle Époque*, läutete die Nachkriegszeit ein und erschütterte alle künstlerischen Strömungen, so modern sie auch bis zu diesem Zeitpunkt gewirkt haben mochten.“ [Übersetzung: E.K.], Martine Kahane, 1909-1929. *Les Ballets Russes à l’Opéra*, S.46.

⁹³⁵ vgl. Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.66-68.

Innerhalb der jungen Pariser Künstlerszene wurde *Parade* mit großem Enthusiasmus aufgenommen, doch das restliche Premierenpublikum – es handelte sich um eine Benefizveranstaltung für mehrere Kriegshilfswerke – begann beim Auftritt der TänzerInnen in den kubistischen Kostümen zu pfeifen und zu johlen. Dem populären Vorurteil entsprechend, dass es sich beim Kubismus um eine deutsche Angelegenheit handelt, warf man den Künstlern vor, sich der deutschen Kunst anzubiedern oder gar deutsche Spione zu sein. Die Aufnahme dieses Pionierwerks für die europäische Avantgarde der 20er Jahre war also noch stark in der Logik des Weltkriegs gefangen. Erst bei der Wiederaufnahme im Dezember 1920 wurde *Parade* ein großer Erfolg zuteil.⁹³⁶

Bei der nächsten Theaterarbeit war es Cocteau wichtig, als zentraler Urheber wahrgenommen zu werden. Für die musikalische Farce *Le bœuf sur le toit* nutzte Cocteau seine Bekanntschaft mit Darius Milhaud, der 1919 voller Eindrücke und musikalischer Ideen von einer Kulturmission in Brasilien als Sekretär von Paul Claudel zurückkehrte. Milhaud schrieb eine *Cinéma-Symphonie*, die er als Filmmusik etwa zu Filmen von Charlie Chaplin dachte, doch Cocteau redete ihm diese Idee aus und schlug vor, selbst ein Theaterstück zu dieser Musik zu schreiben. Er konnte auch gleich die *Comédie des Champs-Élysées* als Aufführungsort gewinnen. Am 21. Februar 1920 wurde *Le bœuf sur le toit* im Rahmen eines „Spectacle-Concert“ uraufgeführt – aktueller Ausgangspunkt der Farce war das 1919 beschlossene Prohibitionsgesetz in den USA. Die slapstick-ähnliche Handlung spielt in einer amerikanischen Großstadtbar. Es „ereignen sich zwischen dem Barkeeper und einer Anzahl von Gästen höchst ungewöhnliche Dinge.“⁹³⁷ So fällt ein Schwarzer rücklings vom Barhocker, als ihm der Barkeeper die Zigarre mit einem Pistolenschuss kürzen will. Leicht bekleidete Damen tragen schwarze Boxer oder Billardspieler auf ihren Schultern in den Nebenraum. „Plötzlich tritt ein Polizist ein, der die Einhaltung des Alkoholverbots prüfen möchte; doch wird ihm durch Herablassen des Ventilators der Kopf abgeschlagen, um den die rothaarige Dame einen Salomé-Tanz aufführt.“⁹³⁸ Schließlich wird auch der Polizist vom Barkeeper wieder zum Leben erweckt. Trotz der im Slapstick enthaltenen Brutalität überwiegt die harmlose, exaltierte Fröhlichkeit mit der hier vor allem ein bestimmtes Lebensgefühl eingefangen werden sollte.

Die Schauspielerin Louise Lara, Ensemblemitglied der *Comédie-Française* suchte nach einer fundamentalen Erneuerung des Theaters, die das Staatstheater nicht wagen konnte und wollte. Während der Kriegsjahre beteiligte sie sich an literarischen Matinéen und Soiréen und engagierte sich im „Club artistique de Passy“, geleitet von Guillaume Apollinaire und Louis de Royaumont. Als der „Club de Passy“ 1917 in das „Laboratoire Art et Liberté“ verwandelt wurde, eine Vereinigung, die sich laut Statuten der Verteidigung und Förderung moderner Werke verschrieb, war Louise Lara als treibende Kraft dabei und sie meinte mit „modernen Werken“

⁹³⁶ vgl. ebenda, S.68-73.

⁹³⁷ Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs*, S.112.

⁹³⁸ ebenda.

nicht eine bereits halb etablierte „Moderne“, sondern tatsächlich die jüngste Avantgarde. In dieser Zeit wurden ihre Beziehungen zur Leitung der *Comédie Française* immer schlechter – sie kritisierte offen das klassische Repertoire und versuchte wiederholt, junge Autoren wie etwa Saint-Pol-Roux oder Paul Claudel vorzuschlagen und, da das nicht gelang, spielte sie in neuen, gewagten Stücken an anderen Theatern. Sie vertrat auch politische Positionen, die sich für eine Beamte, was sie als Staatsschauspielerin war, nicht ziemten: sie war zur Pazifistin geworden, nahm öffentlich Stellung, beteiligte sich an den patriotischen Matineen nur unter Protest – mit Friedenstaube auf ihrem Kostüm und monotoner Vortragsstimme – und betonte schließlich, dass sie sich der CGT, der anarchosyndikalistischen Gewerkschaftsbewegung angeschlossen habe. Für diesen Mut wurde sie auf der anderen Seite, in avantgardistischen und politischen Kreisen sehr geschätzt. Doch für Emile Fabre, den Generalsekretär der *Comédie Française* wird sie schließlich untragbar und er beantragt am 9. Dezember 1918 ihre Pensionierung mit Wirkung ab 31. Dezember 1919. Louise Laras Mann, der Architekt Edouard Autant, hatte sehr ähnliche künstlerische Vorstellungen wie sie, auch er wandte sich von der klassischen Architektur ab und interessierte sich zunehmend für – anti-naturalistische – Szenographie.

Outre l'amour qui les unissait, les époux étaient liés par une entente totale concernant leurs projets artistiques. [...] N'appartenant à aucun mouvement littéraire, ils se sentaient libres de flirter avec Dada, le surréalisme, le futurisme, le simultanéisme. Ils s'intéresseront aussi bien aux œuvres d'Apollinaire qu'à celles de Claudel, Mallarmé, Marinetti, Albert-Birot, Laforgue, Marcel L'Herbier, Drieu la Rochelle, etc.⁹³⁹

Im Jahr 1918 organisierten die Autant-Lara mehrere futuristische Theateraufführungen unter anderem mit Texten von Marinetti oder Severini. Sowohl Pierre Albert-Birot, der mit seiner Vereinigung SIC neben „Art et Liberté“ zu den wesentlichen Vertretern futuristischer Strömungen in Frankreich zählte, als auch André Breton und Philippe Soupault wurden in dieser Phase von diesen Aufführungen und dem italienischen Futurismus ganz allgemein, wesentlich beeinflusst.⁹⁴⁰

Doch der Führungsanspruch von Louise Lara in „Art et Liberté“ führte zu Spannungen mit den anderen Mitgliedern und im Frühjahr 1919 wurde an dessen Stelle das „Laboratoire Art et Action“ gegründet, das nun ganz in den Händen der Autant-Lara lag. Es wurde zu einer der wichtigsten und langlebigsten experimentellen Theatergruppen Frankreichs in der Zwischenkriegszeit.⁹⁴¹

Schon im Laufe des Jahres 1916 kamen Nachrichten von den Dada-Aktivitäten in Zürich nach Paris, doch sie erregten dort zunächst kein großes Aufsehen. Man interessierte sich zu diesem Zeitpunkt mehr für Marinetti, die Futuristen und deren Provokationen, die zugleich auch

⁹³⁹ Geneviève Latour, *Les Extravagants du Théâtre*, S.108.

⁹⁴⁰ vgl. Günter Berghaus, „Futurism, Dada, and Surrealism. Some Cross-Fertilisations among the Historical Avant-gardes“, *International Futurism in Arts and Literature*, hg. v. Günter Berghaus, Berlin / New York: de Gruyter 2000, S.295f.

⁹⁴¹ vgl. Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne: La Cité-L'Age d'homme 1976.

patriotisch und kriegsbejahend sein konnten als für die pazifistisch-nihilistischen Dadaisten – viele davon auch noch Deutsche – in der Schweiz. Doch Tristan Tzara begann 1917 mit großer Energie Kontakte zu wichtigen französischen Avantgarde-Persönlichkeiten wie Apollinaire, Albert-Birot oder Reverdy zu knüpfen, Texte der französischen Avantgarde wurden in den Dada-Publikationen veröffentlicht und umgekehrt publizierte Tristan Tzara in den Pariser Zeitschriften *SIC* und *Nord-Sud*. Das „Manifeste Dada 1918“ machte schließlich, im Dezember 1918, schon nach Ende des Kriegs, großen Eindruck auf eine Reihe von KünstlerInnen, darunter Breton, Aragon, Braque etc.⁹⁴²

Francis Picabia, der 1917 in Barcelona die Zeitschrift *391* gegründet hatte, diese dann nach New York und Zürich mitnahm, wo er zum Kreis um Tristan Tzara und das *Cabaret Voltaire* dazustieß, kehrte im Frühjahr 1919 nach Paris zurück und plante eine Pariser Edition der Zeitschrift *391*. Hier traf er Georges Ribemont-Dessaignes und gemeinsam gaben sie im November 1919 die erste Ausgabe der Pariser *391* heraus. Im Januar 1920 kam es zur ersten intensiveren Begegnung zwischen André Breton und Francis Picabia – dies bezeichnet Michel Sanouillet als die eigentliche Geburtsstunde von Dada in Paris.⁹⁴³ Man wartete nun gespannt auf die Ankunft des legendären Tristan Tzara, der am 17. Januar 1920 an der Gare de l'Est ankommen sollte – doch nicht kam. Erst einige Tage später wurde er mit einer Feier im Haus von Germaine Everling, der Freundin von Francis Picabia, in Paris begrüßt.⁹⁴⁴ Wenige Tage später fand auch die erste öffentliche Dada-Veranstaltung in Paris statt: am 23. Januar 1920 im *Palais des Fêtes*. Die Soirée mit dem recht braven Titel „Le premier Vendredi de Littérature“ sollte mit Hilfe Tzaras in ein „évènement anti-poétique violent“ verwandelt werden, doch die Provokation des Publikums gelang nur zum Teil. Die Veranstaltung orientierte sich am Modell der Züricher „Soireen“, es wurden Gedichte und Texte gelesen, Musik gespielt und bildende Kunst ausgestellt. Als Picabias Bild „Le double Monde“ gezeigt wurde mit den darauf gemalten Buchstaben L.H.O.O.Q. regte sich erste Unruhe im Publikum, als es verstand, dass diese kuriose Buchstabenfolge als „Elle a chaud au cu“ zu lesen sein sollte. Als schließlich Tristan Tzara auftrat und eine royalistische Rede von Alphonse Daudet rezitierte, wurde Widerstand laut und viele Zuschauer verließen den Raum.⁹⁴⁵

In Wien konnten sich über die Kriegsjahre hinweg zwei kleinere Theater mit einem gemischten, aber anspruchsvollen und innovativen Programm behaupten und ihre Position als mutige literarische, aber auch der Komödie und dem kritischen Volksstück zugeneigte Bühnen festigen. Eines davon war die 1908 im Haus des ehemaligen *Danzers Orpheum* gegründete *Neue Wiener Bühne* in der Wasagasse im 9. Wiener Gemeindebezirk, die ab 1912 unter der Leitung von Emil

⁹⁴² vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avantgarde*, S.155.

⁹⁴³ vgl. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Nouvelle édition revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, Paris: CNRS Editions 2005, S.132.

⁹⁴⁴ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avantgarde*, S.155.

⁹⁴⁵ vgl. Günter Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avantgarde*, S.157.

Geyer stand. Das andere war die 1906 von Stefan Großmann mit Unterstützung der Sozialistischen Partei als Verein gegründete *Wiener Freie Volksbühne*, die zunächst in der Neubaugasse, dann im *Colosseum* in der Nußdorferstraße spielte, an der unter der Leitung von Arthur Rundt zum Teil bahnbrechende, zum Teil erfolgreiche Produktionen vor einem großteils in der sozialdemokratischen ArbeiterInnenschaft, aber auch in liberalen bürgerlichen Kreisen rekrutierten Publikum gezeigt wurden.

Die *Freie Volksbühne*, die von September 1915 an wieder regelmäßige Aufführungen zeigte, war aus zweierlei Gründen für die Wiener Theaterszene von großer Bedeutung. Zum einen setzte die mutige und neuen literarischen Strömungen gegenüber durchaus aufgeschlossene Spielplangestaltung deutliche Akzente in der sonst eher konservativen Theaterlandschaft. Zum anderen schafften es Arthur Rundt, Engelbert Pernerstorfer und Stefan Großmann – der spätere Leiter der Berliner Wochenschrift *Das Tage-Buch* – mit Herbert Jhering, Berthold Viertel, Alfred Kubin, Raoul Aslan, Ernst Deutsch, Max Pallenberg, Fritz Kortner, etc. für kürzere oder längere Zeit junge, innovative KünstlerInnen an die Volksbühne zu binden, die nur wenige Jahre später bereits zu den Größen des avancierten Theaters der 20er Jahre zählten.

Die *Neue Wiener Bühne* Emil Geyers wagte sich schon am 11. Februar 1915 mit einem bis dato auf den Bühnen völlig unbekannten expressionistischen Autor an die Öffentlichkeit. Gespielt wurde die Komödie *Der Fall des Schülers Vehgesack* von Georg Kaiser – die erste Uraufführung eines seiner Stücke, zwei Jahre bevor er mit den Uraufführungen von *Die Bürger von Calais* und *Von morgens bis mitternachts* schlagartig berühmt wurde. Die Wiener Kritik nahm den „neuen Autor“ nicht gut auf, obwohl man schon „viel Rühmenswertes von ihm gehört“ hatte. Der aufgebrachte Rezensent der *Neuen Freien Presse* schrieb: „Die ‚Szenen einer deutschen Komödie‘ aber, die sich als Ganzes ‚Der Schüler Vehgesack‘ nennen, versündigen sich an der wichtigsten Voraussetzung aller Kunst, dem guten Geschmack.“⁹⁴⁶ Die als bössartige Lehrersatire gedachte Handlung selbst ist es, die für Empörung sorgt:

Der Schüler Vehgesack hat sich von der Frau des Professors Hornemann verführen lassen, und der beleidigte Gatte und Lehrer enthüllt seine ganze Schande in der Professorenkonferenz. Auch daß seine Frau nun ein Kind erwarte, erzählt er, und viele häßliche Einzelheiten von ihrer Schuld und der Schuld des Schülers Vehgesack, die peinlich genug berühren. Aber es kommt noch schlimmer. Der Schüler Vehgesack wird keineswegs aus der Anstalt entfernt, sondern die Frauen der anderen Professoren bemühen sich nun ihrerseits um den hoffnungsvollen jungen Mann, verführen ihn, lassen sich von ihm verführen – es ist wenig erfreulich.⁹⁴⁷

In der katholisch-konservativen *Reichspost* fällt das Verdikt natürlich noch schärfer aus – „Schulbank und Erotik bringt das neue Stück ‚Der Schüler Vehgesack‘ von Georg Kaiser in einen nicht nur schmierigen, sondern auch völlig blödsinnigen Zusammenhang.“ – und der Rezensent kann sich auch den antisemitischen Seitenhieb nicht verkneifen: „Wer die konfessionelle

⁹⁴⁶ Z., „Neue Wiener Bühne [Kritik zu Georg Kaiser, *Der Fall des Schülers Vehgesack*]“, *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1915, S.15.

⁹⁴⁷ ebenda.

Zusammensetzung des Premierenpublikums kennt, der wird sich nicht darüber wundern, daß auch dieses Stück seine Beifallsspende fand.“⁹⁴⁸ Auch das Publikum ging mit der Provokation offenbar nicht mit und das Stück blieb nur fünf Aufführungen lang im Spielplan.

Anders als in Berlin, wo der in den Vorkriegsjahren so gerne gespielte und gesehene Carl Sternheim, außer als Bearbeiter von Stücken Molières und F.M. Klingers, aus Gründen der (Selbst-)Zensur 1914-1918 von den Spielplänen praktisch vollständig verschwand, wurden in Wien an den beiden genannten Bühnen durchaus die beliebten satirischen Komödien Sternheims auch weiterhin gespielt: *Der Snob* hatte an der *Neuen Wiener Bühne* am 15. April 1915 Premiere, am 6. Dezember 1915 spielte die *Freie Volksbühne* erstmals Sternheims *Der Kandidat*, am 1. März 1917 folgte schließlich *Die Hose* an der *Neuen Wiener Bühne*.

Der Snob wurde in der *Neuen Freien Presse* sehr freundlich aufgenommen, vor allem auch aufgrund der herausragenden Darstellung des Protagonisten Christian Maske durch Albert Bassermann. „Wir verdanken Herrn Bassermann, der es sich zur freundlichen Gewohnheit gemacht hat, uns jedes Jahr im Frühling für kurze Zeit zu besuchen, einen interessanten Abend.“ und zur Monolog-Struktur des Textes heißt es: „Christian Maske muß allein sein, um sich ganz zu entlarven. Er steht vor uns, dreht sich vor uns, blickt sich in einen Spiegel. Seine Seele wird uns entschleiern, unerbittlich bis zur Herzlosigkeit, mit grimmigem Eigensinn, der wehe tut, ja verletzt, doch zugleich mit eigenartiger künstlerischer Kraft.“⁹⁴⁹

Eine Besonderheit Wiens, die sich auch in den theatralen Neuerungen im Laufe des Kriegs niederschlug, war die aufstrebende und lebendige jiddischsprachige Theaterszene [vgl. Längsschnitt A und Kap.IV.4]. Aus der Zusammenführung mehrerer Initiativen zur Entwicklung eines modernen, literarisch und künstlerisch anspruchsvollen jiddischen Theaters, die sich vor allem im Lauf der Kriegsjahre 1914 bis 1918 bereits in einzelnen Aufführungen gezeigt haben⁹⁵⁰ entstand schließlich die *Freie Jüdische Volksbühne* in Wien. Ihr Ziel war es, nicht nur dem jiddischen *Shund*-Theater, der leichten Unterhaltung in musikalischen Schwänken, Komödien oder Melodramen eine realistische, häufig sozialkritische jiddische Kunst entgegen zu halten, sondern auch mit Übersetzungen moderner jiddischer Dramen ins Deutsche, diese einem breiten, auch nicht Jiddisch sprechenden Publikum bekannt zu machen und so vor allem auch zur Überwindung der zunehmenden Gegensätze innerhalb der Wiener jüdischen Bevölkerung beizutragen. Auch standen die Gründer der *Freien Jüdischen Volksbühne* einer gewissen

⁹⁴⁸ B., „Neue Wiener Bühne [Kritik zu Georg Kaiser, *Der Schüler Vehgesack*]“, *Reichspost*, 12. Februar 1915, S.9.

⁹⁴⁹ „Neue Wiener Bühne [Kritik zu Carl Sternheims *Der Snob*]“, *Neue Freie Presse*, 16. April 1915, S.15.

⁹⁵⁰ Im Frühjahr 1909 gab es im *Intimen Theater*, Praterstraße 34, unter Mitwirkung von Egon Brecher, Siegfried Schmitz und dem „Studentenclub Theodor Herzl“, jeweils Sonntag nachmittags, Aufführungen zeitgenössischer jiddischer Dramen, etwa von David Pinski, Shalom Asch, Isaac Leib Perez auf Deutsch. 1910 gab es einen ersten Versuch, literarische Aufführungen an der *Jüdischen Bühne* zu organisieren, diese wurden aber erst mit den Aktivitäten der *Freien Jüdischen Volksbühne* ab 1915 verstetigt. Vgl. Brigitte Dalinger, *Verloschene Sterne. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Piper 1998, 65-68.

Strömung des kulturellen Zionismus, der es vor allem um eine Aufwertung des Ostjudentums ging, um die Würdigung jiddischer Kultur als jüdischer Nationalkultur (im Unterschied zu anderen zionistischen Strömungen, die allein das Hebräische gelten lassen wollten), um die Bildung und kulturelle Entfaltung des jiddischsprachigen Proletariats aber auch um den Kampf gegen seichte Unterhaltung und *Shund*, von denen man teilweise annahm, sie können mit groben Zeichnungen des Jüdischen den Antisemitismus schüren.⁹⁵¹ Eingebettet war diese Form des kulturellen Zionismus vielfach in einen sozialistischen Humanismus, der sich dem Elend der jüdischen Flüchtlinge und Zugewanderten, aber auch dem Leben im Shtetl widmete.

Die Initiatoren der *Freien Jüdischen Volksbühne* Egon Brecher, Jacob Mestel, Isaak Deutsch und Paul Baratoff waren in den Jahren vor bzw. während des Krieges aus Osteuropa nach Wien gekommen.⁹⁵² Sie waren alle Schauspieler, die sowohl in Jiddisch als auch in den Landessprachen spielten, Egon Brecher etwa auf deutschen Bühnen, Jacob Mestel auf polnischen, Paul Baratoff auf russischen, später alle auch auf englischen Bühnen. In der vom Verein selbst herausgegebenen Zeitschrift *Jüdisches Theater* von 1921 wurden die Anfänge der *Freien Jüdischen Volksbühne* bereits auf das Jahr 1914 datiert, die offizielle Gründung als Verein fand jedoch erst im Mai 1919 statt. Die Struktur des Vereins, der sich natürlich an der Volksbühnen-Bewegung in Deutschland und Österreich orientierte, sollte über Mitgliedsbeiträge ein kleines Grundgehalt für das Schauspielerensemble ermöglichen, die Einnahmen aus den einzelnen Vorstellungen sollten je nach Rolle verteilt werden. Nach etwa neun Monaten hatte der Verein über 600 Mitglieder, im Juli 1921 schon 2000.⁹⁵³ Gespielt wurde meistens in Nachmittagsvorstellungen an verschiedenen Wiener Bühnen, dem *Carl-Theater*, dem *Bürgertheater*, dem *Wiener Komödienhaus* und dem Theatersaal des Hotel Post. Im Dezember 1920 konnte die *Freie Jüdische Volksbühne* schließlich eine eigene Spielstätte eröffnen: die *Jüdischen Kammerspiele*, eine kleine, ärmliche Bühne in der Unteren Augartenstraße 8, dem Viertel der Zugewanderten aus dem Osten. Gespielt wurden vor allem die jüngere Generation jiddischer Dramatiker, etwa Scholem Alejchem, Schalom Asch, Peretz Hirschbein, David Pinski, etc. Die häufigsten Aufführungen erlebten David Pinskis Dramen *Jekel, der Schmied* und *Eisik Scheftel; Gott der Rache* von Schalom Asch oder *Der Fremde* von Jacob Gordin. Größere Zuschauerkreise erreichte die *Freie Jüdische Volksbühne* vor allem mit ihren Aufführungsserien

⁹⁵¹ Vgl. Andreas Herzog, „Zum Bild des „Ostjudentums“ in der „westjüdischen“ Publizistik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.“ *Mitteilungen und Beiträge – Forschungsstelle Judentum – Theologische Fakultät Leipzig* 1998, S.26-49.

⁹⁵² Egon Brecher wuchs in Brünn auf, er kam fürs Schauspielstudium nach Wien, wanderte dann von Engagement zu Engagement in diversen Stadttheatern und kam 1908 erstmals als Schauspieler zurück nach Wien; Jacob Mestel wurde in Zloczów (Galizien), nahe Lemberg geboren und kam um 1905 zunächst als Philosophiestudent und Offiziersschüler nach Wien, arbeitete ab 1908 in Lemberg als Lehrer und kam 1910 als Schauspieler und Regisseur an die Wiener *Jüdische Bühne*; Isaak Deutsch stammt aus Tułschin (Ukraine) und kam, nach Stationen in Lemberg und Czernowitz ebenfalls 1910 nach Wien an die *Jüdische Bühne*; Paul Baratoff, der aus Charkow (Russland, heute Ost-Ukraine) stammte, flüchtete 1917 vor der russischen Revolution über Konstantinopel nach Wien. Vgl. Brigitte Dalinger, *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Tübingen 2003, S.155-167.

⁹⁵³ Vgl. Brigitte Dalinger, *Verloschene Sterne*, S.70.

auf großen Wiener Bühnen, wie zum Beispiel am *Theater in der Josefstadt*, im *Wiener Stadttheater*, der *Neuen Wiener Bühne* oder auch dem *Stadttheater Baden*. In diesen sehr aktiven Jahren 1920-21 wurden von den *Jüdischen Kammerspielen*, das heißt von der *Freien Jüdischen Volksbühne* sogar eine eigene Zeitschrift mit dem Titel *Jüdisches Theater* sowie eine eigene jiddische Schauspielschule unter der Leitung von Jacob Mestel betrieben. Doch trotz steigender Mitgliederzahlen konnten die *Jüdischen Kammerspiele* auf Dauer nicht erhalten werden, im November 1921 wechselte die *Freie Jüdische Volksbühne* ans *Lustspieltheater*, wo sie bis April 1922 spielte, danach ergab sich die Möglichkeit, an der *Roland-Bühne* eine neue fixe Spielstätte zu gründen, doch das Ensemble war bereits um einige wichtige Köpfe ärmer geworden, ein großer Teil war im Sommer und Herbst 1922 an einem Gastspiel in Rumänien beteiligt und so trat die *Freie Wiener Volksbühne* ihre vereinbarten Spieltermine in der *Roland-Bühne* an die Wilnaer Truppe ab. Das Ensemble löste sich 1923 auf, der Verein blieb vorerst bestehen und es gab in den folgenden Jahren noch einige Versuche, die *Freie Jüdische Volksbühne* wieder mit neuem Ensemble aufleben zu lassen, die jedoch nicht mehr über das Stadium von Ideen und Plänen hinauskamen.⁹⁵⁴

Einen anderen modernistischen Impuls erhielt Wien in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch von einer weiteren Flüchtlingsbewegung. Viele ungarische Avantgarde-Künstler und -Schriftsteller, die zum Teil schon während des Kriegs gegen den Krieg aktiv waren – so etwa der Kreis um Lajos Kassák, Emil Szittyá und ihre Zeitschrift *A Tett* (*Die Tat*), die 1916 verboten wurde – mussten nach der Niederschlagung der ungarischen Räterepublik und dem Sieg des autoritären Horthy-Regimes nach Wien emigrieren: darunter waren neben Lajos Kassák, der in Wien seine konstruktivistisch-avantgardistische Zeitschrift *MA* (*heute*) von 1920 bis 1925 weiterhin herausgab, auch László Moholy-Nagy, der ebenfalls in *MA* publizierte, aber schon Anfang des Jahres 1920 nach Berlin weiterzog, der Maler und Grafiker Sándor Bortnyik, der zunächst ebenfalls mit Kassák zusammenarbeitete, sich dann aber von *MA* entfernte, oder auch der aus Galizien stammende Journalist und Übersetzer Joseph Kalmar, der 1915 von Czernowitz nach Wien gekommen war und der von 1921-1924 Redakteur von *MA* war. Für das Theater relevant war die Avantgarde-Zeitschrift aus zwei Gründen: erstens publizierte Jakob Levy Moreno seine theoretischen Überlegungen zu Theaterexperimenten in *MA* und zweitens erschien 1924 das Musik- und Theater-Sonderheft von *MA*, zeitgleich mit der von Friedrich Kiesler organisierten *Ausstellung für neue Theatertechnik* in Wien 1924 – einer der größten zusammenfassenden Veranstaltungen der Theater-, Kunst- und Architekturavantgarden in der Zwischenkriegszeit.

⁹⁵⁴ Vgl. Brigitte Dalinger, *Verloschene Sterne*, S.65-84.

Abschließende Bemerkungen

Ein erster und zunächst überraschender Befund, dem diese Arbeit den Reichtum an Quellenmaterial verdankt, ist die Tatsache, dass die Kriegsjahre in den untersuchten Städten für Theaterunternehmungen auf der ökonomischen Ebene keine Krisenjahre waren. Im Gegenteil: Trotz erster Befürchtungen der Theaterdirektoren und einer Schließungs- und Kündigungswelle im August 1914 zeigte sich rasch, wie sehr die Bevölkerung in den Städten die Theater und andere Vergnügungsstätten als Ausflucht aus leidvollem und schwierigem Alltag brauchte und nutzte. Dennoch sind allen Theatergenres, allen Inszenierungen die Spuren des Kriegs auf die eine oder andere Weise eingeschrieben. Ganz offensichtlich zeigt sich dies in den spektakulären Kriegsmanegestücken um 1917 oder in den Kriegsrevuen zu Beginn des Konflikts. Aber auch in Erfolgsproduktionen wie etwa Kalmans 1916 in Wien uraufgeführter Operette *Die Csárdasfürstin* oder in Reinhardts aufsehenerregender Inszenierung von Büchners *Dantons Tod* 1917 in Berlin wird der Einfluss des Kriegs in der eingehenderen Analyse deutlich. Auf inhaltlicher Ebene reichen diese Spuren von der direkten Kriegs- und Mobilisierungspropaganda, dem Bedienen nationaler Stereotypen und Zerrbilder, der sprachlichen „Brutalisierung“, über die Thematisierung der Geschlechterverhältnisse, einer „Krise der Männlichkeit“, eines Aufstands der Jugend, eines zuweilen ins Apokalyptische reichenden Pessimismus, bis hin zum sprichwörtlichen „Tanz auf dem Vulkan“, einer überdrehten Fröhlichkeit, die den Moment feiert, da die Zukunft völlig unvorhersehbar geworden ist. Auf ästhetischer Ebene lassen sich diese Spuren vor allem dort feststellen, wo geschlossene narrative Strukturen aufbrechen, wo die Nummern oder Bilder der Revue und die einzelnen Programmpunkte des Variétés zum Modell für andere dramatische Strukturen werden, wo der Mensch auf der Bühne im Verhältnis zu Objekten, Technik und Maschinen in den Hintergrund rückt, oder klein und verletzlich wird, wo die Zeit- und Sprachsyntax, die Zentralperspektive, alle visuellen und narrativen Ordnungssysteme auseinanderfallen.

Die Recherchen und das Leben in vier europäischen Städten, die die erste Phase dieser Forschungsarbeit zu einer weit über die konkrete Arbeit in Archiven und Bibliotheken hinausgehende Zeit der Erfahrung machten – Erfahrung europäischer Vielfalt, überraschender Differenzen aber ebenso ungeahnter Ähnlichkeiten urbanen Lebens – haben mich in meiner Überzeugung bestärkt, dass kulturwissenschaftliche Fragestellungen (ganz besonders historische) von einer transnationalen Perspektive profitieren – auch wenn ein solcher Forschungsansatz weit mehr Zeit, Ressourcen und Aufwand verschlingt und im Vergleich zu lokalen Studien vielleicht auch an Tiefe und Genauigkeit verliert.

Kriege sprengen per definitionem Grenzen, territoriale ebenso wie Grenzen der Moral, der Diplomatie, des Machbaren, der Traditionen und Gewohnheiten. Der erste Weltkrieg wurde nicht umsonst schon wenige Monate nach seinem Beginn „Weltkrieg“ genannt. Doch trotz seiner weltumspannenden Dimension war er ganz wesentlich ein großer europäischer Konflikt.

Nur wenige europäische Staaten blieben bis zum Ende des Kriegs neutral, darunter die Schweiz, Spanien und die skandinavischen Staaten – sonst war ganz Europa politisch und militärisch involviert, die Kriegsschauplätze über den gesamten Kontinent verteilt.

Auch für die Geschichte des Theaters in Europa bestand lange Zeit der Widerspruch zwischen einer international vernetzten und in einem intensiven Verkehr und Austausch von Truppen, SchauspielerInnen, RegisseurInnen, ArtistInnen, Stücken, ästhetischen und theaterpraktischen Modellen, etc. befindlichen Theaterpraxis und einer vorwiegend nationalen oder lokalen Geschichtsschreibung, die entweder die transnationale Dimension ihres Untersuchungsgegenstands nicht in den Blick bekam oder diese Dimension zugunsten einer Idee von Nationalkultur bewusst ausblendete.

So war die Berücksichtigung einer europäischen Dimension durch die Auswahl von vier europäischen Hauptstädten bei dieser Arbeit von entscheidender Bedeutung, und ergab sich aus dem Untersuchungsgegenstand selbst. Gerade durch die plötzliche „Nationalisierung“ der Theateraktivitäten, die propagandistische Nutzung des Unterhaltungstheaters und den „Feindboykott“ mit Beginn des Kriegs zeigte sich, wie stark die wachsenden europäischen Metropolen kulturell miteinander verbunden waren. Und noch während des Kriegs zeigten die fast synchron auftretenden Avantgarde-Bewegungen, dass selbst dieser zerstörerische Krieg, diese fundamentale Krisenerfahrung, die internationale Dimension künstlerischer Arbeit am Theater nicht nachhaltig beschädigen konnte.

Der bereits erwähnte kurze Text Walter Benjamins „Erfahrung und Armut“, 1933, unmittelbar nach seiner Flucht aus Deutschland verfasst, beschreibt die Nachkriegssituation folgendermaßen: Das epochale Erlebnis des Ersten Weltkriegs habe die Menschen nicht reicher, sondern ärmer an „mittelbarer Erfahrung“ gemacht – sie seien verstummt aus dem Krieg zurückgekehrt, und die Erfahrung sei „im Kurse gefallen“. Sämtliche Erfahrungen, die man lange Zeit für gesichert gehalten hatte, wurden durch die Kriegseignisse „Lügen gestraft“. Er folgert daraus: „Arm sind wir geworden. Ein Stück des Menschheitserbes nach dem anderen haben wir dahingegeben, oft für ein Hundertstel des Wertes im Leihhaus hinterlegen müssen, um die kleine Münze des ‚Aktuellen‘ dafür vorgestreckt zu bekommen.“⁹⁵⁵

Eine „neue Armseligkeit“ wird bei Benjamin zur Voraussetzung für einen Neuanfang, für eine neue Konstruktion, die mit dem Wenigen auskommen muss, das geblieben ist. Angesichts der Wirtschaftskrise und dem „Schatten hinter ihr“, dem „kommenden Krieg“, scheint sich die Menschheit darauf vorzubereiten, „die Kultur, wenn es sein muss, zu überleben.“ In einer Art fröhlichen Apokalypse setzt der Autor dabei das punktuelle (Großstadt-) „Erlebnis“ in Kontrast zur Stabilität versprechenden „Erfahrung“. Wenn alles in Schutt und Asche geschossen worden

⁹⁵⁵ Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S.213.

sei oder, in der historistischen Aufhäufung, den Wert verloren habe, bleibe nichts als die „kleine Münze des Aktuellen“.

Die urbane Unterhaltungskultur des beginnenden 20. Jahrhunderts mit ihren großen und kleinen Theateretablissemments, Variétés, Kabaretts, Zirkussen, Vergnügungsparks, Kinopalästen und Vorstadtkintopps, Fußballstadien und Boxringen ist wohl – schon vor und auch während des Ersten Weltkriegs – der zentrale Marktplatz für Benjamins Münze, die nichts ewig Währendes mehr verspricht, keine Klassik, keine Werte, sondern den starken, reizvollen Augenblick, das Vergnügen im Moment.

Die in dieser Arbeit zusammengetragenen Theaterereignisse unterschiedlichster Genres und Motive tragen alle in der einen oder anderen Form diese „kleine Münze des Aktuellen“ in sich. Sie wollen im Moment wirken, nehmen Bezug auf Neuigkeiten des Tages, heben – im Falle von Klassiker-Inszenierungen etwa – die historische Differenz zwischen Stück und Aufführung in eine umfassende Gegenwärtigkeit auf. Dieser Prozess findet – und das ist ganz wesentlich – nicht in den Köpfen von Regisseuren oder Theaterleitern statt, sondern im Gegenteil, vielfach erst im Moment der Aufführung, in dem das Publikum selbst entscheidet, welche Assoziationen und Bezüge zur eigenen Zeit es herstellt. Das Publikum der Kriegsjahre – so können wir aus vielen Kritiken und Erinnerungen schließen – hatte jedenfalls ein starkes Bedürfnis nach der Verknüpfung des Bühnengeschehens mit seinen eigenen Erlebnissen.

Folgen wir nun Walter Benjamins Argument, so könnte man zum Schluss kommen, dass so ephemere Kunstformen wie die Revue oder das Variété, das Kabarett oder das Happening – also jene Formen von Theater, die gegen Ende des Kriegs erfolgreich und zukunftsweisend waren – vielleicht am ehesten jenem lebensgierigen, oberflächlichen und doch sehr konkreten Zeitgefühl entsprachen, das auf dem in Schutt und Asche geschossenen Menschheitserbe wucherte.

Zentrales Anliegen dieser Arbeit ist, die theater- und kulturhistorisch häufig anzutreffende Vorher-Nachher-Perspektive auf den ersten Weltkrieg zu verlassen, in der dieser nur als Periode des Umbruchs rezipiert wird. Dieser verengenden und der Alltagsgeschichte des Kriegs keine Beachtung schenkenden Perspektive sollte ein dynamisches, prozessuales Bild entgegengestellt werden. So wird aus den vier Kriegsjahren selbst eine eigene „Epoche“ mit ihren Charakteristika, ihren Beharrungstendenzen ebenso wie ihren Vorwegnahmen der Zukunft.

Die Untersuchung der Spielpläne und Inszenierungen in Berlin, Lissabon, Paris und Wien in der Zeit zwischen August 1914 und November 1918 lässt durchaus – trotz aller Differenzen zwischen den einzelnen Städten und der Ungleichzeitigkeiten und Widersprüchlichkeiten innerhalb des Spektrums theatraler Aktivitäten – eine verallgemeinernde Periodisierung zu.

Die Phase der Wiedereröffnung der Theater nach Kriegsbeginn (in Berlin und Wien im Herbst 1914, in Paris erst im Lauf des Jahres 1915, in Lissabon, wo die Theater nicht aufgehört hatten zu spielen, ab dem Kriegseintritt im März 1916) war gekennzeichnet durch eine starke Bezug-

nahme der neuen Produktionen auf den Konflikt: sei es die Auswahl und die mit der Inszenierung nahegelegte Interpretation der Klassiker (Kleist, Schiller, Corneille, Gil Vicente), sei es die Heranziehung nationaler Mythen in historischen Dramen, die Einbettung der Stücke in ein patriotisches Rahmenprogramm oder die direkte Bezugnahme auf aktuelles Geschehen in den vielen Kriegsspielen und -revuen. Das Publikum, das sich sowohl aus „Daheimgebliebenen“ als auch aus Soldaten im Fronturlaub zusammensetzte, kam nicht nur ins Theater, um sich als einheitlich gestimmtes Kollektiv zu erfahren, sondern suchte ebenso nach Deutungsangeboten für die als gewaltig und unbeeinflussbar empfundenen Ereignisse des Weltkriegs.

Das Interesse daran, im Theater direkt mit dem Krieg konfrontiert zu werden – wenn auch in einer Form, die mit der Wirklichkeit wenig zu tun hatte –, währte nicht sehr lange. Schon ab dem Jahresbeginn 1915, aber vor allem in der Saison 1915/16 traten thematisch völlig kriegsferne Komödien, Boulevardstücke, Operetten und Possen an die Stelle der Aktualitätenstücke. Auch antiquierte, harmlose Lustspiele von Autoren des 19. Jahrhunderts wie August von Kotzebue, Eduard von Bauernfeld, Emile Augier oder Gervasio Lobato erlebten eine Renaissance. Die Betonung familiärer Werte oder die nostalgische Rückschau auf dörfliches Leben wurde von Publikum und Zensoren gerne gesehen, doch auch die kontrollierte Ausschweifung, exaltierte Lebensfreude oder die Darstellung exotischer Schauplätze, wie sie die Operette bot, brachte das Publikum in Scharen in die Theater. Unübersehbar transformierten sich die Theater der Hauptstädte, ähnlich auch anderen urbanen Vergnügungen wie dem Kino, Konzerten oder Vergnügungsparks, zu Fluchträumen, in denen der Kriegsalltag für ein paar Stunden vergessen werden konnte.

Die von vielen Kritikern beobachtete „Harmlosigkeit“ der Saison 1915/16 ließ sich jedoch nicht auf Dauer fortsetzen. Zu stark waren die mit dem Krieg zusammenhängenden gesellschaftlichen Umbrüche zu spüren, zu sehr hatten sich die Erfahrungen und selbst die Wahrnehmung der Wirklichkeit durch die Intensität des „Maschinenkriegs“ und der damit verbundenen industriellen Produktion verändert. Die Bühnen der Hauptstädte zeigten Stücke mit großem technischen Aufwand, spektakulären Verfolgungsjagden, den neuesten Erfindungen – von der drahtlosen Telegrafie bis zum U-Boot; Revuen spielten mit der Kombination von Leinwand und Bühne; ein neuer Schauspielstil eignete sich Elemente des (Stumm-)Filmschauspiels an; Kriminal- und Spionagestücke feierten Erfolge. Ein anderes wesentliches Element war die Hinwendung zum ernsten, oft pessimistischen Drama, die sowohl bei der Auswahl der Klassiker, als auch bei der nun wieder häufig auf die Bühne gebrachten Dramatik der Moderne (Hauptmann, Strindberg, Ibsen, Claudel, Kistemaekers) bedeutsam wird. Hier standen meist gebrochene Heldengestalten im Mittelpunkt, häufig auch tragische Frauenfiguren wie Hauptmanns Kindsmörderin Rose Bernd oder Agrippine in Racines *Britannicus*.

Die Tatsache, dass sich viele KünstlerInnen der verschiedenen Strömungen der europäischen Avantgarde (Expressionismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) – vielfach noch in den letzten Kriegsjahren – rund um aufsehenerregende, zumeist Skandale auslösende

Bühnenproduktionen gruppierten und als Musiker, Maler, Choreographen, Dichter etc. ihre künstlerischen Innovationen in Zusammenarbeit mit anderen auf die Bühne brachten, trug entscheidend dazu bei, dass das Theater in den 1920er Jahren zu einem zentralen Aktionsfeld künstlerischer Experimente wurde. Viele ästhetische Strategien der Avantgarde (der Bruch mit linearen Erzählstrukturen, der Rückgriff auf das Absurde und Groteske, auf die Körperlichkeit, auf das Mechanische, das Interesse an intermedialen Verschränkungen und an technischen Neuerungen) waren bereits auf dem Feld der Unterhaltungskunst, der Revue, des Variété, des Zirkus und Films vorbereitet worden.

Die aus dem historischen Material gewonnene These, dass die Theater-Avantgarden nicht nur fundamental von den Erfahrungen des Weltkriegs geprägt waren, sondern auch von den sie umgebenden ästhetischen Strategien der Unterhaltungskunst, scheint mir durchaus weitreichende Konsequenzen nach sich zu ziehen. Eine davon wäre, die in dieser Arbeit aus heuristischen Gründen aufrecht erhaltene Unterscheidung zwischen Unterhaltungstheater und Literaturtheater, zwischen kommerziellen Unternehmungen und künstlerischer Bohème zu hinterfragen und mit der aus dem Material klar hervorgehenden Durchlässigkeit von E- und U-Spielstätten und der entsprechenden Mobilität von DarstellerInnen, Publikum, Themen und ästhetischen Verfahren, zu konfrontieren.

Die Auswahl von Berlin, Wien, Paris und Lissabon für meine Untersuchung führte dazu, dass einige andere für eine umfassende europäische Theatergeschichte der Jahre 1914 bis 1918 (auch wenn man sich vorerst auf Hauptstädte beschränkt) aufschlussreiche Metropolen in dieser Arbeit nicht berücksichtigt wurden. Dazu zählt an erster Stelle London, damals mit 7,1 Millionen EinwohnerInnen noch größte Stadt der Welt. Ebenso spielen aber auch die großen osteuropäischen Metropolen und Hauptstädte St. Petersburg, oder wie die Stadt nach der Russifizierung ihres Namens mit Kriegseintritt 1914 hieß, Petrograd, und Istanbul bzw. Konstantinopel, eine wichtige Rolle für die europäische Theatergeschichte. Auch hier wären gerade die Fragen nach politischer oder religiöser Einflussnahme, Zensur und ganz besonders die Rolle des Theaters in Folge der Oktoberrevolution in Russland zu berücksichtigen. Rom wäre als Hauptstadt Italiens, dessen Eintritt in den Krieg im Mai 1915 von den Mittelmächten als Bündnisverrat gesehen wurde und für die Kriegsoperationen in Europa einen wichtigen, vielleicht sogar den entscheidenden Wendepunkt bedeutete, in diesem Zusammenhang ebenfalls ein vielversprechendes Untersuchungsfeld. Interessant könnte aber auch die entsprechende theaterhistorische Berücksichtigung der Hauptstädte der wenigen neutralen Staaten Europas sein, also Madrid, Bern, Amsterdam, Kopenhagen, Oslo oder Stockholm.

So versteht sich vorliegende Arbeit als eine Art Basislager, um das herum sich eine weite, in sich stark differenzierte Landschaft ausbreitet, die noch in großen Teilen unentdeckt ist und die auch dort, wo diese Untersuchung einzelne Pfade beschriftet und an deren sichtbarsten und auffälligsten Eigenheiten sie sich aufhielt, sicher noch vieles nicht preisgegeben hat. Es bleibt also nach den Jahren der Recherche und Analyse neben vorliegendem fragmentarischen

Panorama des Theaters der Kriegsjahre 1914 bis 1918 in Berlin, Wien, Paris und Lissabon vor allem der ermutigende Ausblick: Es lohnt sich, in dieser Landschaft noch viele Wege in einzelne Täler, in Höhen und Tiefen zu beschreiten und zu erkunden, Werkzeuge zu erfinden, die imstande sind, das verwirrende Dickicht der einzelnen Theaterereignisse zu durchdringen, Verbindungen zu entdecken, die weitere Vergleiche zulassen und Zusammenhänge erhellen. Es lohnt sich sicher.

Bibliographie

1. Tageszeitungen und Zeitschriften

Folgende Tageszeitungen und Zeitschriften wurden für die Sammlung von Spielplänen, Theaterkritiken, Feuilletons, Hintergrundanalysen und Informationen zum Tagesgeschehen im Zeitraum 1914 bis 1918 herangezogen und teilweise systematisch durchgesehen. Genaue Angaben zu einzelnen Artikeln finden sich in den Fußnoten. Artikel aus Tageszeitungen sind in der Bibliographie nicht extra ausgewiesen, jene aus Zeitschriften schon.

Berlin

Tageszeitungen:

Berliner Morgenpost

Berliner Tageblatt

Tägliche Rundschau

Berliner Börsen-Courier

Zeitschriften:

Die Schaubühne

Die Weltbühne

Im deutschen Reich

Jüdische Rundschau

Deutsche Rundschau

Lissabon

Tageszeitungen:

Echos da Avenida

A Capital

Diário de Notícias

Zeitschriften:

Ilustração Portuguesa

Jornal dos Teatros

O Mundo Teatral

Paris

Tageszeitungen:

Comoedia

Echo de Paris

L'Eclair

La France

Le Figaro

Le Gaulois

Le Journal

Le Journal des Débats

Le Matin

Le Petit Parisien

Le Temps

Zeitschriften:

Cinéma – Théâtre

La Herse

Les deux Masques

Wien

Tageszeitungen:

Arbeiter-Zeitung

Der Morgen

Die Neue Zeitung

Fremden-Blatt

Neue Freie Presse

Österreichische Volkszeitung

Reichspost

Wiener Abendpost

Wiener Zeitung

Zeitschriften:

Der Kinematograph

Der neue Weg

Der Strom

Die Bombe

Die Fackel

Die Film-Woche

Illustriertes Wiener Extrablatt

Montags-Zeitung

Wiener Bilder

Wiener Montags-Journal

2. Archivmaterialien

Berlin

Landesarchiv Berlin – Theaterzensur. Protokolle und Textbücher, insbesondere:

HERRNFELD, Anton und Donat, *Er kommt wieder. Episode in 1 Akt aus den [sic!] österreichischen-serbischen Krieg 1914*, genehmigt für das Gebr. Hernfeld-Theater mit Ausnahme der Streichungen auf Seiten 8, 9 und 12, Nr. 6015 A.

CORNELIUS, Franz, *Der Kaiser rief... [gestrichener Originaltitel: „In großer Zeit“]. Ein vaterländisches Genrebild aus unseren Tagen*, Genehmigt für das Residenz-Theater, 29.08.1914, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6025.

PORDES-MILO, Alexander; FREY, Hermann, *Berlin im Felde. Vaterländisches Zeitbild*, mit Musik von Fritz Redl, Genehmigt für das Walhalla-Theater, 03.10.1914, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6047.

CORNELIUS, Franz, *Krümel vor Paris! Ein vaterländisches Zeitbild*, Genehmigt mit den handschriftlichen Streichungen und Änderungen für das Residenz-Theater, 6.12.1915, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6026.

DREYER, Ernst Richard, *"Deutschland über alles"! Vaterländisches Schauspiel aus der Gegenwart in 4 Aufzügen*, genehmigt für das Rose-Theater, 1.9.1914, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6027.

KREN, Jean; OKONKOWSKI, Georg, *Kam'rad Männe. Volksposse mit Gesang in drei Akten*, genehmigt für das Thalia-Theater, 10.2.1915, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6042.

REUTTER, Otto; REICHARDT, Max, 1914. *Lebendes Bild mit Gesang in 4 Akten*, genehmigt für das Palast-Theater am Zoo, 29.1.1915, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6049.

SCHWARZ-REIFLINGEN, Rudolf, *Die Waffen her! Patriotisches Schauspiel mit Gesang in 5 Akten*, genehmigt für das Rose-Theater, 16.9.1914, A.Pr.Br. 030-05-02, Nr. 6035.

GOERING, Reinhard, *Seeschlacht. Tragödie*, genehmigt für das Deutsche Theater, 3. März 1918 / 15. Oktober 1918.

Archiv der Akademie der Künste, Berlin: Programmhefte, Theaterzettel, Kritiken u.ä., insbesondere unter folgenden Signaturen.

Dokfonds 4216; 4217; 4260; 4288; 5629; 6527; 12092; 15010; 15587

Ernst-Deutsch-Archiv 9; 10; 12

Fotosammlung zum deutschsprachigen Theater 1868

Julius-Hart-Archiv 62

Lissabon

Biblioteca do Museu Nacional do Teatro : Theaterzeitschriften, Artikelsammlungen, Programmhefte

Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico : Theaterfotografien, Bühnenfotografien, Schauspielerfotografien, Fotografien zum Alltagsleben in Lissabon.

Paris

Archives de la Préfecture de Police, Actes de la Censure 1914-1918 : Zeitungsausschnitte, Briefe, Telegramme, Zensurprotokolle und zensierte Textbücher, insbesondere in den Kartons mit folgenden Signaturen.

DB 184, DB 104, DB 338

BA 771, BA 770, BA 772, BA 773.

Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, insbesondere Programmhefte, Zeitungsausschnitte, Kritikensammlungen der Collection Auguste Rondel.

Wien

Niederösterreichisches Landesarchiv – Theaterzensur: Protokolle und Textbücher, insbesondere:

Theaterzensur 2686/1914 [6 Blatt]: Akten und Protokolle zur Aufführungsbewilligung von *Sturmidyll. Lustspiel in 3 Akten* von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk, *Deutsches Volkstheater*.

Theaterzensur 2490/1914 [27 Blatt]: Akten und Protokolle zur Aufführungsbewilligung von *Das Weib des Reservisten. Zeitbild in 4 Akten mit Gesang* von Bernhard Buchbinder, *Theater in der Josefstadt* und *Komm, deutscher Bruder. Zeitbild* von August Neidhart und Karl Lindau, Musik von Franz Lehar und Edmund Eysler, *Raimund-Theater*.

Textbuchsammlung 417/19: Zensurexemplar von *Das Weib des Reservisten. Zeitbild in 4 Akten mit Gesang* von Bernhard Buchbinder.

Druckschriftensammlung der Wien-Bibliothek – Kriegssammlung 1914-1919, Programme, Theaterzettel, Einladungen, Flugblätter der Signatur C 67.052 – Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1.: Theater und Kino [Konvolut], insbesondere:

„Programm *Wien im Krieg* (Rochus-Kino, Wien III.) [Faltblatt].“

„Programm des Marine-Schauspiels [Faltblatt].“

Plakatsammlung der Wien-Bibliothek, insbesondere:

Signatur P 35.355. „Schützengraben im k. k. Prater [Plakat]“.

3. Theaterjahrbücher und -spielpläne

Almanach dos Palcos e Salas. Para 1915, Lisboa: Arnaldo Bordalo 1914.

Almanach dos Palcos e Salas. Para 1916, Lisboa: Arnaldo Bordalo 1915.

Almanach dos Palcos e Salas. Para 1917, Lisboa: Arnaldo Bordalo 1916.

Deutscher Bühnenspielplan, mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins, Berlin: Neuer Theater-Verlag, Jg. 19 (1914/15).

Deutscher Bühnenspielplan, mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins, Berlin: Neuer Theater-Verlag, Jg. 20 (1915/16).

Deutscher Bühnenspielplan, mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins, Berlin: Neuer Theater-Verlag, Jg. 21 (1916/17).

Deutscher Bühnenspielplan, mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins, Berlin: Neuer Theater-Verlag, Jg. 22 (1917/18).

Deutscher Bühnenspielplan, mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins, Berlin: Neuer Theater-Verlag, Jg. 23 (1918/19).

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 26 (1915).

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 27 (1916).

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 28 (1917).

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 29 (1918).

Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 24 (1913).

Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jg. 25 (1914).

STOULLIG, Edmond (Hg.), *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 38^e année (1912), Paris: Librairie Ollendorf 1913.

STOULLIG, Edmond (Hg.), *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 39^e année (1913), Paris: Librairie Ollendorf 1914.

STOULLIG, Edmond (Hg.), *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 40^e année (1914-15), Paris: Librairie Ollendorf 1916.

4. Theaterstücke und Filme

APOLLINAIRE, Guillaume, „Les mamelles de Tirésias“, Ders., *Œuvres complètes. Vol.3*, hg. v. Michel Décaudin, Paris: A. Balland et J. Lecat 1966, S.865-913.

BERG, Armin, *Der Mann mit dem Überzieher. Couplets, Conférences und Parodien aus dem Repertoire*, hg. v. Hans Veigl, Wien: Kremayr u. Scheriau 1990.

BERNAUER, Rudolf; SCHANZER, Rudolf; GORDON, Heinz, *Extrablätter. Heitere Bilder aus ernster Zeit*. Musik von Walter Kollo und Willy Bretschneider. Textbuch der Gesänge, Berlin / München: Drei Masken Verlag 1914.

Ceux de chez nous, Regie: Sacha Guitry, Frankreich 1915.

DÖRMANN, Felix; ENGEL, Alexander, *Tripelentente*, Leipzig: Reclam 1914.

Einen Jux will er sich machen, Regie: Emil Leyde, Österreich (Robert Müller-Film) 1916.

EYSLER, Edmund (Musik), BODANZKY, Robert, JACOBSON, Leopold (Text), *Warum geht's denn jetzt? Burleske Operette in 3 Akten*, Wien: Doblinger 1916.

FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet*, 4, hg. v. Henry Gidel, Paris: Garnier-Bordas 1989 (Classiques Garnier).

GALHARDO, Luís; COELHO, Pereira, SEQUEIRA, Matos, *Céu Azul. Revista em 2 actos e 10 quadros. Versos da peça*, Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres 1914.

GUITRY, Sacha, „Une vilaine femme brune.“ ders., *Pièces en un acte*, Paris: Editions Omnibus 2005.

HALLER, Hermann, WOLFF, Willi, *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück in vier Bildern*, Berlin / München: Drei-Masken-Verlag 1914.

KOLLO, Walter (Musik); BERNAUER, Rudolph; SCHANZER, Rudolph (Text), *Wie einst im Mai. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Bildern*, Berlin: Drei-Masken-Verlag 1913.

LÉON, Viktor, „Gold gab ich für Eisen!“ *Singspiel in einem Vorspiel und zwei Akten*, Musik von Emmerich Kálmán, Wien/Leipzig: Karczag 1914.

LUDWIG, Otto, *Sämtliche Werke*, Hg. v. Paul Merker. 5. Bd., München: Georg Müller 1922.

RIP, 1915. *Revue de Guerre en deux actes*, Préface de Gustave Quinson. Dessins de Henri Rudaux et RIP, Paris: Librairie Paul Ollendorff 1915.

RIP, *L'École des Civils. Revue de Guerre 1916*, Paris: Paul Ollendorf, 1916.

SARDOU, Victorien, *Patrie! Drame historique en cinq actes, en huit tableaux*, Paris: Calmann Lévy 1901.

SCHILLER, Friedrich, *Wallenstein I. Wallensteins Lager. Die Piccolomini*, Stuttgart: Reclam 1977.

SCHÖNHERR, Karl, *Der Weibsteufel. Drama in fünf Akten*, Wien: Pero 1915.

STEIN, Leo; JENBACH, Bela, *Die Csárdásfürstin. Operette in drei Akten*, Musik von Emmerich Kálmán, Textbuch der Gesänge, Wien / Frankfurt am Main / London: Josef Weinberger 1916.

STOBITZER, Heinrich, *Die Barbaren. Lustspiel in vier Aufzügen*, Leipzig: Reclam 1895.

WAGNER, Richard, *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. v. Egon Voss, Stuttgart: Reclam 2001.

Wien im Krieg, Regie: Fritz Freisler, Österreich (Sascha-Meßter-Filmfabrik) 1916.

5. Sekundärliteratur

AFONSO, Aniceto, *Grande Guerra. Angola, Moçambique e Flandres. 1914/1918*, Lisboa: Quidnovi 2008 (=Guerras & Campanhas Militares).

ALLMER, Tillmann, „Zeitschriften der Avantgarde. Herwarth Walden und die Zeitschrift ‚Der Sturm‘“, *Tillmann Allmer. Medien Film Kultur Kommunikation*, 09/2001, <http://www.tillmannallmer.de/index.php/2001/09/23/zeitschriften-der-avantgarde/> [08.12.2008]

ALTER, Reinhard, „Gerhart Hauptmann, das deutsche Kaiserreich und der Erste Weltkrieg“, *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hg. von Bernd Hüppauf, Königstein/T.: Athenäum 1984, S.184-204.

ALTHAUS, Hans Peter, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, Berlin: de Gruyter 2002.

AMANN, Klaus; LENGAUER, Hubert (Hg.), *Österreich und der Große Krieg 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, Wien: Brandstätter 1989.

AMARA, Michael, *Des Belges à l'épreuve de l'Exil. Les réfugiés de la Première Guerre mondiale. France, Grande-Bretagne, Pays-Bas*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles 2008.

ANDERSON, Robert David, *France, 1870-1914. Politics and Society*, London: Routledge 1984.

ARSLAN, Ahmet, *Das Exil vor dem Exil. Leben und Wirken deutscher Schriftsteller in der Schweiz während des Ersten Weltkrieges*, Marburg: Tectum Verlag 2004.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris: Gallimard 2000 (= folio histoire, 125).

BAB, Julius, *Die Chronik des deutschen Dramas. Teil 4. 1914-1918*, Berlin: Oesterheld & Co. 1922.

BADHOFER, Maria, „Heute soll Sonne sein. Heute soll ruhen die Hand. Die Feiern zum 1. Mai in Wien und Berlin von 1890 bis 1933.“, Wien: Universität Wien, Dipl. Arb. 2004.

- BAILEY, Stephen, „The Berlin strike of January 1918“, *Central European History* 13 (1980), S.158-174.
- BALDAUF, Annette, *Entertainment Cities. Unterhaltungskultur und Stadtentwicklung*, Wien u.a.: Springer 2008.
- BANIK-SCHWEITZER, Renate, „Liberale Kommunalpolitik in Bereichen der technischen Infrastruktur Wiens“, *Wien in der liberalen Ära. Festgabe des Wiener Stadt- und Landesarchiv anlässlich des 14. Österreichischen Historikertages Wien 1978*, hg. v. Felix Czeike, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1978, S.91-119.
- BARREIRA, Cecília, *História das nossas avós. Retrato da Burguesa em Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri 1994.
- BARTH, Boris, *Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933*, Düsseldorf: Droste 2003 (=Schriften des Bundesarchivs 61).
- BASTOS, Glória; TEIXEIRA DE VASCONCELOS, Ana Isabel P., *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro 2004 (= Páginas de Teatro, 3).
- BATSON, Charles R., *Dance, desire, and anxiety in early twentieth-century French theater*, Aldershot: Ashgate 2005.
- BAUMEISTER, Martin, „Popular theatre in wartime Berlin: changing urban identities and the experience of war“ (Paper for the 6th International Conference on Urban History: Power, Knowledge and Society in the City. Edinburgh, 4.-7.9.2002.), http://www.esh.ed.ac.uk/urban_history/text/BaumeisterM6.doc [28.05.2005]
- BAUMEISTER, Martin, „Spielen in ernsten Zeiten: Theater und Krieg. 1914-1918“, Berlin: Humboldt-Universität, Habil.-Schrift, 2001.
- BAUMEISTER, Martin, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005.
- BAUMGARTEN, Michael; FREYDANK, Ruth, *Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten. 1906-1944*, Berlin: Edition Hentrich 1991.
- BAVENDAMM, Gundula, „La ville lumière. Kriegsgesellschaft und militärisches Geheimnis im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Paris.“ *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges*, hg. Gerhard Hirschfeld et al. Essen: Klartext Verlag 1997, S.53-67.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter; HORCH Hans Otto; SCHULZ, Georg-Michael, *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*, Neumünster: Wachholtz 1983.
- BECKER, Annette, „Le Combat Avant-Garde“, 14-18. *Choc traumatique et histoire culturelle*, Paris: Noesis 2000, S.109-125.
- BECKER, Jean-Jacques, *1917 en Europe. L'année impossible*, Bruxelles: Éditions Complexe 1997.
- BECKER, Jean-Jacques; WINTER, Jay; BECKER, Annette; AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; KRUMREICH, Gerd (Hg.), *Guerre et cultures 1914-1918*, Paris: Armand Colin 1994.
- BELLER, Steven, „The tragic carnival: Austrian Culture in the First World War“, *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, hg. v. Aviel Roshwald u. Richard Stites, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S.127-161.
- BELLER, Steven, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- BENJAMIN, Walter, „Erfahrung und Armut“, Ders., *Gesammelte Schriften. Bd. II/1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴2006. S.213-219.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften. Bd. V.1. Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³1989.
- BERGER, Albert, „Lyrische Zurüstung der ‚Österreich‘-Idee. Anton Wildgans und Hugo von Hofmannsthal“, *Österreich und der Große Krieg. 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, hg. v. Klaus Amann u. Hubert Lengauer, Wien: Brandstätter 1989, S.144-151.

- BERGHAUS, Günter, „Futurism, Dada, and Surrealism. Some Cross-Fertilisations among the Historical Avant-gardes“, *International Futurism in Arts and Literature*, hg. v. Günter Berghaus, Berlin / New York: de Gruyter 2000, S.271-304.
- BERGHAUS, Günter, *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, New York / Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005.
- Bericht über die Gründungstagung des Bühnenvolksbundes*, Frankfurt/M. 1919.
- BERNHARDT, Hans-Michael, „Die Juden sind unser Unglück! Strukturen eines Feindbildes im deutschen Kaiserreich“, *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Christoph Jahr, Berlin: Metropol 1994.
- BEBLICH, Barbara, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland. 1890-1914*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000.
- „Bevölkerungsstatistik nach Politischen Bezirken seit 1900.“ <http://wko.at/statistik/bezirksdaten/b-entwicklung.pdf> (12.01.2006).
- BICCARI, Gaetano, „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944, Tübingen: Narr 2001 (=Forum modernes Theater, Bd. 28).
- BILLETTER, Nicole, „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“ *Kriegsansichten von Literaten in der Schweizer Emigration 1914/1918*, Bern / Berlin / Bruxelles u.a.: Peter Lang Verlag 2005.
- BLOM, Philipp, *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914*, München: Hanser 2009.
- BLUM, Antoinette, „Les Loups de Romain Rolland: un jeu théâtral sur l'histoire“, *The French Review*, Vol. 66 (1992) Nr. 1, S.59-68.
- BLUMENTHAL, Oskar, „Das tägliche Brot“, *Neue Freie Presse*, 1. August 1916, S.1f.
- BONNELL, Andrew, *The People's Stage in Imperial Germany. Social Democracy and Culture 1890-1914*, London, New York: Tauris Academic Studies 2005.
- BONZON, Thierry; DAVIS, Belinda, „Feeding the cities“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin. 1914-1919*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge / N.Y.: Cambridge University Press 1999, S.305-342.
- BORCHERS, Wolf, „Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik“, Köln: Universität zu Köln, Diss. 2001.
- BRANDT, Cornelia A., *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*, Karlsruhe: Ariadne Buchdienst 1990.
- BRATTER, C.A., *Im Krieg in Paris. Beobachtungen eines deutschen Journalisten in Paris 1915*. Mit einem Vorwort v. Fedor v. Zobeltitz, Berlin: Concordia Dt. Verlagsanstalt 1915.
- BRÜCKL-ZEHETNER, Heidemarie, „Theater in der Krise. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum Wiener Theater in der Ersten Republik“, Wien: Universität Wien, Diss. 1988.
- BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Paris: Nathan 2004.
- BUCHBINDER, Bernhard, *Das Weib des Reservisten. Zeitbild mit Gesang in vier Akten*, Berlin: Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller 1914.
- BUFFOTOT, Patrice, *Le socialisme Français et la guerre. Du soldat-citoyen à l'armée professionnelle (1871-1998)*, Bruxelles: Bruylant 1998.
- BURCKHARDT, Jacob, „Die geschichtlichen Krisen“, ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 10: Aesthetik der bildenden Kunst, Über das Studium der Geschichte*, Hg. v. Peter Ganz, München / Basel: C.H. Beck / Schwabe 2000.
- BUSCHINGER, Danielle; ULLRICH, Renate, *Das Mittelalter Richard Wagners*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- BÜTTNER, Elisabeth; DEWALD, Christian, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2002.
- CARACALLA, Jean-Paul, *Lever de Rideau. Histoire des Théâtres Privés de Paris*, Paris: Editions Denoël 1994.

- CARSTEN, Francis L., *Revolution in Mitteleuropa. 1918-1919*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973.
- CASTEX, François, „Les relations culturelles entre le Portugal et la France dans la Presse de 1900-1916.“ *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.489-495.
- CHAMBELLAND, Colette, „Pierre Monatte“, *Les Syndicalistes* (2002), <http://biosoc.univ-paris1.fr/maitron/Dico/synd2.htm> (09.07.08).
- CHARLE, Christophe, *La Crise des Sociétés Impériales. Allemagne, France, Grande Bretagne (1900-1940) Essai d'histoire sociale comparée*, Paris: Seuil 2001.
- CHARLE, Christophe, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Paris : Éditions du Seuil 1998.
- CHARNOW, Sally Debra, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, New York / Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005.
- CHAUVEAU, Philippe , *Les Théâtres Parisiens Disparus (1402-1986)*, Paris: Ed. de l'Amandier 1999.
- CHEN, Huimin, *Inversion of Revolutionary Ideals. A Study of the Tragic Essence of Georg Büchner's Dantons Tod, Ernst Toller's Masse Mensch, and Bertolt Brecht's Die Maßnahme*, New York / Washington D.C. / Bern / Frankfurt/M. u.a.: Lang 1998 (Studies on themes and motifs in literature, 33).
- CHRISTIERNSSON, Niels, *Paris und die französische Front. Eindrücke von der schwedischen Studienfahrt. November-Dezember 1915*. Aus d. Schwedischen übersetzt v. Rolf Mueller, Berlin: Mittler 1916.
- CORVIN, Michel, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme 1976.
- CSÁKY, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1996.
- D., R., „Trindade – Avante, franceses!“, *O Mundo Teatral*, Ano I, nº1, November 1914, S.10f.
- „Dadaistisches Manifest 1918“, *Kunstzitate*, http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/dadaismus_1918.htm (10.12.2008).
- DALINGER, Brigitte, „Verloshene Sterne“. *Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Picus Verlag 1998.
- DALINGER, Brigitte, *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Tübingen: Niemeyer 2003.
- DARMON, Pierre, *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris: Fayard 2002.
- DE FARIA, Eduardo Lourenço, „Portugal-França ou a comunicação assimétrica.“, *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.13-27.
- DE MENESES, Filipe Ribeiro, *União Sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra 1914-18*, Lisboa: Ed. Cosmos 2000.
- DE MIRANDO, Sacuntala, „Emigração e fluxos de capital, 1870-1914.“, *Emigração / Imigração em Portugal. Actas do "Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal (Séc. XIX-XX)"*, hg. v. Maria Beatriz Nizza da Silva et al., Algès: Fragmentos 1993, S.47-62.
- DEBRUNNER, Albert M., *Freunde, es war eine elende Zeit! René Schickele in der Schweiz 1915-1919*, Frauenfeld / Stuttgart / Wien: Verlag Huber 2004.
- „Der Andere“, *35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst*, hg. v. Johannes Leisen, <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/filmographie/max-mack.47.htm> (09.03.2007).
- Der Arbeitsausschuss [Präsident: Anton Ritter von Vukovic], „Vorwort.“, *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*. Hg. vom Arbeits-Ausschuss, Wien: Buchdruckerei „Industrie“ 1916. S.3-5.

- DETHURENS, Pascal, *Claudél et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudél*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté 1996.
- „Die antisemitischen Gebrüder Herrnfeld.“ *Jüdische Rundschau*, Jg.6, Heft 35, 28. August 1908, S.346f.
- „Die deutsche Filmproduktion“, *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 74 (27. September 1914), S.1-6.
- „Die Friedens-Warte“ *Zeitschriften im BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag* (2008), https://bwv-verlag.de/Zeitschriften.htm#Die_Friedens-Warte (09.07.08).
- „Die ‚neue‘ Universität von 1919“, <http://www.portal.uni-koeln.de/universitaetsgeschichte.html> (04.11.2008).
- DIEZEL, Peter, „Piscator, Erwin“, *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hg. v. Simone Barck, Silvia Schlenstedt u.a., Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, S.372-374.
- DINTER, Arthur, *Weltkrieg und Schaubühne*, München: Lehmann 1916 (= Deutsche Erneuerung, 1).
- DÖBLIN, Alfred, „Deutsches und jüdisches Theater.“, Ders., *Kleine Schriften I*, Olten / Freiburg i. Breisgau: Walter Verlag 1985, S.362-367. (Orig.: *Prager Tagblatt*, Jg. 46, Nr. 303, 28.12.1921).
- DÖBLIN, Alfred, „Kannibalisches“, *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern! Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Band 15, hg. v. Heinz Graber, Olten / Freiburg i. Breisgau 1972, S.10-25.
- DÖBLIN, Alfred, „Reims.“ In: Ders., *Schriften zu Politik und Gesellschaft*, Olten / Freiburg i. Breisgau: Walter Verlag 1972, S.17-25. (Orig.: *Die Neue Rundschau*, Dez. 1914, S.1717-1722).
- „Dolchstoßlegende“, *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Dolchsto%C3%9Flegende> (12.10.2008).
- DOLL, Jürgen, *Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers*, Wien u.a.: Böhlau 1997.
- DOUGLAS, Allen, *War, Memory and the Politics of Humor. The Canard Enchaîné and World War I*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2002.
- ECKERT, Erich, *Der Krieg und das Theater*, München-Gladbach: Sekretariat Soz. Studentenarbeit 1917 (= Der Weltkrieg, 48).
- EDSCHMID, Kasimir, *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen*, München, Wien, Basel: Desch 1961.
- EHRLICHER, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie-Verlag 2001.
- ERBE, Michael, „Aufstieg zur Weltstadt.“, *Berlin. Die Hauptstadt. Vergangenheit und Zukunft einer europäischen Metropole*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1999, S.52-80.
- ESTRAIKH, Gennady, „Vilna on the Spree. Yiddish in Weimar Berlin“, *Aschkenas*, Jg.16 (2007), Heft 1, S.103-127.
- EULENBERG, Herbert, *Der Krieg und die Kunst. Betrachtungen über die zukünftigen Aufgaben deutscher Kunst und des deutschen Theaters*, Stuttgart: „Die Lese“ 1915.
- FÄHNDEIS, Walter, „Bund für proletarische Kultur“, *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hg. v. Simone Barck, Silvia Schlenstedt u.a., Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, S.97.
- FERRARI ZUMBINI, Massimo, *Die Wurzeln des Bösen. Gründerjahre des Antisemitismus. Von der Bismarckzeit zu Hitler*, Frankfurt/Main: Klostermann 2003.
- FERREIRA, Rodrigues, „O ‚Crime‘ do Eden Teatro“, *Jornal dos Teatros*, 26. Mai 1918, S.7.
- FERRO, Marc, „Cultural Life in France, 1914-1918“, *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, hg. v. Aviel Roshwald u. Richard Stites, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S.295-307.
- FERRO, Marc, *La Grande Guerre. 1914-1918*, Paris: Ed. Gallimard 1969.

- FEBL, Herbert, „Der Spielplan der Wiener Theater während des Weltkrieges“, Wien: Universität Wien, Diss., 1937.
- FETTING, Hugo (Hg.), *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, Band 2: 1919-1933, Leipzig: Reclam 1987.
- FIEBACH, Joachim, „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 1994 (UTB 1807), S.15-57.
- FINK, Iris, „‘Wien, Wien, nur Du allein...’ Das Wienerlied im österreichischen Kabarett als Ort der Identitätsfindung“, *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, hg. v. Joanne McNally u. Peter Sprengel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 51-63.
- FISCHER, Fritz, *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des Kaiserlichen Deutschland 1914/1918*, Düsseldorf: Droste 1961.
- FISCHER-LICHTE, Erika, „Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt das Theater neu erfand“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, hg. v. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Berlin: Henschel 2005 (Blätter des Deutschen Theaters, Nr.2), S.13-27.
- FLACKE, Monika, „Deutschland. Die Begründung der Nation aus der Krise“, in: *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hg. v. Monika Flacke (Begleitband zur Ausstellung März – Juni 1998, DHM), Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998, S.101-128.
- FLATZ, Roswitha, *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt/Main: Klostermann 1976.
- FLECK, Robert, „Wien um 1914. Ikonen des Kriegs.“, Klaus Amann, Hubert Lengauer (Hg.), *Österreich und der Große Krieg. 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, Wien: Brandstätter 1989, S.16-21.
- FONTANE, Theodor, „Heyse – Colberg“, Ders., *Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken. Zweiter Band: Theaterkritiken*, hg. v. Sigmar Gerndt, München: Hanser 1969, S.7-10.
- FOURCAUT, Annie; BELLANGER, Emmanuel; FLONNEAU, Mathieu, *Paris/Banlieues. Conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie. 1788-2006*, Paris: Créaphis Editions 2007.
- FRANK, Hartmut, „Paris. Vorbild und Gegenbild für Berlin.“, *Paris – Berlin. Ein neuer Blick auf die europäischen Metropolen*, hg. v. Gilles Duhem, Boris Grésillon, u.a., Frankfurt/M., Berlin u.a.: Lang 2001. S.43-57.
- FRANK, Markus, „Wanderschau und ambulante Nachdenklichkeit. Elemente einer Poetik des Spaziergangs im Berlin-Feuilleton des frühen 20. Jahrhunderts“, *Berlin – Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton. 1910-1930*, hg. v. Peter Sprengel, Berlin: Weidler 1998, S.23-43.
- FREUD, Sigmund, „Massenpsychologie und Ich-Analyse“, Ders., *Gesammelte Werke*. Band 13, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1999, S.115-121.
- FREY, Stefan, „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie*, Berlin: Henschel 2003.
- FREYDANK, Ruth (Hg.), *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, Berlin: Edition Hentrich 1995.
- FRICKE, Dieter, *Kleine Geschichte des Ersten Mai. Die Maifeier in der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung*, Frankfurt a. M.: Verlag marxistische Blätter 1980.
- FRIED, Alfred Hermann, „Aus meinem Kriegstagebuch (28.7.1918)“, *Die Friedens-Warte*. (September 1918), S.233.
- FRITZSCHE, Peter, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, MA.; London: Harvard University Press 1996.
- FULDA, Daniel, „Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich“. Döblins kannibalistische Anthropologie“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hg. v. Annette Keck, Inka Kording, Anja Prochaska, Tübingen: Narr 1999, S.105-135.

- GARCÍA, Beatriz Peralta, "La Cultura Obrera en Portugal. Teatro y Socialismo durante la primera república (1910-1926)", Univ. de Salamanca, Dep. de Historia medieval, moderna y contemporánea: Tesis Doctoral 2000.
- GARTNER, Helga, „Das Wiener Colosseum in der Nußdorferstraße 4-6. Eine Bestandsaufnahme der Spielstätte von der Zeit des Baus 1897 bis zur Umwandlung in ein Kinocenter 1925", Wien: Universität Wien, Dipl. Arb. 2002.
- GATZA, Mathias, „*Unser Weg – Die Jahrbücher 1919 und 1920. Gedanken über eine Werbemaßnahme in schwieriger Zeit*", *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: Der Kunsthändler als Verleger*, hg. v. Rahel E. Feilchenfeldt-Steiner, Thomas Raff, München: C.H. Beck 2006, S.267-279.
- GAY, Peter, „Freud et la guerre", *Guerre et Cultures. 1914-1918*, hg. v. Jean-Jacques Becker u.a., Paris: Armand Colin 1994, S.111-117.
- GENSEL, Walther, *Paris. Studien und Eindrücke*, Leipzig: Dieterich 1900.
- GIDEL, Henry, *Les deux Guity*, Paris: Flammarion 1995.
- GILLE, Bertrand, „Les techniques de l'époque moderne", *Histoire des Techniques. Technique et civilisations. Technique et sciences*, hg. v. Bertrand Gille, Paris: Gallimard 1978, S.843-858.
- GLATZER, Dieter; GLATZER, Ruth, *Berliner Leben. 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten*, Berlin: Rütten & Loening 1983.
- GOLL, Claire, *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, München: Scherz 1980.
- GOLUCH, Sylvia, „August Strindberg und Karl Schönherr als moderne Dramatiker", Wien: Universität Wien, Dipl.Arb. 2003.
- GORJÃO, Vanda, *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais 2002.
- GRATHOFF, Dirk, „Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*" *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, hg. v. Dirk Grathoff, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S.160-172.
- GREINER, Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*, Tübingen, Basel: Francke 2000.
- GREUL, Heinz, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett. Band 1*, durchges. u. erw. Ausgabe, München: dtv 1971.
- GRIMM, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982.
- GROH, Dieter, *Negative Integration und revolutionärer Attentismus. Die deutsche Sozialdemokratie am Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt/M.: Propyläen 1973.
- GROTJAHN, Alfred, *Erlebtes und Erstrebtes. Erinnerungen eines sozialistischen Arztes*, Berlin: Herbig 1932.
- GRUND, Uta, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin: Akademie Verlag 2002.
- GUITY, Sacha, „Extrait du prologue au commentaire du film" (1939). <http://www.geocities.com/Hollywood/Set/8100/frceux.html> (06.02.2007).
- GÜNTHER, Ernst; WINKLER, Dietmar, *Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des Deutschen Zirkus*, Berlin: Henschel 1986.
- GÜSE, Ernst-Gerhard, „Helden im ‚Reich des Nichts, des Todes‘. Schillers *Wallenstein*.", *Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute*, hg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik 2005, S.120-129.
- HAFFNER, Sebastian, *Die deutsche Revolution. 1918/19*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 2004, (Orig. Bern, München, Berlin 1969).
- HALLER, Hermann; WOLFF, Willi, *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück mit Gesang in 4 Bildern*. Musik von Walter Kollo, München/Berlin: Drei Masken-Verlag 1914.
- HAMACHER, Bernd, *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1999.

- HAMANN, Brigitte, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München, Zürich: Piper 2001.
- HÄMMERLE, Christa, „Diese Schatten über unserer Kindheit gelegen...‘ Historische Anmerkungen zu einem unerforschten Thema“, *Kindheit im Ersten Weltkrieg*, Hg. v. C. Hämmerle, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S.265-335.
- HÄMMERLE, Christa, „Wir strickten und nähten Wäsche für Soldaten ...‘ Von der Militarisierung des Handarbeitens im Ersten Weltkrieg“, *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*. 3. Jg. (1992) Heft 1: Krieg, S. 88-128.
- HARTMANN, Gottfried, „Polen in Berlin“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*, hg. v. Stefi Jersch-Wenzel und Barbara John, Berlin: Nicolai 1990.
- HAUTMANN, Hans, „Die Arbeiter von Wien in der revolutionären Periode 1917 bis 1919“, *Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.89-99.
- HEALY, Maureen, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- HENRY, Marc, *Trois Villes. Vienne – Munich – Berlin*, Paris: Librairie Payot & Cie. 1917.
- HERMANT, Abel, „Le théâtre d’hier et le théâtre de demain. Préface“, *Les annales du théâtre et de la musique*, Jg. 39 (1913), S.VII-XV.
- HERZFELDE, Wieland, *Zur Sache. Geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1976.
- HERZOG, Andreas, „Zum Bild des „Ostjudentums“ in der „westjüdischen“ Publizistik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.“ *Mitteilungen und Beiträge – Forschungsstelle Judentum – Theologische Fakultät Leipzig* 1998, 26-49.
- HESTERBERG, Trude, *Was ich noch sagen wollte... Autobiographische Aufzeichnungen*, Berlin: Henschel Verlag 1971.
- HIPPEN, Reinhard, *Erklügelte Nervenkultur. Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, Zürich: Pendo-Verlag 1991.
- HÖDL, Klaus, *Als Bettler in die Leopoldstadt. Galizische Juden auf dem Weg nach Wien*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.
- HOFFMANN-HOLTER, Beatrix, „Abreisendmachung“. *Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien. 1914 bis 1923*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Reden und Aufsätze II. 1914-1924*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1979.
- HOLZER, Anton, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*, Darmstadt: Primus Verlag 2008.
- HORN, Eva, „Leichenschmaus. Eine Skizze zum Kannibalismus in der Psychoanalyse“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hg. v. Annette Keck, Inka Kording, Anja Prochaska, Tübingen: Narr 1999, S.297-307.
- HORN, Eva, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2007.
- HORNE, John, „Soldiers, Civilians and the Warfare of Attrition. Representations of Combat in France, 1914-1918“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, S.223-249.
- HORNE, John; KRAMER, Alan, *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Aus dem Englischen von Udo Rennert, Hamburg: Hamburger Edition 2004.
- <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/index.php?cat=126> (11.06.2009)
- <http://www.kabarettarchiv.at/Ordner/geschichte.htm> (13.08.2008)
- HÜPPAUF, Bernd, „Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation“, *New German Critique*, Nr. 59 (Spring/Summer 1993), S.41-76.
- HURET, Jules, *En Allemagne*. Berlin, Paris : Bibliothèque Charpentier 1909.
- [JACOBSON, Siegfried], „Das junge Deutschland“, *Die Schaubühne*, 14. Jg., Nr. 1 (3. Januar 1918), S.16-19.

- [JACOBSON, Siegfried], „Der Weibsteufel“, *Die Schaubühne*, Jg. XI, Nr.15, 15. April 1915, S.351-353.
- [JACOBSON, Siegfried], „Hans im Schnakenloch“, *Die Schaubühne*, 13. Jg., Nr. 15, 12. April 1917, S.346-349.
- [JACOBSON, Siegfried], „Juni-Belustigungen.“, *Die Schaubühne*, Jg.12, Nr. 25, 22. Juni 1916, S.603.
- [JACOBSON, Siegfried], „Luther“, *Die Schaubühne*, Jg.10, Nr.48, 10. Dezember 1914, S.469f.
- [JACOBSON, Siegfried], „Märchen“, *Die Schaubühne*, XI, 3 (21. Januar 1915), S.64f.
- [JACOBSON, Siegfried], „Saisonbeginn“, *Die Schaubühne*, 10. Jg., Nr. 35/36, 10. September 1914, S.150-153.
- [JACOBSON, Siegfried], „Unkriegerisches Theater“, *Die Schaubühne*, Jg.10, Nr.44, 5. November 1914, S.339-342.
- [JACOBSON, Siegfried], „Wegeners Othello“, *Die Schaubühne*, 13. Jg., Nr. 8, 22. Februar 1917, S. 182.
- JACQUES, Norbert, *London und Paris im Krieg. Erlebnisse auf Reisen durch England und Frankreich in Kriegszeit*, Berlin: S. Fischer Verlag 1915.
- JARY-JANECKA, Friederike, *Franz Schubert am Theater und im Film*, Anif / Salzburg: Verlag Müller-Speiser 2000.
- JELAVICH, Peter, „Die ‚Elf Scharfrichter‘. Ein Münchner Vorbild für das Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch. Wien: Brandstätter 2007, S.17-29.
- JELAVICH, Peter, „German culture in the Great War“, *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, hg. v. Aviel Roshwald u. Richard Stites, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S.32-57.
- JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1993.
- JELAVICH, Peter, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1985.
- JHERING, Herbert, „Die gegenwärtige Bedeutung des Theaters“, *Die Schaubühne*, 10. Jg., Nr.37, 17. September 1914, S.176-178.
- JHERING, Herbert, „Zur Geschichte des Deutschen Theaters“, *Verweile doch... Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin*, Berlin: Henschel Verlag 1985, S.13-19.
- JHERING, Herbert, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Berlin: Aufbau-Verlag 1958.
- JOLL, James, *The Origins of the First World War*, London: Longman 1984.
- JOMARON, Jacqueline de, „Jacques Copeau: le tréteau nu“, *Le Théâtre en France. Du Moyen Age à nos jours*, hg. v. J. de Jomaron, Paris: Armand Colin 1992, S.731-741.
- JONES, Ernest, *Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. 2. Jahre der Reife 1901-1919*, Bern/Stuttgart: Huber 1962.
- JONES, M.S., *Der Sturm. A Focus of Expressionism*, Columbia: Camden House 1984 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, 16).
- KAHANE, Martine, *1909-1929. Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris: Bibliothèque Nationale 1992.
- KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris: Ed. La Découverte 2001.
- KANNONIER, Reinhard (Hg.), *Urbane Leitkulturen 1890-1914: Leipzig, Ljubljana, Linz, Bologna*, Wien: Verl. f. Gesellschaftskritik 1995.
- KEIL, Lars-Broder; KELLERHOFF, Sven Felix, *Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte*, Berlin: Ch. Links Verlag 2003.
- KESSLER, Frank; LENK, Sabine, „Gallischer Hahn und Deutscher Adler. Filmkontakte vor dem Ersten Weltkrieg.“, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, hg. v. Sibylle M. Sturm, Arthur Wohlgemuth, München: Ed. text + kritik 1996. S.17-32.

- KIAULEHN, Walter, *Berlin. Schicksal einer Weltstadt*, Unveränd. Nachdruck, Sonderausgabe. München: C.H.Beck 1996.
- KIECOL, Daniel, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930*, Frankfurt/M., Berlin, Bern u.a.: Lang 2001.
- KITTLER, Friedrich, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin: Brinckmann & Bose 1986.
- KLOTZ, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- KLUGE, Ulrich, *Die deutsche Revolution. 1918/1919*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 (=edition suhrkamp NF 262).
- KÖLLMANN, Wolfgang, „Bevölkerungsgeschichte 1800-1970.“ *Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Bd. 2: Das 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Wolfgang Zorn, Stuttgart: Klett-Cotta 1976.
- KOLLWITZ, Käthe, *Aus Tagebüchern und Briefen*, Berlin: Henschel Verlag 1959.
- KOREEN, Maegie, *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf: Droste 1997.
- KOSELLECK, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- KRAKOVITCH, Odile, „La censure des théâtres durant la grande guerre“, *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui: Époque moderne et contemporaine*, Paris: Ed. du CTHS 1991. S.331-353.
- KRAKOVITCH, Odile, „Sous la patrie, le patriarcat: La représentation des femmes dans le théâtre de la Grande Guerre.“ *L'Exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, hg. v. Odile Krakovitch und Geneviève Sellier. Bruxelles : Editions Complexe, 2001. S.27-54.
- KRAUS, Karl, „Ich hatt' einen Kameraden.“, *Die Fackel*. XVII / 413-417, 10. Dezember 1915, S. 84.
- KRAUS, Karl, „In dieser großen Zeit“, *Die Fackel*/XVI (Dez. 1914) Nr.404, S.1.
- KRONFELD, Curt, *Burgtheater und Weltkrieg*. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig und einem Nachwort von Max von Millenkovich, Wien: Perles 1917.
- KRUMREICH, Gerd, „Kriegsgeschichte im Wandel“, „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“ *Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumreich, Irina Renz, Essen: Klartext 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, NF Bd.1), S.11-24.
- KRUSE, Wolfgang, *Krieg und nationale Integration. Eine Neuinterpretation des sozialdemokratischen Burgfriedensschlusses 1914/15*, Essen: Klartext 1993.
- KUHLA, Holger, „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“, *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*, hg. v. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 1997 (Berliner Theaterwissenschaft, 3), S.63-115.
- La Lys. 1918*, Lisboa: Quidnovi 2003 (=Grandes Batalhas da História Universal).
- „Lageplan der Kriegsausstellung Wien 1916“, *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*, S. XCVI.
- LATOUR, Geneviève, *Les Extravagants du Théâtre. De la Belle Époque à la drôle de guerre*, Paris: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris 2000.
- LAURENT, Linda, „Jane Bathori et le Théâtre du Vieux-Colombier 1917-1919“, *Revue de Musicologie*, 70. Jg. (1984), Nr.2, S.229-257.
- LE NAOUR, Jean-Yves, „La Première Guerre Mondiale et la régénération morale du théâtre“, *Revue d'histoire du théâtre*, 3/2001, n° 211, S.229-239.
- LE SEMAINIER, „La Semaine – Châtelet“, *Les deux Masques*, N°9, 19. Dezember 1915, S.72.
- LE SENNE, Camille, „Le théâtre héroïque et patriotique en 1915“, *Le théâtre pendant la guerre. Notices et documents publiés par Ad. Aderer, G. Astruc, Georges Cain, M. Charlot, R. Coolus, A. Cortot...*, Paris: Publications de la Société d'histoire du théâtre 1916, S.26-33.
- LEAL, Ernesto Castro, „Nacionalismos Portugueses“, *História* 45 (Mai 2002), S.40-45.

- LEBEL, Hélène, „Le Théâtre à Paris (1880-1914). Reflet d'une société?“, Paris: Univ. Paris I, Panthéon-Sorbonne, Thèse de Doctorat d'Histoire 1996.
- LEHNE, Jost, *Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner „Gebrauchs“Theaters*, Berlin-Brandenburg: Bebra Verlag 2006.
- LEHNERT, Detlef, „Die Revolution als Lohnbewegung? Arbeitskämpfe und Massenaktivierung im Handlungsfeld von Parteien, Gewerkschaften und sozialen Bewegungen in Berlin 1918/19“, *Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.27-61.
- LEICH-GALLAND, Claire, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1933)*, Paris: Champion 1998.
- LEITÃO, José Antonio, „Lisboa – o Ser e o Sonho. Sobre o imaginário da cidade no primeiro quarto do século XX“, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Tese de Mestrado, 1989.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la Guerre*, Belval: Circé 2001.
- LINHARDT, Marion, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen: Niemeyer 2006.
- Lisboa, Sevilla, Paris. Livro de Turismo*, Lisboa: Boletim do Governo Civil o.D.
- LORANG, Jeanne, „Préludes à l'Agit-Prop“, *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*, Tome III: Allemagne – France – USA – Pologne – Roumanie, Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme 1978 (Théâtre Années Vingt), S.13-32.
- „Lothar Schreyer Biografie“, *Art Directory – das Informationsportal für Kunst und Kultur*, www.lothar-schreyer.com/d/index.shtml (10.12.2008).
- LÜBBE, Hermann, *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte*, Basel / Stuttgart: Benno Schwabe 1963.
- LUNZER, Heinz; LUNZER-TALOS, Victoria, „Chansons, Grotesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpreten im Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch, Wien: Brandstätter 2007, S.99-117.
- LUNZER, Heinz; LUNZER-TALOS, Victoria, „Kabarett und Gartenfeste in Wien. Die Vorläufer des Kabarett Fledermaus.“, *Kabarett Fledermaus. 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte*, hg. v. Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabitsch. Wien: Brandstätter 2007, S.31-49.
- MAASE, Kaspar, „Einleitung. Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900“, *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hg. v. Kaspar Maase u. Wolfgang Kaschuba, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2001, S.9-28.
- MAASE, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt/M.: Fischer TB 32001 (= Europäische Geschichte).
- MADERTHANER, Wolfgang; MUSNER, Lutz, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt a. M. / New York: Campus Verlag 1999.
- „Mangel an Aktualitäten“, *Der Kinematograph*, Nr. 400, 26.08.1914.
- MARTOCQ, Bernard, „Du ‚Théâtre Libre‘ au ‚Teatro Livre‘: l'expérience de Manuel Laranjeira“, *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982*, hg. v. José V. Pina Martins, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais 1983, S.503-514.
- MARX, Peter W., „Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater zwischen 1870-1933“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 51. Jg., Heft 4 (Komik: Ästhetik Theorien Strategien), S.457-468.
- MARX, Peter W., *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*, Tübingen / Basel: Francke 2008.
- MAURER, Trude, *Ostjuden in Deutschland. 1918-1933*, Hamburg: Hans Christians Verlag 1986.

- MC CORMICK, John, *Popular Theatres of nineteenth century France*, London, N.Y.: Routledge 1993.
- MC MANUS, Donald Cameron, *No kidding! Clown as protagonist in Twentieth-Century Theater*, Newark: University of Delaware Press 2003.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, „Préface“, Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, hg. v. Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles: Éditions Complexe 2003, S.7-19.
- MICHAELIS, Rolf, *Von der Bühnenwelt zur Weltbühne. Siegfried Jacobsohn und Die Schaubühne*, Königstein/Ts.: Athenäum 1980.
- MOREAU, Mário, *Coliseu dos Recreios. Um Século de História*, Lisboa: Quetzal 1994.
- MORIN-ROTUREAU, Évelyne, „Avant-Propos.“, *1914-1918: combats de femmes. Les femmes, piliers de l'effort de guerre*, hg. v. Évelyne Morin-Rotureau, Paris: Éditions Autrement 2004, S.5-14.
- MOURLEVAT, Thérèse, „L'Otage de Paul Claudel et la censure en 1916“, *Revue d'Histoire du Théâtre*, Nr. 212 (Nr. 4/2001), S.317-322.
- MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus Verlag 2004.
- MÜHSAM, Erich, *Tagebücher 1910-1924*, hg.v. Chris Hirte, München: dtv 1994.
- MÜLLER, Corinna, „Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte.“, *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 bis 1918*, hg. v. C. Müller, H. Segeberg, München: Fink 1998. (Mediengeschichte des Films, Bd. 2). S.
- MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. I. Erstes und zweites Buch*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 1992.
- NADOLNY, Susanne, *Claire Goll: Ich lebe nicht, ich liebe. Eine biografische und literarische Collage [...]*, Berlin: edition ebersbach 2002.
- NEITZEL, Sönke, *Kriegsausbruch. Deutschlands Weg in die Katastrophe 1900-1914*, Zürich, München: Pendo 2002.
- NIESSEN, Carl, „Deutsches Theater hinter Stacheldraht“, Ders., *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte 1940.
- NOËL, Marcel, „Théâtre des Variétés.“, *La Herse. Théâtre, Littéraire, Artistique. Revue mensuelle illustrée*, 1^{ère} année, N°3, (15 décembre 1915), S.4.
- O Século XX Português. Épocas Históricas e Cronologia*, Lisboa: Texto Editora 2000.
- Online-Katalog der Ausstellung „Das Schwarz-Gelbe Kreuz. Wiener Alltagsleben im Ersten Weltkrieg“, 1988. http://www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1988/wa-214/doc-1916_II-de.htm.
- ORDONNEAU, Maurice; GALLY, Francis, *La Cocarde de Mimi Pinson. Opérette en trois actes*. Musique de Henri Goublier fils, Paris: Choudens Éd. 1915.
- OTTE, Marline, „Sarrasani's Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich.“, *German History*, Vol. 17, No.4, 1999.
- OTTE, Marline, *Jewish Identities in German Popular Entertainment. 1890-1930*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Imagens de Portugal na cultura francesa*, Lisboa: Instituto da Cultura e Lingua Portuguesa 1983.
- „Páginas de Lisboa. Cronologia do Séc. XX.“
http://lisboa.kpnqwest.pt/p/cidade/cronos/cronos_03.html (12.01.2006).
- „Paris Arrondissements. Post 1860 Population and Population Density.“
<http://www.demographia.com/db-paris-arr1999.htm> (15.06.2009)
- PASCHE, Wolfgang, „Wer hat Angst vor August Strindberg? Autor- und Dramenrezeption in Deutschland 1890-1980“, *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1981, S.291-332.

- „Patriotische Films.“, *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 75 (4. Oktober 1914), S.2-4.
- PAULEY, Bruce F., *From Prejudice to Persecution. A History of Austrian Anti-Semitism*, Chapel Hill / London: University of North Carolina Press 1992.
- PAVÃO DOS SANTOS, Vitor, „Guia breve do século XX teatral“, *Panorama da cultura portuguesa no século XX. Vol. 2: Artes e Letras*. Hg. v. Fernando Pernes, Porto: Fundação Serralves / Ed. Afrontamento 2002, S.187-307.
- PEDRONCINI, Guy, *Les mutineries de 1917*, Paris: Presses Universitaires de France 1967.
- PETER, Birgit, „Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik.“, Wien: Universität Wien, Diss., 2001.
- PINHEIRO, Magda A., „Crescimento e modernizacao das cidades no Portugal oitocentista.“, *Ler História*, 20 (1990).
- PISCATOR, Erwin, „Das Politische Theater“, ders., *Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, ausgew. u. bearb. v. Manfred Brauneck u. Peter Stertz, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB 1986, S.15-235.
- PLANERT, Ute, „Kulturkritik und Geschlechterverhältnis. Zur Krise der Geschlechterordnung zwischen Jahrhundertwende und ‚Drittem Reich‘“, *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933*, hg. v. Wolfgang Hardtwig, München: Oldenbourg 2007, S.191-214.
- POENSGEN, Wolfgang, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1934 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 45).
- POLGAR, Alfred, „Belehrender Film“, *Die Schaubühne*, 13. Jg. (1917), Nr.43 (25. Oktober 1917), S.400f.
- POLGAR, Alfred, „Deutsches Volkstheater“, *Die Schaubühne*, Jg. 13 (1917), Nr. 11, 15. März 1917, S.253.
- POLGAR, Alfred, „Milchspeisen“, *Die Schaubühne*, XI, 6 (11. Februar 1915), S.133-135.
- POLGAR, Alfred, „Theaterabend 1915“, *Musterung: Kleine Schriften. Band 1*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt TB, 2004. S.3-6. (Erstveröffentlichung in: *Die Schaubühne*, XI, 1 (7.1.1915). S.19-22.)
- PÖRZGEN, Hermann, *Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920*, Frankfurt / M.: Societäts-Verlag 1935.
- PÖRZGEN, Hermann, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, Königsberg / Berlin: Ost-Europa Verlag 1933.
- PROST, Antoine; WINTER, Jay, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris: Seuil 2004.
- PULZER, Peter G. J., *Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867-1914*, Neuauflage mit neuer Einleitung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004.
- QUECKBÖRNER, Peter, „Zwischen Irrsinn und Verzweiflung“. *Zum erweiterten Kulturbegriff der Zeitschrift Die Schaubühne/Die Weltbühne im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles u.a.: Lang 2000, (Analysen und Dokumente: Beiträge zur Neueren Literatur, Band 41).
- R., O., „Berlin. [Briefkasten der Redaktion].“, *Im deutschen Reich*, Jg.8, Heft 12, Dezember 1902, S.713.
- RAABE, Paul (Hg.), *Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts ‚Aktion‘, 1911-1918*, München: dtv 1964.
- RABAUT, Jean, *Jaurès assassiné. 1914*, Bruxelles: Éditions Complexe 1984 (La mémoire du siècle).
- RAMOS, Rui (Autor); MATTOSO, José (Dir.), *História de Portugal. Sexto Volume. A Segunda Fundação*, Lisboa: Editorial Estampa 1994.

- RAPP, Franz, „Gliederung und Aufbau der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927“, *Die deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Hg. von der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m.b.H. 1928, S.47-67.
- RAUCHENSTEINER, Manfred, *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz / Wien / Köln: Styria 1997.
- READ, Peter, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La Revanche d'Éros*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2000.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, Mêm Martins: Publicações Europa-America⁵ 2000.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.1: Da Regeneração à República*, Lisboa: Dom Quixote 1984.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol. 2: Da República até hoje*, Lisboa: Publicações Don Quixote 1985.
- RENNER, Gerhard, „Eduard Castle. Biographie. Extraordinarius an der Universität Wien, 1923“, *Online-Ausstellungskatalog, Wien-Bibliothek 1995*, „Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte“, <http://www.wienbibliothek.at/ausstellungen/1995/wa-229/biographie/doc-Extraord-de.htm> [11.11.08]
- RICHARD, Jacques, „Prince Rigadin et son monde“, *Archives* (Perpignan), N°92 (novembre 2002).
- RIoux, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France. 4. Le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris: Ed. du Seuil 2005.
- ROGISTER, Margaret, „Yvan Goll, Switzerland and the First World War“, *Yvan Goll – Claire Goll. Texts and Contexts*, hg. v. Eric Robertson und Robert Vilain, Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi 1997 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, 23), S.11-20.
- ROLLAND, Romain, „Préface de la première édition“, Ders., *Le Théâtre du Peuple*, hg. v. Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles: Éditions Complexe 2003, S.27.
- ROLLAND, Romain, *Journal des Années de guerre 1914-1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, Préface par Louis-Martin Chauffier, Paris: Albin Michel 1952.
- RONCAYOLO, Marcel, „La production de la ville“, *Histoire de la France urbaine*, hg. v. Georges Duby Tome 4. *La ville de l'âge industriel*, dir. par Maurice Agulhon, Paris: Seuil 1983. S.73-155.
- ROSENTHAL, Jacob, „Die Ehre des jüdischen Soldaten“. *Die Judenzählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen*, Frankfurt / M.: Campus 2007.
- ROTHER, Wolfgang, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt/M.: Klostermann 1977.
- ROUETTE, Susanne, „Frauenarbeit, Geschlechterverhältnisse und staatliche Politik“, *Eine Welt von Feinden. Der große Krieg 1914-1918*, hg. v. Wolfgang Kruse, Frankfurt/M.: Fischer TB²2000, S.92-126.
- ROZENBLIT, Marsha L., „For Fatherland and Jewish People. Jewish Women in Austria During the First World War“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, hg. v. Frans Coetzee u. Marilyn Shevin-Coetzee, Providence, RI: Berghahn Books 1995, S.199-220.
- ROZENBLIT, Marsha L., „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach dem Ersten Weltkrieg.“, *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, hg. v. Gerhard Botz, Ivar Oxaal, Michael Pollak, Nina Scholz, Wien: Czernin²2002, S.227-239.
- ROZENBLIT, Marsha L., *Reconstructing a National Identity. The Jews of Habsburg Austria during World War I*, Oxford / New York: Oxford University Press 2001.
- ROZENBLIT, Marsha, *The Jews of Vienna, 1867-1914. Assimilation and Identity*, Albany: State University of New York Press 1984 (SUNY Series in Modern Jewish History).

RÜGER, Jan, „Entertainments“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919. Volume 2: A Cultural History*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S.105-140.

RÜHLE, Günther, *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Band 1: 1917-1925*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988.

RÜRUP, Reinhard, „Der ‚Geist von 1914‘ in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg“, *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hg. von Bernd Hüppauf, Königstein/T.: Athenäum 1984, S.1-30.

SAMARA, Maria Alice, *Verdes e Vermelhos. Portugal e a Guerra no ano de Sidónio Pais*, Lisboa: Editorial Notícias 2003.

SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Nouvelle édition revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, Paris: CNRS Editions 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre, „Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible“, *Le Théâtre en France. Du Moyen Age à nos jours*, hg. v. Jacqueline de Jomaron, Paris: Armand Colin 1992, S.705-730.

SCHARFEN, Klaus, *Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1899-1919*, Bristol, Berlin: Tenea Verlag 2005.

SCHEIGER, Brigitte, „Juden in Berlin.“, *Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin*. Hg. von Stefi Jersch-Wenzel u. Barbara John. Berlin: Nicolai 1990, S.153-488.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*, Berlin: Alexander Fest Verlag 2001.

SCHLENTHER, Paul, „Der Kriegswinter im Theater“, *Deutsche Rundschau*, Jg.41, Bd.II (Jan.-März 1915), S.138-149.

SCHLESINGER, Ernst, „Die Kriegsnotgesetze“, *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. 26. Jg. (1915) S. 255.

SCHMIDLECHNER, Karin M., „Arbeiterbewegung und revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkriegs: Die Situation in Österreich“, *Revolutionäres Potential in Europa am Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. v. Helmut Konrad u. Karin M. Schmidlechner, Wien / Köln: Böhlau 1991, S.17-26.

SCHMIDT, Heike, *Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

SCHORSKE, Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, New York: Knopf 1980.

SCHREYER, Lothar, „Das Bühnenkunstwerk (1916)“, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. v. Manfred Brauneck, Reinbek b. Hamburg: Rowolth TB ⁹2001, S.113. (Orig. in: *Der Sturm*, 7. Jg. (August 1916), S.50f.).

SCHUTTE, Jürgen (Hg.), *Die Berliner Moderne. 1895-1914*, Stuttgart: Reclam 1987.

SCHWALBACH LUCCI, Eduardo, „A Crise“, *Almanach dos Palcos e Salas. Para 1916*, Lisboa: Arnaldo Bordalo 1915.

SEELIG, Ludwig, *Krieg und Theater*, Mannheim: Allgemeiner Deutscher Chorsänger-Verband 1916.

SEMBDNER, Helmut, *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, München /Wien: Hanser 1996.

SHEARER, Stephen, *Das junge Deutschland. 1917-1920. Expressionist Theater in Berlin*, Bern / Frankfurt/M. / New York u.a.: Lang 1988.

SHIPE, Timothy, „Dada Periodicals at Iowa“, *Library of the University of Iowa, Special Collections*, <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/shipe.htm> (10.12.2008), (Orig. *Books at Iowa* 46, April 1987).

SIEBERT, Karl-Heinz, „Walter Kollo – Wie einst im Mai.“ *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett. Bd. 3. Werke: Henze–Massine*. Hg. v. Carl Dahlhaus u.a., München/Zürich: Piper 1989, S.314.

- SIEPMANN, Helmut, *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- SIMON, Gerd, u. Mitwirkung v. Dagny Guhr u. Ulrich Schermaul, „Chronologie Carl Niessen“, Tübingen 2005. <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrNiessen.pdf> [04.11.2008], S.3-5.
- SOBIESZEK, Julia, *Zum Lachen in den Keller. Der Simpl von 1912 bis heute*, Wien: Amalthea 2007.
- SPANN, Gustav, „Zensur in Österreich während des 1. Weltkriegs 1914-1918“, Wien: Universität Wien, Diss. 1972.
- SPECTATOR, „Pleins feux: Théâtre de la Porte Saint-Martin“, *La Herse. Théâtrale, Littéraire, Artistique. Revue mensuelle illustrée*, Jg. 2 (1916), Nr. 5, 15. Februar 1916, S.4.
- SPRENGEL, Peter, „Im Kriege erscheint Kultur als ein künstlicher Zustand“. Gerhart Hauptmann und der Erste Weltkrieg“, *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, hg. v. Uwe Schneider, Andreas Schumann, Würzburg: Königshausen & Naumann 2000, S.39-74.
- SPRENGEL, Peter, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Mit ausgewählten Texten*, Tübingen: Francke 1991.
- SPRENGEL, Peter, *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Berlin: Haude und Spener 1997.
- SPRENGEL, Peter; STREIM, Gregor, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.
- STARCK, Gary D., „All Quiet on the Home Front. Popular Entertainment, Censorship, and Civilian Morale in Germany, 1914-1918“, *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, hg. v. Frans Coetzee u. Marilyn Shevin-Coetzee, Providence, RI: Berghahn Books 1995, S.57-80.
- STEGMANN, Dirk, „Die deutsche Inlandspropaganda 1917/1918. Zum innenpolitischen Machtkampf zwischen OHL und ziviler Reichsleitung in der Endphase des Kaiserreiches“, *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 12 (1972), S.75-116.
- STEINERT, Oliver, „Berlin – Polnischer Bahnhof!“ *Die Berliner Polen. Eine Untersuchung zum Verhältnis von nationaler Selbstbehauptung und sozialem Integrationsbedürfnis einer fremdsprachigen Minderheit in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs (1871-1918)*. Hamburg: Kovacs 2003.
- STERN, Ernst; HERALD, Heinz, *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin: Dr. Eysler & Co 1918.
- STERNHELL, Zeev, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles: Ed. Complexe 1985.
- STÜMCKE, Heinrich, *Theater und Krieg*, Oldenburg / Leipzig: Schulze 1915.
- SWEENEY, Regina M., *Singing our Way to Victory. French Cultural Politics and Music during the Great War*, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2001.
- SWEENEY, Regina, „La Pudique Anastasie. Wartime Censorship and French Bourgeois Morality“, *World War I and the Cultures of Modernity*, hg. v. Douglas Mackaman und Michael Mays, Jackson: University Press of Mississippi 2000, S.3-19.
- TELO, António José, *O sidonismo e o movimento operário português. Luta de classes em Portugal, 1917-1919*, Lisboa: Ulmeiro 1977 (=Biblioteca Ulmeiro, 12).
- „Theaterbiographie zwischen New York, Berlin und Moskau“, *Piscator – Theater*, <http://www.erwin-piscator.de/02%20Biographie/Set-05.htm> [11.12.2008].
- „Theatro do Gymnasio“, *Pontos nos ij*, Jg. 6 (1890), Nr. 249, 5. April 1890, S.106.
- THOMSON, Philip, „Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und ‚Die letzten Tage der Menschheit‘“, *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hg. von Bernd Hüppauf, Königstein/T.: Athenäum 1984, S.205-220.
- TRIEBEL, Armin, „Coal and the Metropolis“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin. 1914-1919*, Hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge / N.Y.: Cambridge University Press 1999, S.342-373.

- TROM, Danny, „Frankreich. Die gesplante Erinnerung“, *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hg. v. Monika Flacke (Begleitband zur Ausstellung März – Juni 1998, DHM), Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998, S.129-151.
- TUCHMAN, Barbara, *August 1914*, Frankfurt/M.: Fischer TB 2001, (Orig.: *The Guns of August*, 1962).
- TUCHOLSKY, Kurt, „Die beiden Brüder H.“, *Die Schaubühne*, Jg. 9, Nr. 2, 9. Januar 1913, S.50-52.
- TUCHOLSKY, Kurt, „Fünfundzwanzig Jahre“, *Die Weltbühne*, Jg. 26, Nr. 37, 9. September 1930, S.373.
- TURSINSKY, Walter, „Jüdisches Theater.“, *Die Schaubühne*, Jg.2, Nr. 14, 12. April 1906, S.446.
- „Un bâtiment légendaire“, <http://www.theatredupeuple.com/site.html> (02.07.2009).
- VERHEY, Jeffrey, „Krieg und geistige Mobilmachung: Die Kriegspropaganda“, *Eine Welt von Feinden. Der große Krieg, 1914-1918*. Hg. v. Wolfgang Kruse, S.176-183.
- VIEHWEG, Wolfram, *Georg Büchners „Dantons Tod“ auf dem deutschen Theater*, München: Laokoon-Verlag 1964.
- VIRILIO, Paul, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2002.
- VOCK, Petra J., „Der Sturm muss brausen in dieser toten Welt“. Herwarth Waldens ‚Sturm‘ und die Lyriker des ‚Sturm‘-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkrieges. *Kunstprogrammatische und Kriegsliteratur einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006.
- VON ENGELHARDT, Roderich, *Skizzen aus Spanien und Paris*, Berlin: Cassirer 1905.
- VON GERLACH, Hellmut, *Die große Zeit der Lüge*, Charlottenburg: Verlag der Weltbühne 1926.
- VON LEDEBUR, Ruth Freifrau, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft. 1918-1945*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2002.
- VON RÜDEN, Peter, *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)*, Frankfurt/M.: Athenäum 1973.
- WACKS, Georg, *Die Budapester Orpheumsgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889-1919*, Wien: Holzhausen 2002.
- WAGNER, Renate; VACHA, Brigitte, *Wiener Schnitzler-Aufführungen. 1891-1970*, München: Prestel 1971.
- WALTER, Edith, *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994.
- WEHLER, Hans-Ulrich, *Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973.
- WEHLER, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 4: Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*, München: C.H.Beck 2003.
- WEHLER, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. 1849-1914*, München: C.H. Beck ³1995.
- WEIGEL, Alexander, „Dem Namen einen neuen Inhalt geben. Max Reinhardt als Direktor des Deutschen Theaters“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. hg. v. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Berlin: Henschel 2005 (Blätter des Deutschen Theaters, Nr.2), S.29-39.
- WEIGL, Andreas, „Unbegrenzte Großstadt“ oder „Stadt ohne Nachwuchs“? Zur demographischen Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert“, *Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum*, hg. v. Franz Xaver Eder u.a., Innsbruck/Wien u.a.: Studienverlag 2003, S.141-200.
- WEIZMANN, Walter R., „Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914“, *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Hg. v. Gerhard Botz u.a., Wien: Czernin Verlag ²2002, S. 197-224.
- WESEMANN-WITTGENSTEIN, Christina, „Stefan Großmann: Publizist, Theatermacher und Schriftsteller zwischen Wien und Berlin“, *Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, hg. v. Bernhard Fetz u. Hermann Schlösser, Wien: Zsolnay 2001 (= Profile, 7).

- WILLETT, John, *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917-1933*, aus dem Englischen von Benjamin Schwarz, München: Rogner+Bernhard 1981.
- WINTER, Jay, "Paris, London, Berlin 1914-1919. Capital cities at war." *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919*, hg. v. Jay Winter, Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S.3-24.
- WINTER, Jay, „The practices of metropolitan life in wartime“, *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919. Volume 2: A Cultural History*, hg. v. Jay Winter u. Jean-Louis Robert, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S.1-19.
- WINTER, Jay; ROBERT, Jean-Louis (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919*, Cambridge: Cambridge University Press 1997 (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare, 2).
- WISTRICH, Robert S., *The Jews of Vienna in the age of Franz Joseph*, Oxford: Oxford University Press 1989.
- WOLF, Berthold, *Der Einfluß des Krieges auf die deutsche Theaterwelt. Eine Rundfrage über die Gestaltung des deutschen Spielplans bei Bühnenleitern, Künstlern, Schriftstellern und Tondichtern deutscher Zunge*, Leipzig: Leipziger Abendzeitung 1915.
- WOLF, Christa, *Kassandra. Erzählung*, München: Luchterhand 2004 (=Sammlung Luchterhand 2073).
- ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, „Travailler pour la patrie?“, *1914-1918: combats de femmes. Les femmes, piliers de l'effort de guerre*, hg. v. Évelyne Morin-Rotureau, Paris: Éditions Autrement 2004, S.32-46.
- ZANETTI, Sandro, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München: Fink 2005.
- ZIELIŃSKA, Zofia, „Beziehungen der Wiener Theater zum Polnischen Theater in Krakau und Lemberg bis 1918“, Wien: Universität Wien, Diss. 1963.
- ZÜCKERT, Martin, *Zwischen Nationsidee und staatlicher Realität. Die tschechoslowakische Armee und ihre Nationalitätenpolitik 1918-1938*, München: Oldenbourg 2006.
- ZWEIG, Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M.: Fischer 1970.
- „Zweite Balkonrede Wilhelms II., Berlin, 1. August 1914“
<http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/wilhelm142/index.html> (29.08.2007).

Abstracts

1. deutsches Abstract

Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg.

Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Paris, Lissabon, Wien) während des Ersten Weltkriegs.

In vorliegender Dissertation wird die Theatergeschichte von vier europäischen Metropolen in den Jahren des Ersten Weltkriegs, von 1914 bis 1918, in kulturwissenschaftlicher und vergleichender Perspektive erforscht. Die Alltags- und Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einer produktiven Forschungsrichtung entwickelt, dennoch sind die Jahre des Ersten Weltkriegs in den meisten theater- und kulturhistorischen Studien kaum berücksichtigt worden.

Als erster Befund zeigt sich nämlich, dass die Kriegsjahre für die Theater in den untersuchten Städten keine Krisenjahre waren, im Gegenteil: das Publikum, seien es die „Daheimgebliebenen“ oder Soldaten, für die der Theaterbesuch oft wesentlicher Bestandteil des Heimaturlaubs war, füllte die Theater-, Kino- und Konzertsäle und nutzte die städtischen Vergnügungen als Fluchtorte aus einem leidvollen und schwer zu bewältigenden Alltag.

Theatergeschichte wird hier in einem umfassenden Sinn verstanden, die sowohl Literaturtheater als auch Variété und Revue, sowohl kommerzielle Theaterunternehmungen als auch die künstlerische Bohème, sowohl den kulturellen Mainstream als auch das Theater von Minderheiten und Flüchtlingen berücksichtigt und deren Perspektive eher aus dem Blickwinkel der Zuschauer der vier Metropolen fragt: Welches Theater war an jenem Tag, in dieser Situation zu sehen?

Die Arbeit folgt in ihrem Aufbau einer thematischen Chronologie von 1914 bis 1918 und entwickelt eine Periodisierung, die natürlich für die vier Städte nicht exakt gleichförmig funktioniert, aber in den großen Zügen überall festgestellt werden kann.

Die Phase der Wiedereröffnung der Theater nach Kriegsbeginn war gekennzeichnet durch eine starke Bezugnahme der neuen Produktionen auf den Konflikt: sei es die chauvinistisch gestimmte Komik und die Bezüge auf aktuelles Kriegsgeschehen in den vielen Kriegsspielen und -revuen, sei es die Auswahl und Interpretation der Klassiker, die Heranziehung nationaler Mythen in historischen Dramen oder die Einbettung der Stücke in ein patriotisches Rahmenprogramm.

Das Interesse daran, im Theater direkt mit dem Krieg konfrontiert zu werden, währte nicht sehr lange. Schon ab dem Jahresbeginn 1915, aber vor allem in der Saison 1915/16 traten thematisch völlig kriegsferne Komödien, Boulevardstücke, Operetten und Posen an die Stelle der Aktualitätenstücke.

In den letzten Kriegsjahren experimentierten viele KünstlerInnen der verschiedenen Strömungen der europäischen Avantgarde (Expressionismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) mit und auf dem Theater, bereiteten den Boden für jene Projekte, die als Theateravantgarden der 1920er Jahre berühmt wurden. Viele ästhetische Strategien der Avantgarde (der Bruch mit linearen Erzählstrukturen, der Rückgriff auf das Absurde und Groteske, auf die Körperlichkeit, auf das Mechanische, das Interesse an intermedialen Verschränkungen und an technischen Neuerungen) waren bereits auf dem Feld der Unterhaltungskunst vorbereitet worden.

Die internationale und vergleichende Perspektive ermöglicht einen schärferen Blick auf die Situation jeder einzelnen Stadt und zeigt ähnliche Entwicklungen auf, ohne die Differenzen zu nivellieren.

2. englisches Abstract

War on Stage – Stages in Wartime.

Daily theatre in four european capitals (Berlin, Paris, Lisbon, Vienna) during World War I

This doctoral thesis presents a theatre history of four european cities in the years of World War I, from 1914 to 1918, within a comparative and contextualizing perspective. In the last decades, history of everyday life and culture of the First World War has become a productive research issue. Still, in most theatre or cultural histories the years of the war haven't been taken into consideration.

One first finding is that the war years haven't been a time of crisis for theatre enterprises, on the contrary: the public, civilians as well as soldiers on leave, was crowding the theatres, cinemas or concert halls and used the urban entertainments as places to escape from a sorrowful and difficult everyday life.

Theatre history is meant in an extensive sense and comprises literary stages as well as variété and music hall, commercial theatres as well as the artistic „Bohème“, the cultural mainstream as well as theatres of minorities or refugees. The perspective is rather one of the spectator of the four cities who asks: Which type of theatre one could have seen on this day, in this situation?

The thesis follows a topical chronology from 1914 to 1918 and develops a division into different periods, which doesn't follow exactly the same paths in the four cities but is valid in the great lines for all of them.

The phase of reopening the theatres in wartime was marked by a strong engagement into the conflict: either it was the chauvinistic humor and the reference to what was currently happening in the war of the war comedies and music-hall-shows, or the specific choice and interpretation of national classics, or the use of national myths in historical drama.

The interest in being confronted with the war topic on stage didn't last very long. From 1915 on, more and more escapist or nostalgic comedies, operettas or farces are given instead of topical plays.

During the last war years many artists of the different currents of European Avantgardes (expressionism, futurism, dadaism e.g.) were experimenting with and in the theatres. They prepared the ground for those projects that have become famous as theatrical avantgardes of the 1920s. Many aesthetic strategies of the avantgarde (breaking linear narratives, the use of the absurd and grotesque, the corporality, the mechanicity, the interest in intermediality and technical innovations) have been used and tested within the field of popular culture.

The international and comparative perspective allows a more acute view on the specificities of every city and its theatres, and it shows similar developments, without levelling the differences.

Danksagung

Wenn die Nächte zu Tagen werden, dann kann das Ende eines Lebensabschnittsprojekts nicht mehr weit sein. Für die Jahre des Forschens und Entdeckens und Schreibens und Wachsens und Lebens danke ich allen, die mich dabei begleitet haben, ganz besonders Martin, ohne den diese Zeit nie so lebendig und fröhlich gewesen wäre wie sie war.

Mein herzlicher Dank gilt:

Guya Accornero, Goffredo Adinolfi, Martin Amanshauser, Pépe Berrendero, Andrea B. Braidt, David Cairns, Antonio Costa-Pinto, Brigitte Dalinger, Genia Enzelberger, Petra Ernst, Karo Feyertag, Klemens Gruber, Hilde Haider-Pregler, Günter Hefler, Beate Hochholdinger-Reiterer, Stefan Hulfeld, Heinz Krivanec, Johanna Krivanec, Pedro Mascarenhas, Monika Meister, Madleen Podewski, Rui Ramos, José Manuel Rolo, Nina Tiesler, Veronika Wöhrer.

dem *Marie-Curie*-Netzwerk « Building on the Past. European Doctorate in the Social History of Europe and the Mediterranean » für die Gewährung eines Marie-Curie-Early-Stage-Research-Fellowship,

dem *Instituto de Ciências Sociais* (ICS), Universidade de Lisboa, Lissabon für die freundliche und großzügige Aufnahme,

dem *Département des Arts du Spectacle*, Paris III – Sorbonne Nouvelle für ein spannendes Semester,

den MitarbeiterInnen der *Biblioteca do Museu Nacional do Teatro*, Lissabon für die wunderbare Betreuung,

den MitarbeiterInnen der *Hemeroteca Municipal*, Lissabon für die jedes Mal aufs Neue freundliche Begrüßung.

LEBENS LAUF**ANGABEN ZUR PERSON**

Name **Eva KRIVANEC**

Adresse **GUMPENDORFERSTRASSE 144/14, A-1060 WIEN, ÖSTERREICH**

Telefon **0650-850 0131**

E-Mail **eva.krivanec@univie.ac.at**

Geburtsdatum **13.02.1976**

Kinder **Jim KRIVANEC, geboren am 13.01.2009**

SCHULBILDUNG, STUDIUM

10/2002 – laufend
Doktoratsstudium an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.
Dissertation: Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg. Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Wien, Paris, Lissabon) während des Ersten Weltkriegs.
Betreuerin: Univ. Prof. Dr.ⁱⁿ Hilde Haider-Pregler.

10/1994 – 06/2002
Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien.
Abschluss mit Auszeichnung
Diplomarbeit: „...damit nichts unveränderlich gelte“ Bertolt Brechts Lehrstück ‚Die Ausnahme und die Regel‘ und dessen Rezeption am portugiesischen Theater im Kontext der Nelkenrevolution.
Studium der Philosophie und Politikwissenschaft an der Universität Wien

09/1981 – 06/1994
Vorschulklasse, Volksschule, Gymnasium am Lycée Français de Vienne, Liechtensteinstr. 37a, 1090 Wien; Matura mit Auszeichnung

FORSCHUNGS AUFENTHALTE

11/2005 – 02/2006
Marie Curie Fellowship in Lissabon, Portugal
ICS – Instituto de Ciências Sociais (Institut für Sozialwissenschaften), Universidade de Lisboa
Gefördert durch: Marie Curie Fellowship – European Doctorate „Building on the Past – Social History of Europe and the Mediterranean”

05/2005 – 08/2005
Forschungsaufenthalt in Berlin, Deutschland
Bibliotheken, Archive ; Freie Universität Berlin – Institut für Theaterwissenschaft

10/2004 – 02/2005
Forschungs- und Studienaufenthalt in Paris, Frankreich
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle
Gefördert durch : Erasmus Mobility Grants

BERUFSTÄTIGKEIT

10/2003 – 12/2003

Forschungsaufenthalt in Lissabon, Portugal

Bibliotheken, Archive

Gefördert durch : Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland, Uni Wien

09/1999 – 02/2000

Studien- und Forschungsaufenthalt in Coimbra, Portugal

Universität Coimbra, Portugal

Gefördert durch: Instituto Camões, Lissabon, Portugal

01/09/2006 – laufend

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Hofburg, Batthyanystrasse, 1010 Wien

Lehrauftrag: Einführung in die Theater-, Film- und Medienwissenschaft (UE, 2 SWS)

20/03/2006 – laufend (von 01/12/2008 bis 01/10/2009 karenziert)

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Wissenschaftliche Mitarbeiterin – Projektentwicklung,

Wissenschaftsmanagement, Antragstellung Drittmittelprojekte,

Veranstaltungskonzeption und -organisation

Koordinatorin des Initiativkollegs *Sinne – Technik – Inszenierung: Medien und Wahrnehmung*

07/2003 – 12/2004

Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsprojekts „Chiffren der

Gegenwart. Mediale Berichterstattung zur Arbeitsmarktstatistik im

internationalen Vergleich (Deutschland, Portugal, Österreich)“ im Rahmen des Forschungsprogramms „NODE - New Orientations of Democracy in Europe“,

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur

10/2002 – 02/2003

Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsprojekts

„Organisationsprozesse feministischer Wissenschaften in inner- und außeruniversitären Zusammenhängen: Bedürfnisse – Möglichkeiten – Hemmnisse“

Durchgeführt vom Verband feministischer WissenschaftlerInnen im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

07/2001 – 09/2003

Koordinierende Redakteurin der Zeitschrift Context XXI, Wien

Redaktionelle Leitung, Organisation, Administration, Öffentlichkeitsarbeit,

Lektorat und Korrektorat, Layout, Begleitung des Produktionsprozesses.

07/1997 – 06/1999

Stv. Vorsitzende der ÖH an der Universität Wien

Publikationen (Auswahl)

Diplomarbeit

„...damit nichts unveränderlich gelte“ Bertolt Brechts Lehrstück ‚Die Ausnahme und die Regel‘ und dessen Rezeption am portugiesischen Theater im Kontext der Nelkenrevolution. – Diplomarbeit, Univ. Wien 2002. 208 S.

Aufsätze in Sammelbänden und Journals

„Ich bin doch a Jud. Ich hab nichts gegen Österreich.“ Jüdische Figuren im Wiener Unterhaltungstheater während des Ersten Weltkrieges zwischen Stigmatisierung und Vereinnahmung, in: Konzeptionen des Jüdischen. Kollektive Entwürfe im Wandel, hg. v. Petra Ernst und Gerald Lamprecht, Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2009, S.325-342.

„Krank und wieder gesund gelacht...“ Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918, in: Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe, hg. v. Christine Haug, Franziska Mayer und Madleen Podewski, Tübingen: Niemeyer 2009 (Conditio Judaica 76), S.103-119.

Kriegspropaganda multimedial. Spektakel, Variété und Kino im Ersten Weltkrieg, in: Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven, hg. v. Henri Schoenmakers, Stefan Bläse, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S. 493-500.

„Nicht nur Amus'ment allein“. Die Wiener und die Berliner Operette im romanischsprachigen Europa zwischen 1910 und 1920, in: Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17. bis 20. Jahrhundert, hg. v. Horst Fassel und Paul S. Ulrich, Münster / Hamburg / Berlin u.a.: Lit-Verlag 2008.

Sammelbecken und Sprungbrett. Die Freie Jüdische Volksbühne in Wien – Lebenswege ihrer ProtagonistInnen zwischen Theater und Film, zwischen Europa und Übersee, in: Transversal. Zeitschrift des Zentrums für jüdische Studien, 2/2007, S.37-50.

„der ewige Friede war mir schon bis daher...“ Das Theatergeschehen in Wien, Berlin, Paris und Lissabon in den ersten Monaten des Ersten Weltkriegs. – in: Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch. Jg. 1 (2005) – Innsbruck: Studienverlag 2006. S. 53-67.

Lachen über den Feind. Kriegsrevuen und Soldatenschwänke im Ersten Weltkrieg. – in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Bd.4/2005 – Wien: Böhlau 2006.

Eingängige Strategien. Universitätsintegration jenseits von Selektion und Bevormundung. – in: Studienpläne 2002. Positionen und Perspektiven der Reformdiskussion. Eine Tagung der Universität Wien ‚Studienpläne nach UniStG‘ am 20./21. November 1998. Hg.: Universität Wien – Logistisches Zentrum. – Wien: WUV-Universitätsverlag 1999. S.249-256.

Radio

„Die Nelkenrevolution von 1974: Wende in Portugal“, *Betrifft: Geschichte*, 20. bis 24. April 2009 (5 x 5 Minuten Originalradiobeitrag, gesprochen), Ö1, ORF.

Abb.1: Lessing-Theater, Berlin

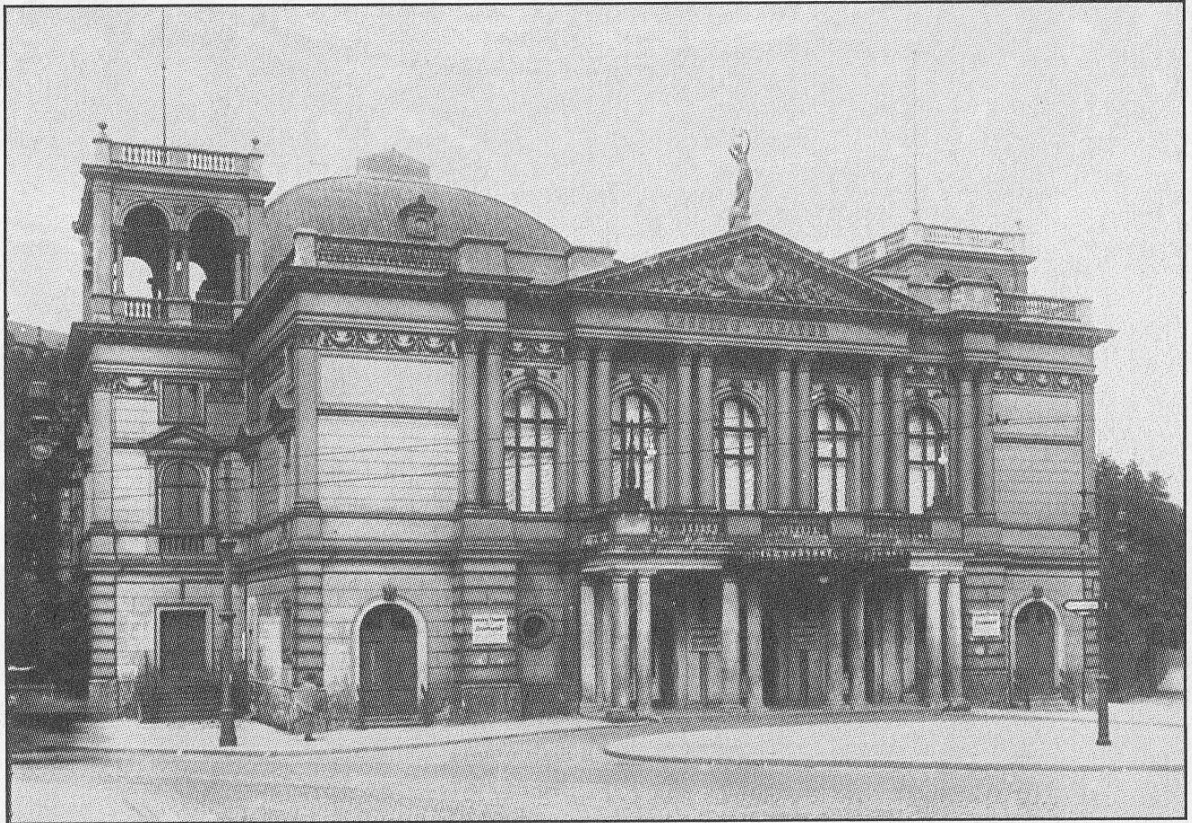


Abb.2: Rose-Theater Berlin, Sommerbühne



Abb.3: Le Petit Parisien, 13. Februar 1910, Seite 3 und 4.

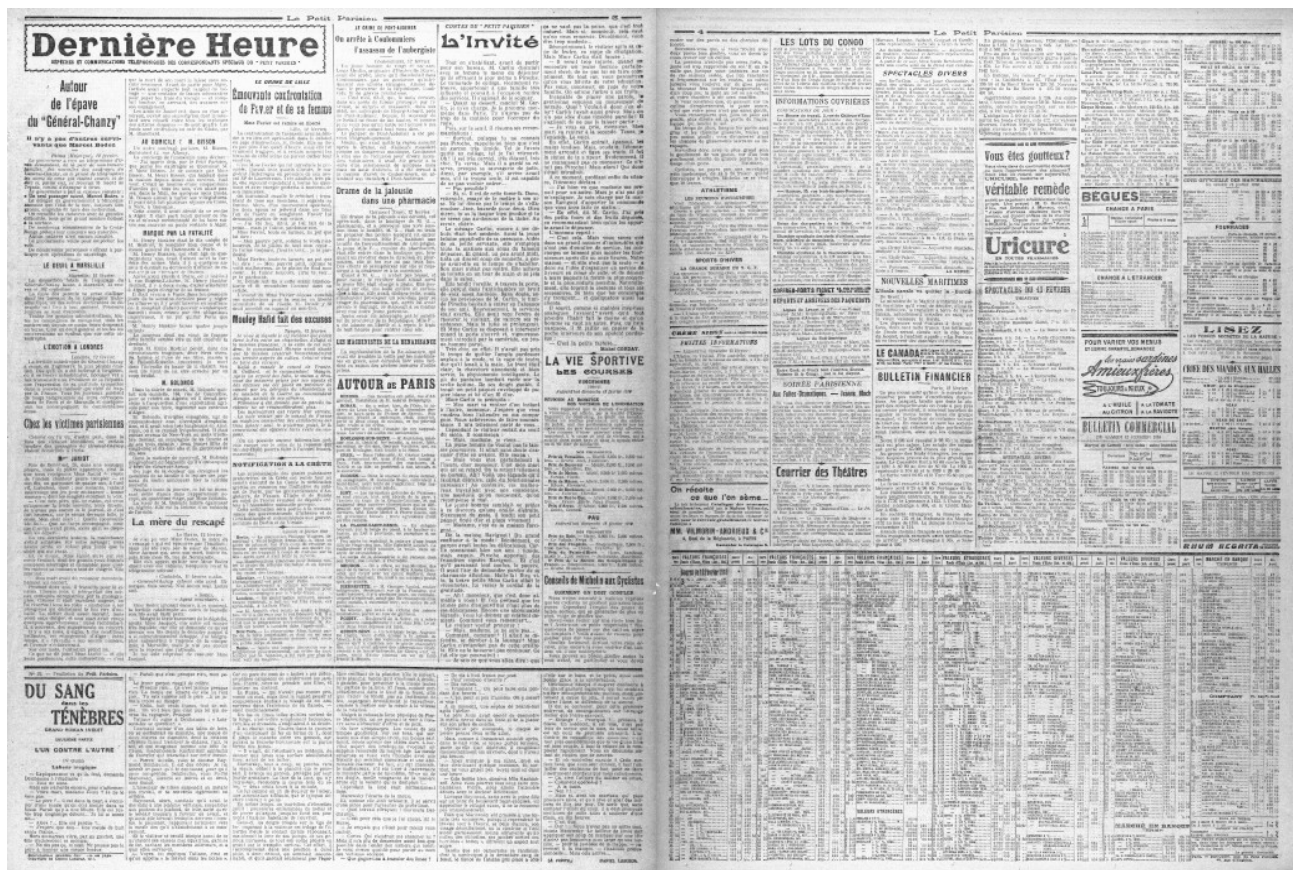


Abb.4 u. 5: Théâtre des Variétés, Paris

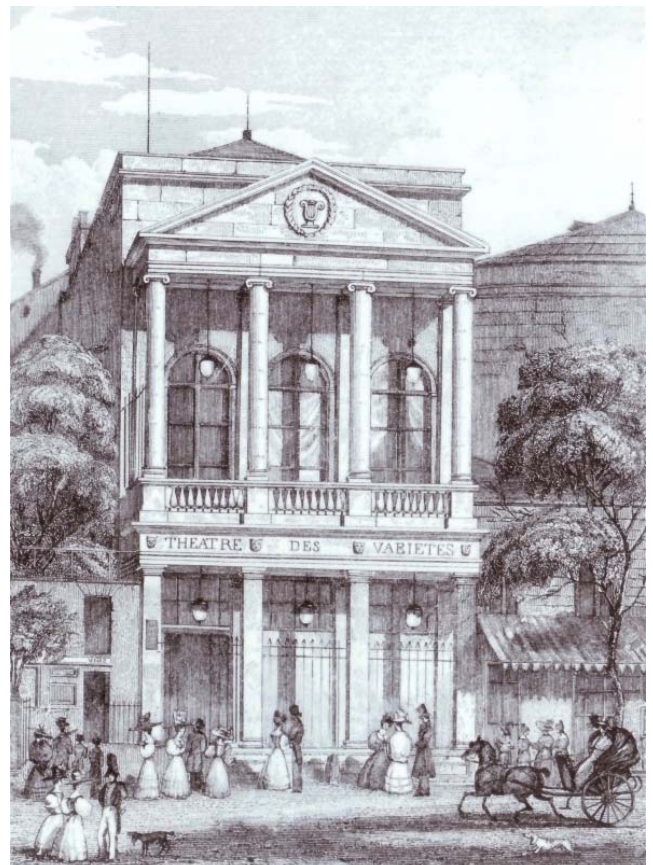
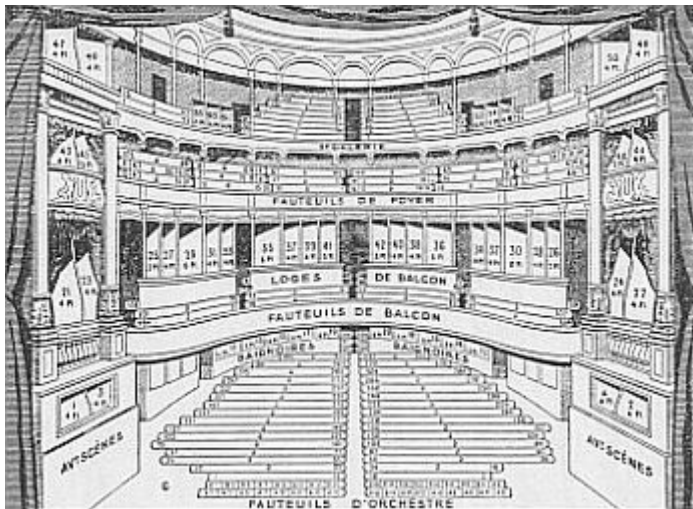


Abb. 6: Theater an der Wien



Abb. 7: Residenz-Theater, Berlin, Sitzplan 1909



Abb. 8: Admiralspalast, Berlin



Abb. 9: Admiralspalast, Berlin – Längsschnitt

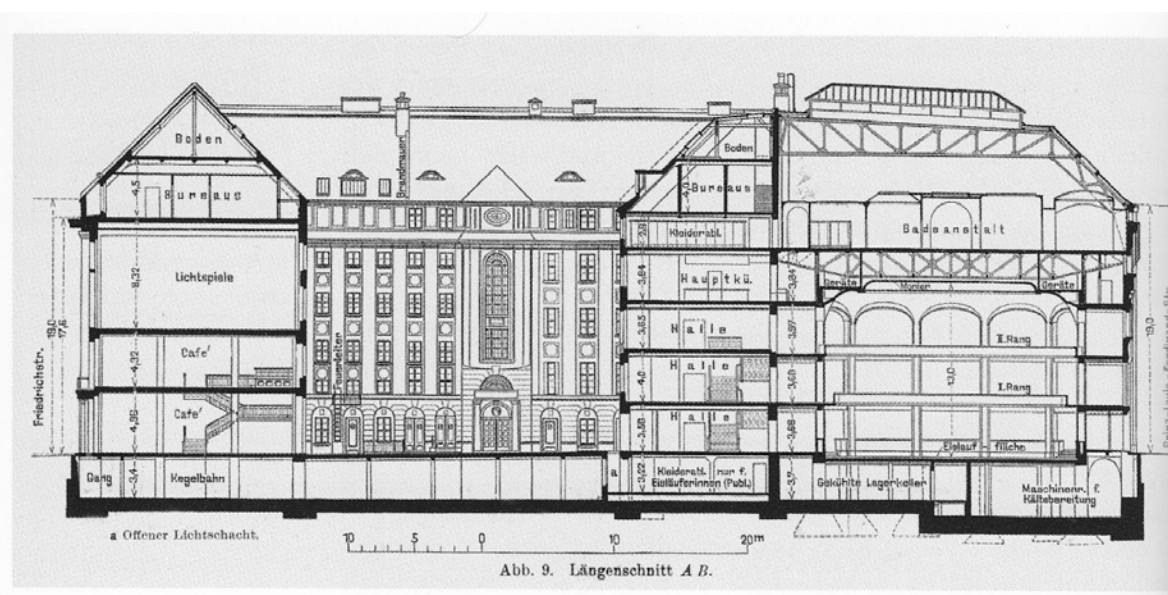


Abb. 10: Revuegirls aus „Chauffeur – ins Metropol“, *Metropol-Theater*, Berlin, 1913



Abb. 11: Compère der Revue *Sol e Sombra* im *Teatro do Príncipe Real*, Lissabon 1910



Abb. 12: Sarah Bernhardt als Duc de Reichstadt in *L'Aiglon* von Edmond Rostand



Abb.13: Anton und Donat Herrnfeld, Gründer und Leiter des *Gebrüder-Herrnfeld-Theaters*, Berlin

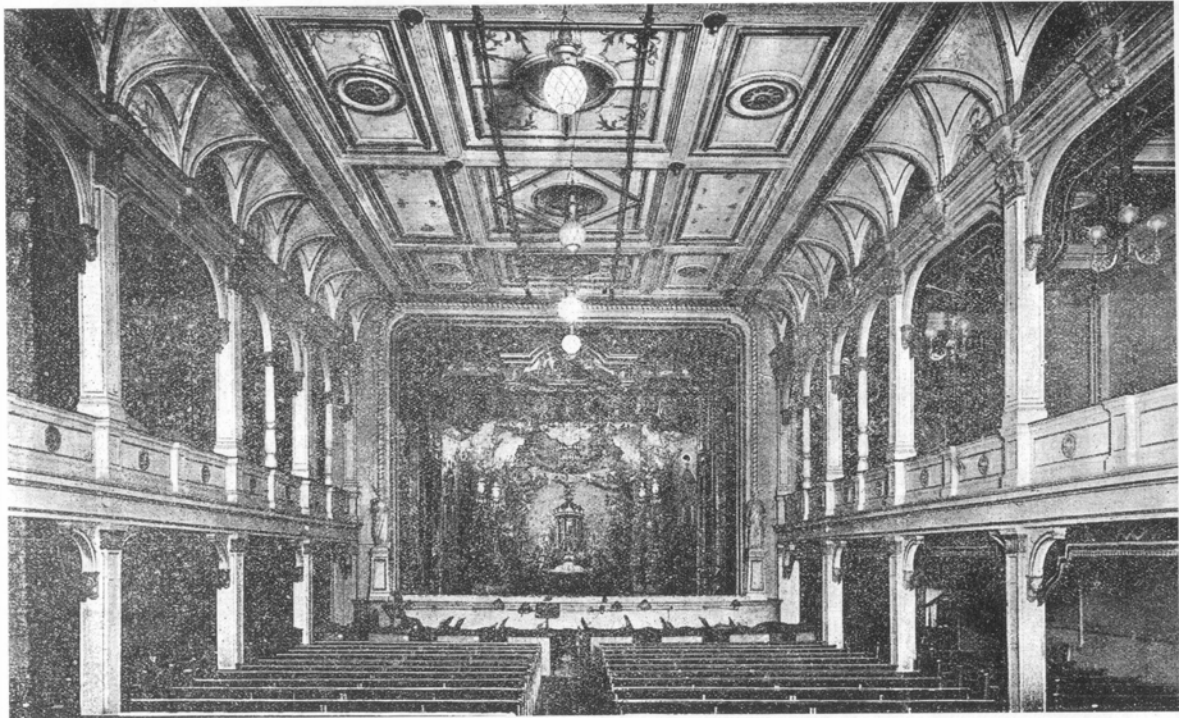


Anton Herrnfeld



Donat Herrnfeld

Abb. 14: Theatersaal des *Gebrüder-Herrnfeld-Theaters*, Berlin



Der Theatersaal des Herrnfeld-Theaters in den Königskolonnaden

Abb. 15: Ernst Lubitsch in dem Film *Der Stolz der Firma* (1914), Regie: Carl Wilhelm



Ernst Lubitsch als Handlungsgehilfe Moritz (1914)

Abb. 16: Plakat von Moriz Jung zum Kabarett Fledermaus, 1911

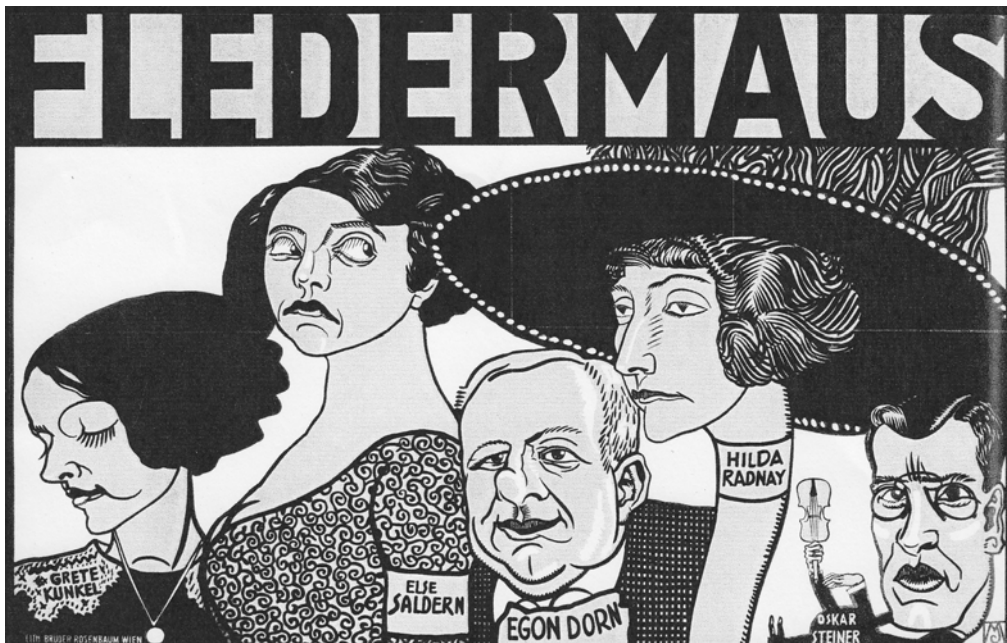


Abb. 17: Marc Henry, einer der Gründer des Kabarett Fledermaus, um 1913



Abb. 18: Programmheft des *Budapester Orpheum*, Wien



Abb. 19: Szenenfoto *Eine Partie Klabrias*, Gebrüder-Herrnfeld-Theater, Berlin.

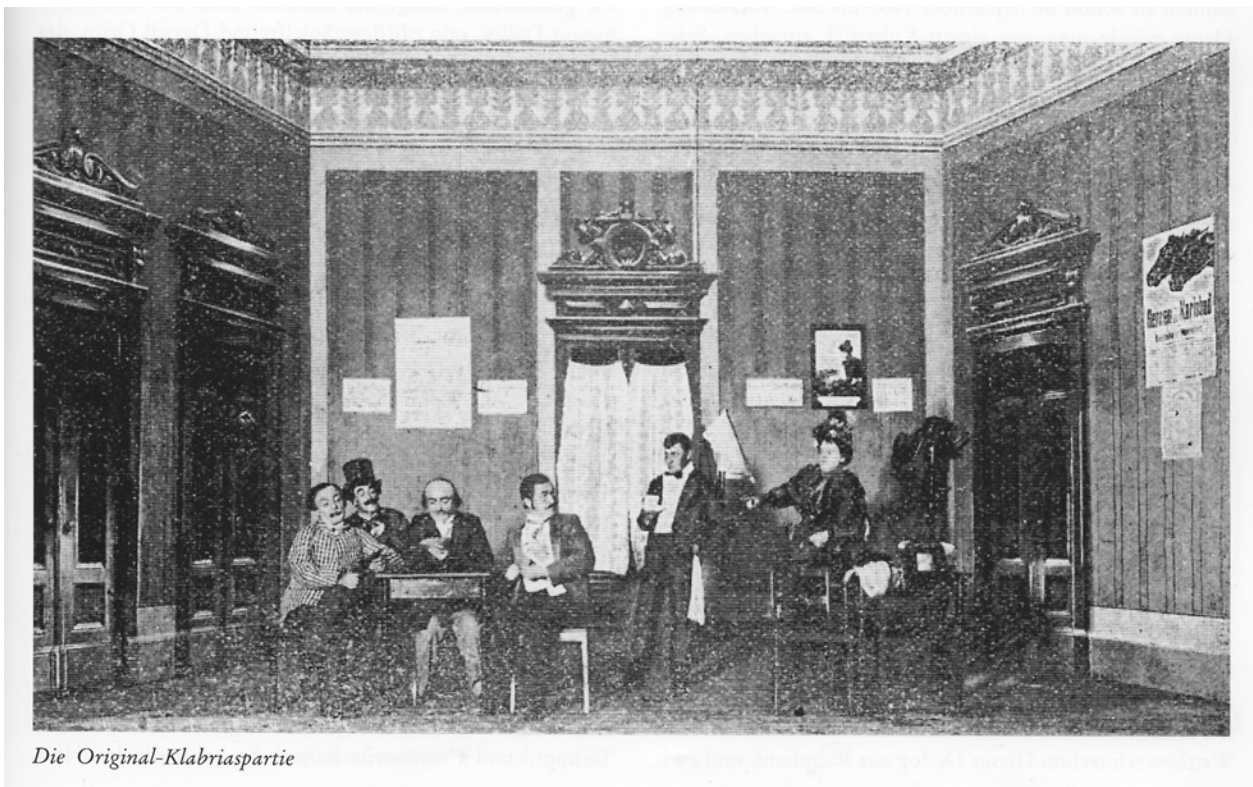


Abb. 20: Harry Walden als Questenberg in *Wallensteins Lager* von Friedrich Schiller, K.u.K.Hofburgtheater, Wien, Juni 1914



Abb.21: Alexander Girardi, beliebter Wiener Volksschauspieler, Foto von 1918



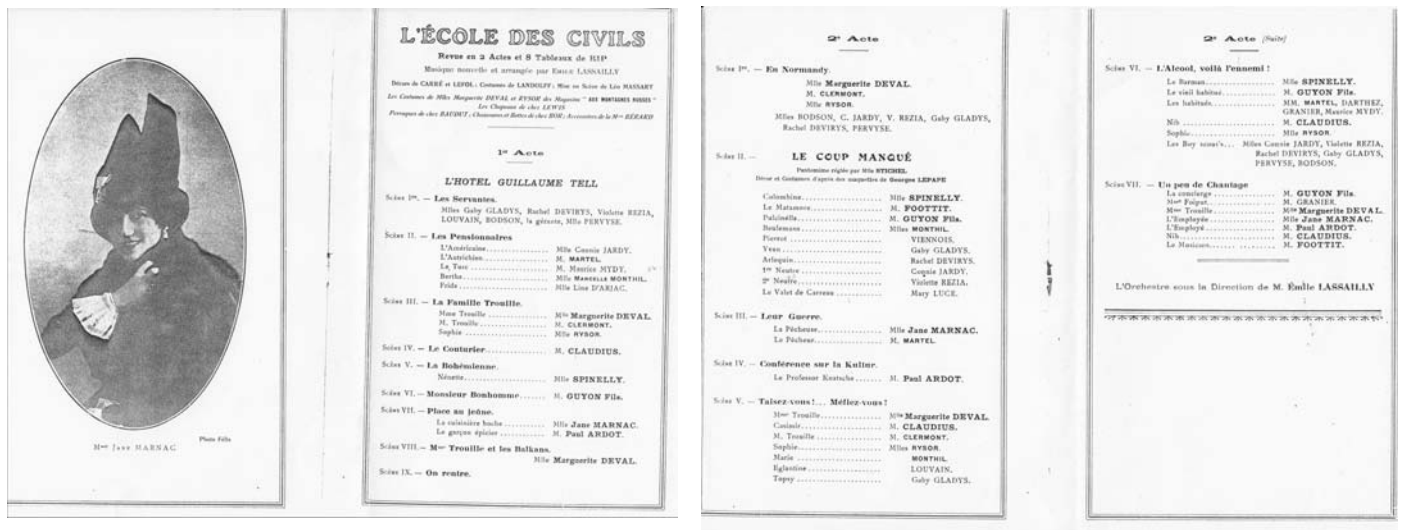
Abb. 22: Programmheft der Revue *L'Ecole des Civils* von RIP, *Théâtre de l'Athénée*Abb.23: Titelblatt der patriotisch-satirischen Zeitschrift *La Baïonnette*, die in der Nr. 77 mit dem Motto „On les aura!“ u.a. den Text von RIPs Chanson abdruckt

Abb.24: Kostümzeichnungen zur Revue *Paris quand même* von Michel Carré, *Théâtre des Capucines*, 1915



Abb. 25: Theatertopographie von Lissabon, anhand eines Stadtplans von 1923

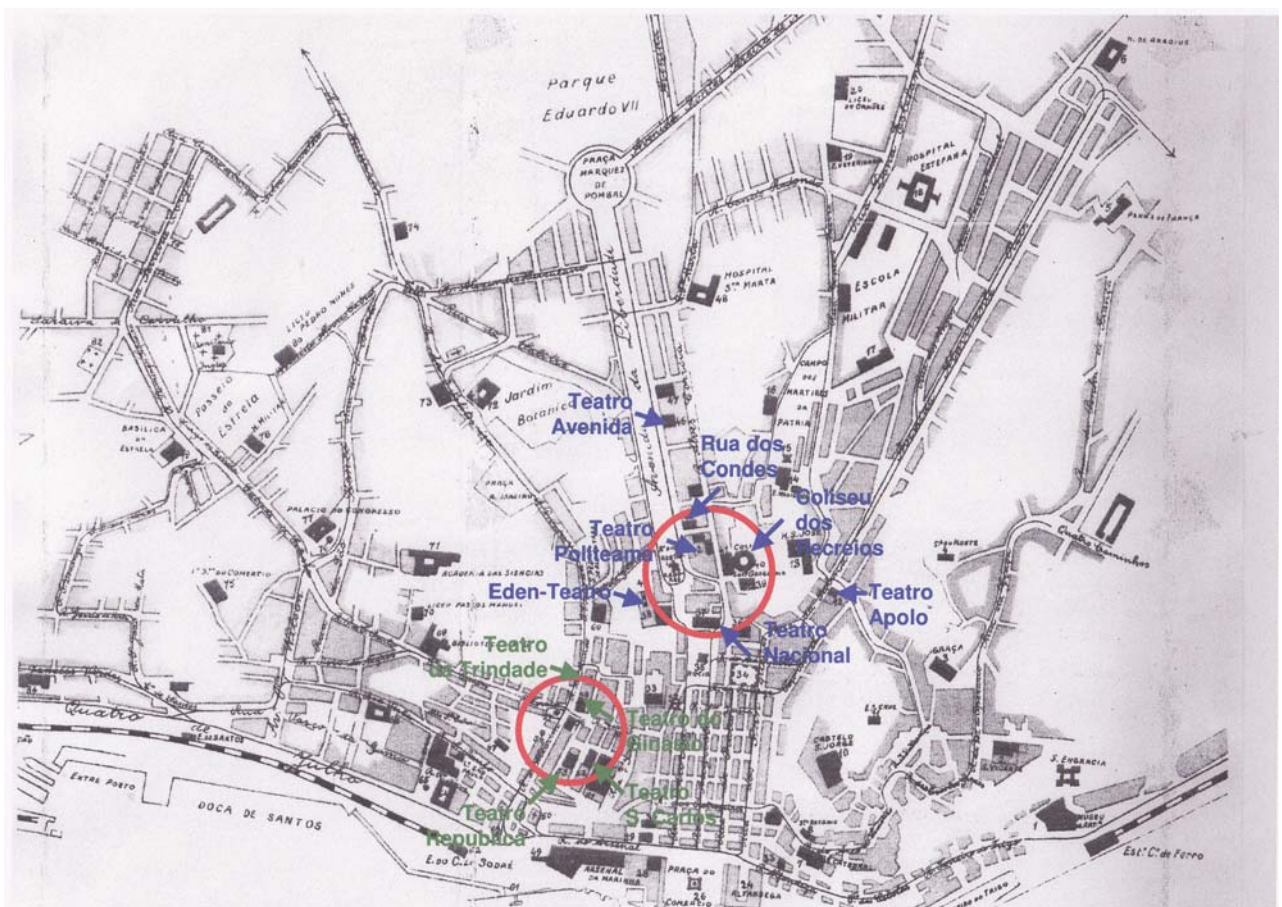


Abb. 26: Teatro Dona Maria II, Lissabon



Abb. 27: Foyer des Teatro República, nach dem Brand am 12. September 1914

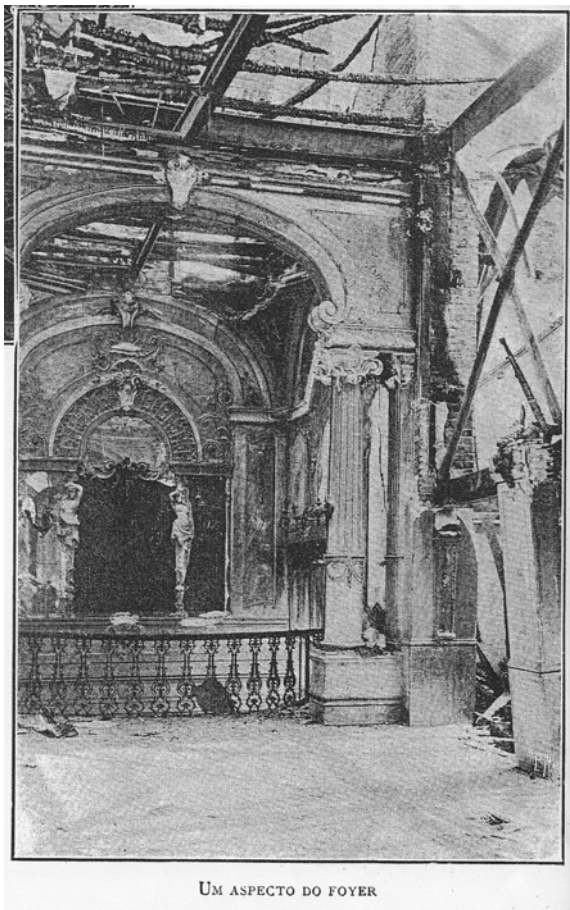


Abb. 28: Teatro República, nach dem Wiederaufbau 1916



Abb. 29: Teatro da Rua dos Condes, Lissabon



Abb. 30: Teatro Politeama, Lissabon



Abb. 31: Eden-Teatro, Lissabon



Abb. 32: Eden-Teatro, Programmheft zur Eröffnung

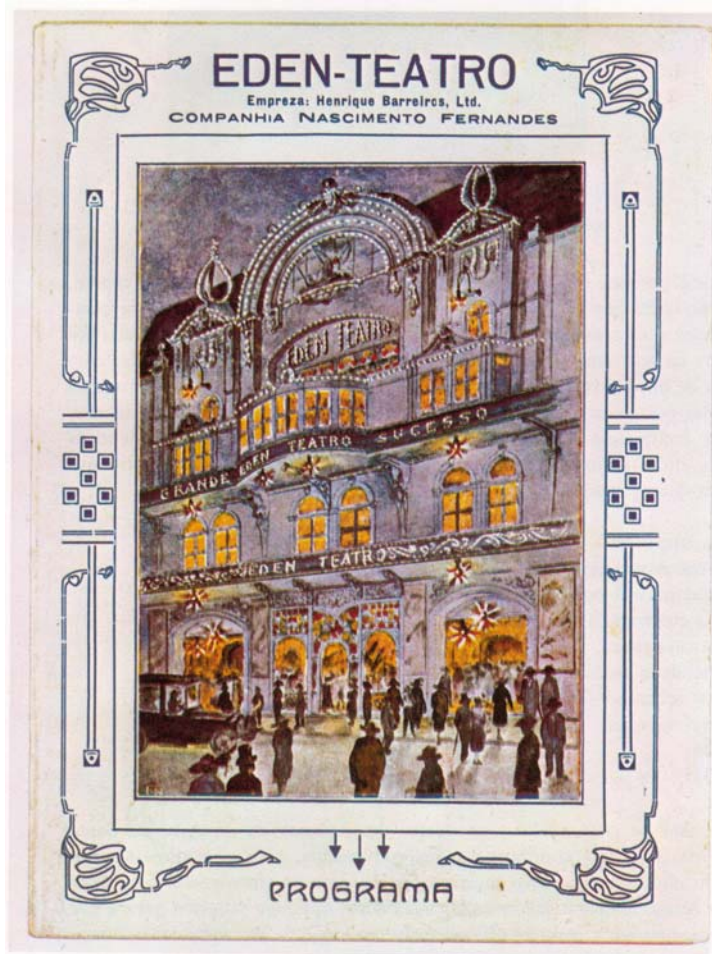


Abb. 33: Zuschauerraum des Coliseu dos Recreios, Lissabon



Abb. 34: Titelblatt der Zeitschrift *Teatro* mit einem Foto der Schauspielerin Palmira Bastos



Abb. 35: Ankündigungen des Coliseu dos Recreios, September 1914



Abb. 36: Plakat des italienischen Operettenensembles Scognamiglio-Caramba, das 1914 im *Coliseu dos Recreios* gastiert



Abb. 37: Darstellerin der „Hoffnung“ in der Revue *Verdades e Mentiras* von Eduardo Schwalbach, *Teatro da Trindade*, 1914



Abb. 38: Programmzettel *Kleine Bühne / Elite-Kino*, Wien: der bulgarische Nationalfilm *Bogdan Stimoff*



Abb. 39: Titelblatt der „pièce à grand spectacle“ *Michel Strogoff* von Jules Verne

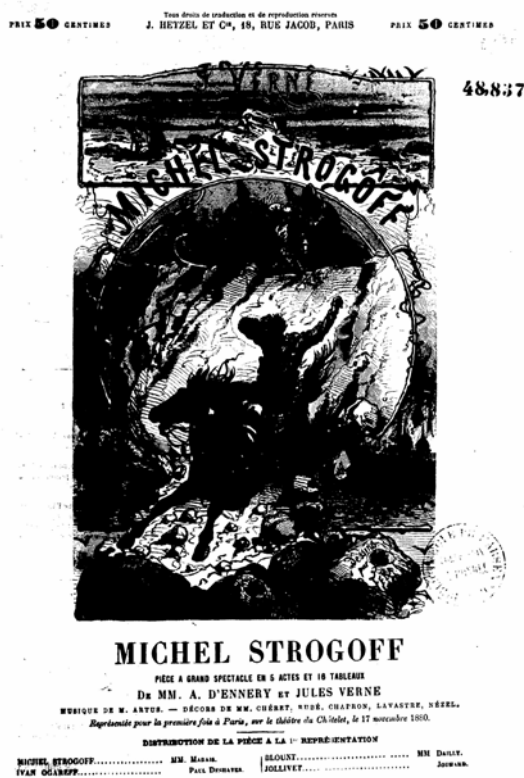


Abb. 40: Programm des Zeitstücks *Vieux Thann* von Louis d'Hée, *Théâtre du Vaudeville*, 1915

VIEUX THANN...

Premier Acte. — La fière cité alsacienne vient d'être définitivement reprise par nos vaillants soldats. Parmi les vieux Alsaciens restés fidèles à l'amour de la France se trouvent le bon vieil abbé Mathis, le docteur Frantz et la Famille Schmidt. Pierre Schmidt, le fils, n'a pas fait de service militaire; réformé pour la maladie de cœur qui a déjà atteint son père. A la déclaration de guerre, il avait été sur le point de passer en France où précédemment le conseil de révision l'avait également réformé. Mais, surveillé par les gendarmes ennemis, il avait été blessé et ramené clandestinement à Thann, où il fut caché. Enfin, les Français viennent, il va s'enrôler, car il est guéri.

Sa fiancée, la jolie Suzel, nièce de l'abbé Mathis est heureuse de sa décision bien que Suzel, fiancée malgré elle, n'éprouve pas les sentiments que lui témoigne Pierre.

Une ombre assombrit le bonheur commun. Suzel a soigné à Altkirch, où elle se trouvait lors de l'entrée des Français, un jeune officier d'alpins, Marcel Lagarde, qui s'est épris d'elle. Les Français entrent à Thann, un officier vient chez Mme Schmidt chercher l'abbé Mathis; c'est Marcel Lagarde. Suzel, émue, donne à l'officier français le baiser de l'Alsace. Pierre en conçoit une sourde haine, car il n'ignore pas le sentiment naissant de sa fiancée pour Marcel. Tous suivent l'officier (moins Pierre et sa jeune sœur Marie) et vont hisser sur le vieux clocher les trois couleurs revenues.

Deuxième Acte. — Huit mois après, nous amène au Cabaret de la Rose, sur une hauteur d'où l'on aperçoit le riant panorama de Vieux Thann; nous y apprenons que Marcel Lagarde a été soigné chez l'abbé Mathis d'une chute grave..., accident criminel dont Pierre se trouverait l'auteur. Suzel, qui le sait, a distancé son fiancé et s'est éprise de Marcel en toute franchise. Une explication violente éclate entre Marcel et Pierre. Touché par le désespoir de ce dernier, Marcel promet de faire l'impossible pour se détacher de la jolie Alsacienne. L'acte s'achève dans l'allégresse. Chants et danses du pays.

Troisième Acte. — Dans les ruines de l'église de ..., non loin de Thann. Pierre et Marcel ont un rendez-vous que Suzel a surpris. Tous s'en inquiètent et s'y rendent en cachette. Les circonstances font que Pierre, se sacrifiant pour racheter sa faute, laisse Suzel à celui qu'elle aime. La pièce finit par la vision apothéotique de l'Alsace et l'ardente prière pour la mère patrie de tous les vieux enfants de l'autre France!

SALON-BAR DU THEATRE

Au Premier

CONSOMMATIONS DE 1^{er} CHOIX — PRIX MODERES



Photo Yvanov

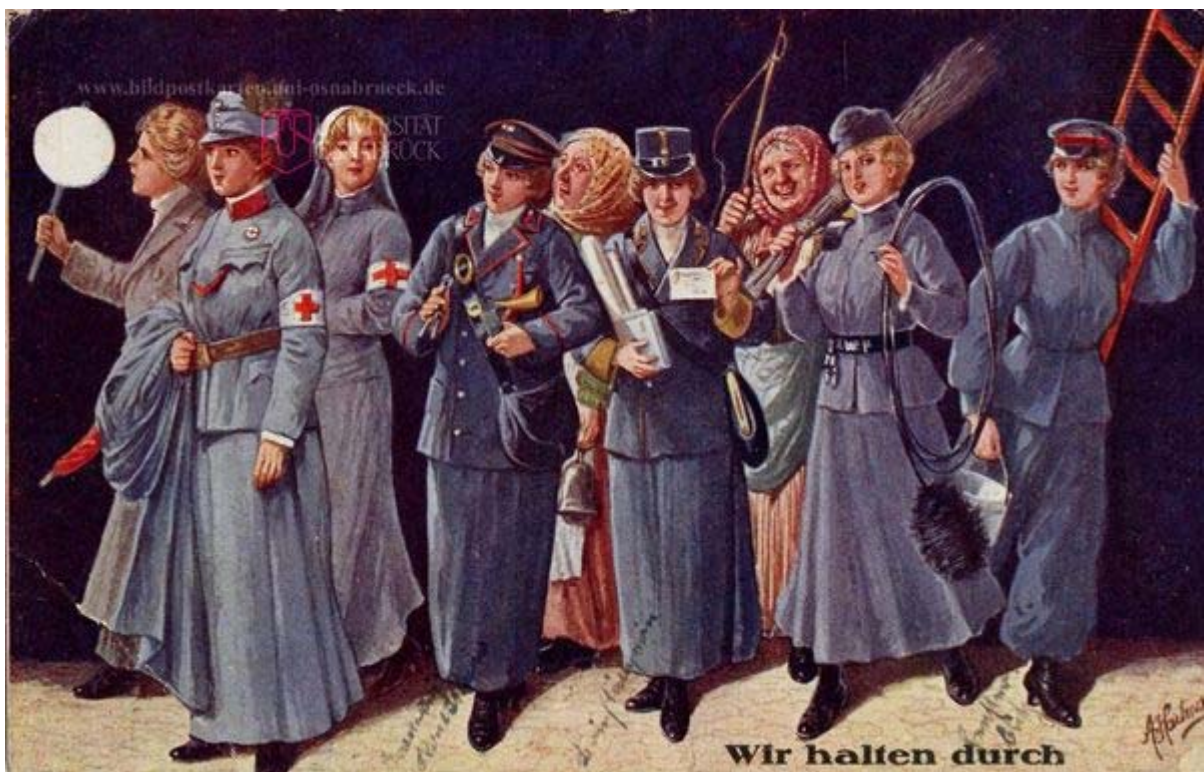
Mlle Paulette PAX



Mme Claude DANCENY

Abb. 41: Bildpostkarte aus Deutschland: Frau in Uniform mit Bezug zur *Metropol*-Revue 1908 mit dem Titel *Donnerwetter, tadello!*

Abb. 42: Bildpostkarte „Wir halten durch!“ zeigt Frauen in Männerberufen

Abb. 43: Programmzettel *Wien im Krieg*, Kino in der Kriegsausstellung 1916, Wien

KINO : IN DER ÖSTERREICH.-UNGAR. :
KRIEGSAUSSTELLUNG

Heute vorletzter Tag!
Der größte Wiener Film-Schlager!

WIEN IM KRIEG

Das beste Wiener Lustspiel in 4 Akten.
Verfaßt und Inszeniert für das Kino in der Kriegs-
Ausstellung.

Hauptdarsteller:

Franzi Hübsch,		Eva Marina.
Verkaufsfrau in einem Bäckereiladen, später		
bei der Post.		
Poldi Gschäftig,		Friedl Bringolf.
Tobak-Tradition, später h. d. Kleinkrämer.		
Real Mächtlg,		Therese Frank.
Schankkassiererin bei den „Grünen Flaschen“		
später bei der Wach- und Schliefgesellschaft.		
Ferdinand Wamperl,		Georg Hundert.
Bürgerlicher Sechsemeister.		
Ferd sein Sohn		Paul Olmühl.
Zugsführer bei den Deutschemestern.		
Horwath Miklos		Erich Kober.
Husar-Hausen-Wachmeister.		

Spielt zum Teil in Wien, zum Teil an der Front.
Zeit: Die Gegenwart.

Außerdem die
neuesten Kriegsbilder und die Leistungen
der österr.-ungar. Industrie während des
Weltkrieges.

Ununterbrochener Einlaß ab 3 Uhr nachm.
Letzter Einlaß 3/4 10 Uhr. Schluß vor 11 Uhr.

Abb. 44: Lucie Höflich als „das Weib“ in Karl Schönherrs *Der Weibsteufel*, Deutsches Theater, Berlin, 1915



Abb. 45: Skizze von Ernst Stern zu Kotzebues *Die Deutschen Kleinstädter*, Deutsches Theater, Berlin, 1914.



Abb. 46: Leopoldine Konstantin in *Ein Traumspiel* von August Strindberg, *Neues Stadttheater*, 1915



Abb. 47: Programmheft der Revue *Grignotons-les!*, *Ba-Ta-Clan*, Paris, 1915

DUTARD

AUGÉ

MARY-HETT

GRIGNOTONS-LES !

REVUE en 16 Tableaux de MM. CELVAL, CHARLEY et LELIÈVRE
Musique nouvelle et arrangée par ROGER GUTTINGUER. — Mise en scène de JULES CHAPPELLE.
Chorégraphie et ensemble de MARCEL CAUVY. — Décors de FLEURY, SEGNO et BOYMON. — Dessins de FABIANO.
Machinerie de MARC MÉTRAL. — Chaussons de GAUDEBERT. — Bottes de ROUDIER.
Costumes de M^{me} B. RASIMI

TABLEAUX :

1. La République de Lilliput
2. Ça pousse
3. Les deux cultures
4. Eolisa Garibaldi
5. Pain K. K. et Chetodons
6. Les Oiseaux de Nuit
7. La marche sur Paris
8. Grignotons-les !
9. Tous les bonnets
10. La Pythonisse
11. L'École Alsacienne
12. La Parisienne de 1915
13. Pénélope et Ulysse
14. La Chiffonnière
15. Les glorieux chiffons
16. Apothéose

JACQUES VITRY **MILLER**

YVONNE LINDER **Juliette LIÉNA**

YVONNE GONZALVES
SIRMIONNE
NETMO
ALBERTOT
LE PETIT LULU

MAG. DRÉVAL GARY DEVYLOER ROUHIER COMBE SUZY BODSON CAMUS	SMILE ROLAND GAYTO MILHIES DAMIRON DALBANNE FLAIRETTE ALICIA ROSENBAUM GASSON SONIA DEIGNY	LES PETITS : ELISE AUBUGEAULT MARIUS PAQUOT FERNAND RAUZÉNA EVA PELLETIER CASTELBON BELL CHARLET FOURRE ELIANE PERARD
--	---	--

LES PETITS : RENE PAQUOT — MARCEL HÉRONVILLE — GEORGES ROCH

et **RENÉE BALTHA**

THE BA-TA-CLAN GIRL'S

GRIGNOTONS-LES !

REVUE en 16 Tableaux

1^{er} ACTE

PREMIER TABLEAU
La République de Lilliput..... M^{me} Sany
Le parti de la République..... M^{me} Combe,
Devarenne, Camus, Degey.

Le Bonnet de M^{me} Pissou
Boudry..... M^{me} Devylder
M^{me} Pissou..... M^{me} Eléon

Le Bonnet par dessus les Nuages
THE BA-TA-CLAN GIRLS
Les hommes..... M^{me} Alicia, Sonia,
Floette, Malitza, Rodom, Luch.

2^e ACTE

PREMIER TABLEAU
La Pythonisse

La jeune mariée..... M. Augé
Le marié..... M. Albertot
M. Pissou (sans femme)..... M. Gayto
L'écuyer..... M. Gary
Sourcil..... M. Miller
M^{me} Pissou..... M. Albertot
M^{me} Devylder

DEUXIÈME TABLEAU
L'École Alsacienne

Le Maitre d'École Alsacienne..... M. Vary
Le Maitre d'École Alsacienne..... M. Miller
Glad, sourcil..... M^{me} Gonzalves
Friedel..... le petit Fernand Raouza
Hani..... le petit Marius Paquet
Sourcil..... le petit Lulu
Les élèves..... M^{me} Sany, Bell,
Castelbon et les petites Aubugeault,
René Paquet, Héronville, Roch.

DEUXIÈME TABLEAU
Le Chiffonier

Le chiffonier..... M^{me} Netmo
La femme..... M^{me} Sany
La jeune mariée..... M^{me} Renée Baltha

DEUXIÈME TABLEAU
Pénélope et Ulysse

Nausicaa..... M. A. g.
Pénélope..... M^{me} Mary-Hett
Ulysse..... M. Dardat
Le Receveur d'Impôts..... M. Gary
L'écuyer du roi..... M. Gary
La cour..... M. Miller

QUATRIÈME TABLEAU
La Chiffonnière

La chiffonnière..... M^{me} Juliette Liéna

QUATRIÈME TABLEAU
Les Glorieux Chiffons

La France..... M^{me} Yvonne Linder
Le Belgien..... M^{me} Alicia, Sany, Luch,
Rodom, Floette,
Les Russes..... M^{me} Malitza, Dalbanne,
Nantua, Pelletier, Sonia,
Les Serbes..... M^{me} Sany, Bell, Foulé,
Danion, Castelbon
Les Anglais..... M^{me} Rochier, Elise,
Combe, Luch, Gasson
Les Japonais..... M^{me} Charles, Degey,
Camus, Pissou, Devarenne

DEUXIÈME TABLEAU
Apothéose

La Vision
M^{me} Devylder

Abb. 48: Programmzettel der „Gedächtnisfeier für gefallene Dichter“ von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck

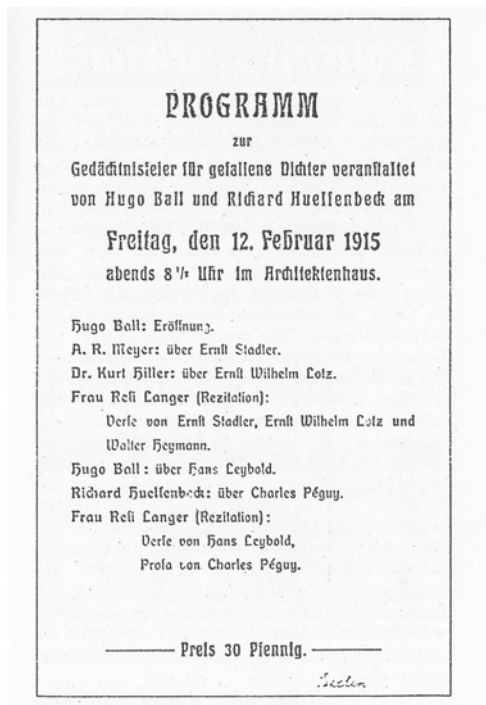


Abb. 49 und 50: Emmy Hennings und eine Postkarte mit dem Gedicht Hugo Balls „Totentanz 1916“



Abb. 51: Hugo Ball mit seinen „Versen ohne Worte“ im *Cabaret Voltaire*, Zürich, 1916

Abb. 51: Diagramm Paris – Zahl der im Oktober 1915 gespielten Stücke nach Uraufführungsdatum

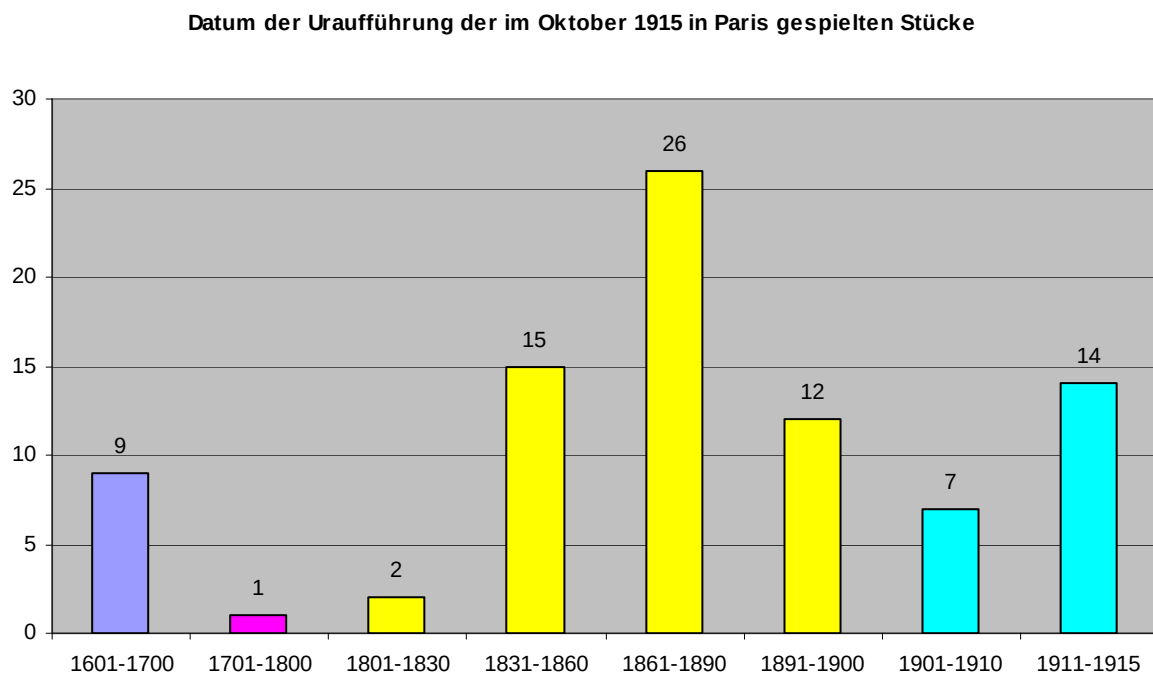


Abb. 52: Diagramm Berlin – Anteil der im Oktober 1915 gespielten Stücke nach Genres

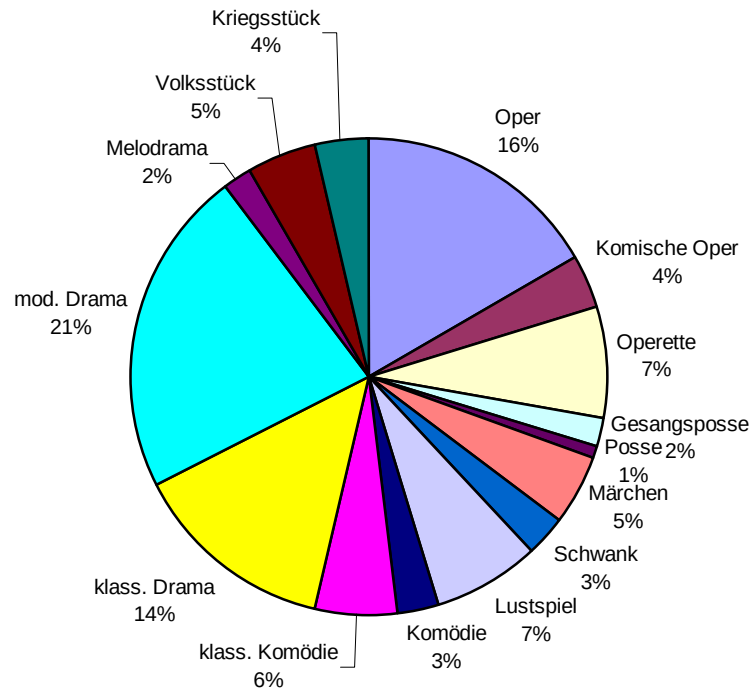


Abb. 53: Diagramm Berlin – Anteil der im Oktober 1915 gezeigten Aufführungen nach Genres

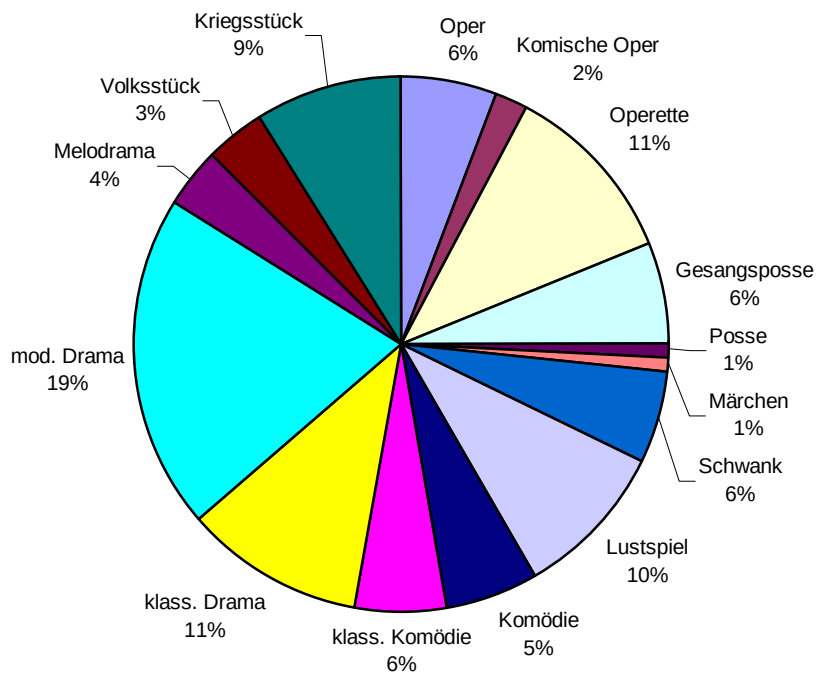


Abb. 54: Diagramm Wien – Anteil der im Oktober 1915 gespielten Stücke nach Genres

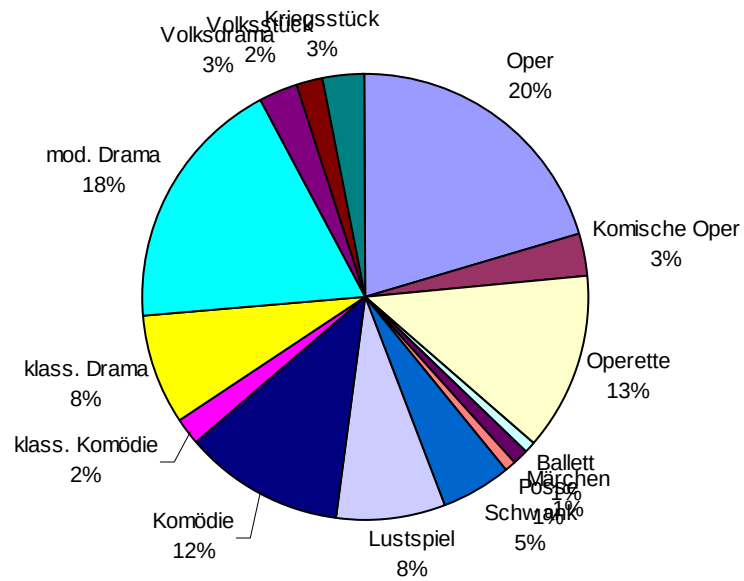


Abb. 55: Diagramm Wien - Anteil der im Oktober 1915 gezeigten Aufführungen nach Genres

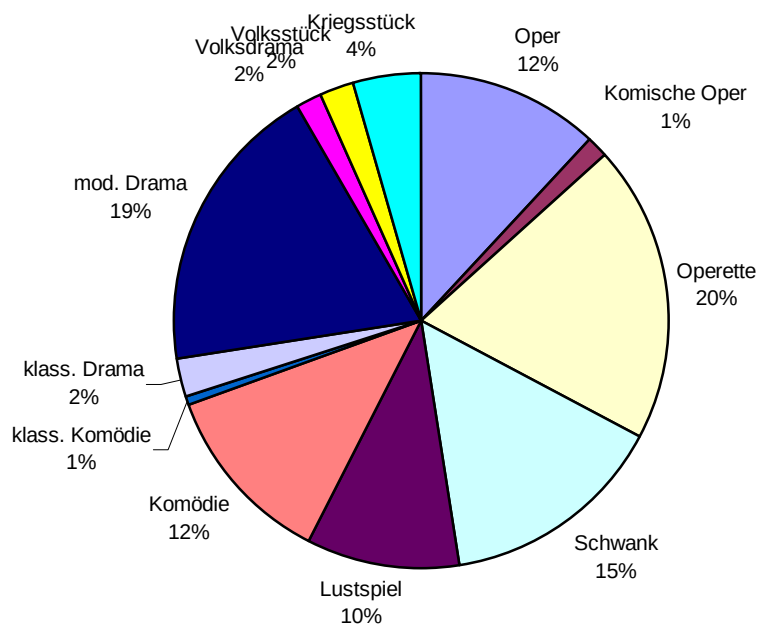


Abb. 56: Diagramm Paris - Anteil der im Oktober 1915 gespielten Stücke nach Genres

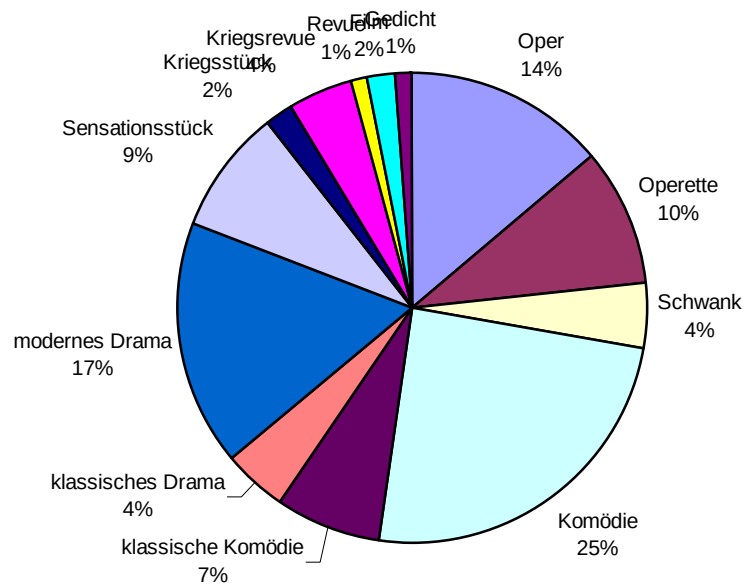


Abb. 57: Diagramm Paris - Anteil der im Oktober 1915 gezeigten Aufführungen nach Genres

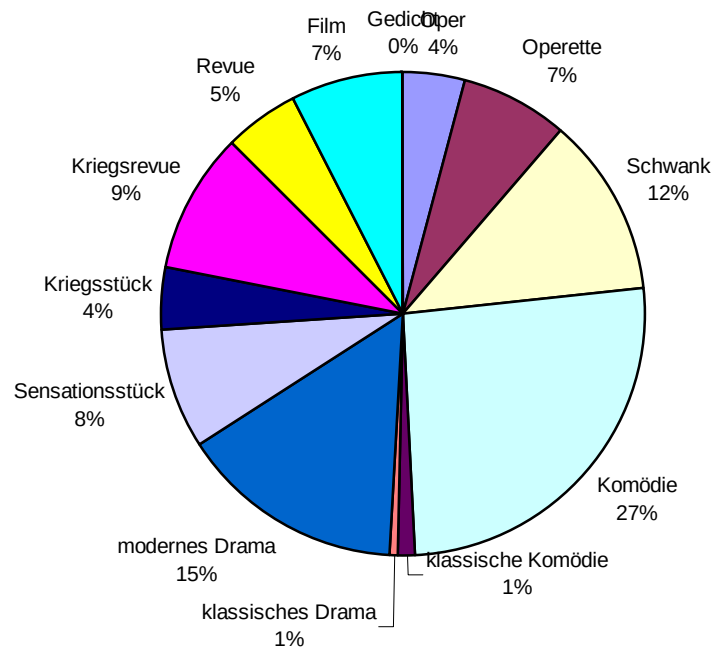


Abb. 58: Diagramm Lissabon – Anteil der im Oktober 1915 gespielten Stücke nach Genres

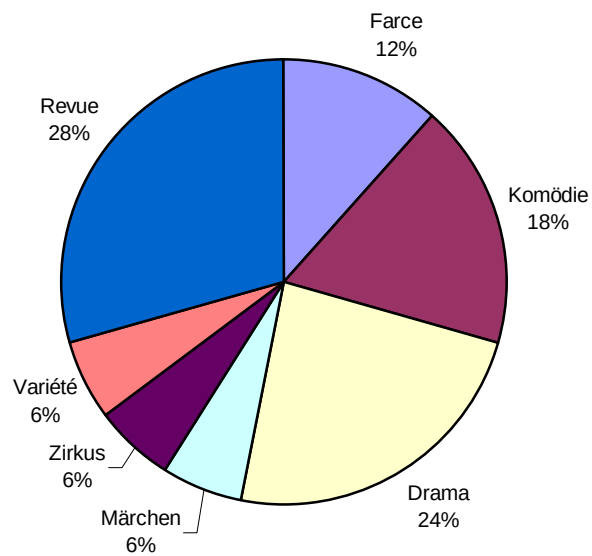


Abb. 59: Diagramm Lissabon – Anteil der im Oktober 1915 gezeigten Aufführungen nach Genres

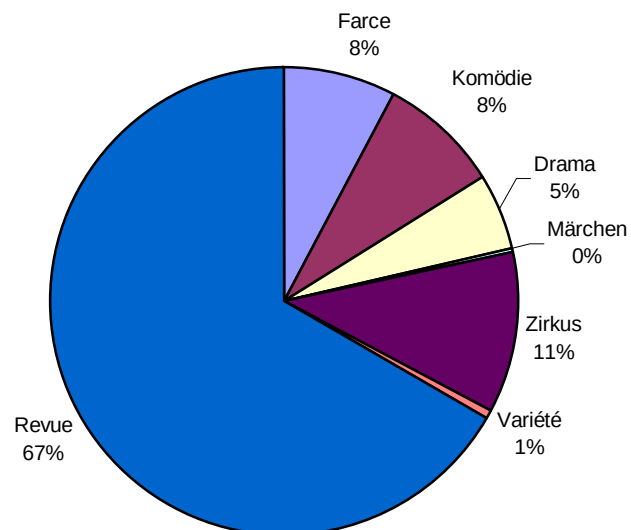


Abb. 60: Diagramm: Sammlung aller verzeichneten Theateraufführungen am 20. Januar 1916 in Berlin, Wien, Paris und Lissabon

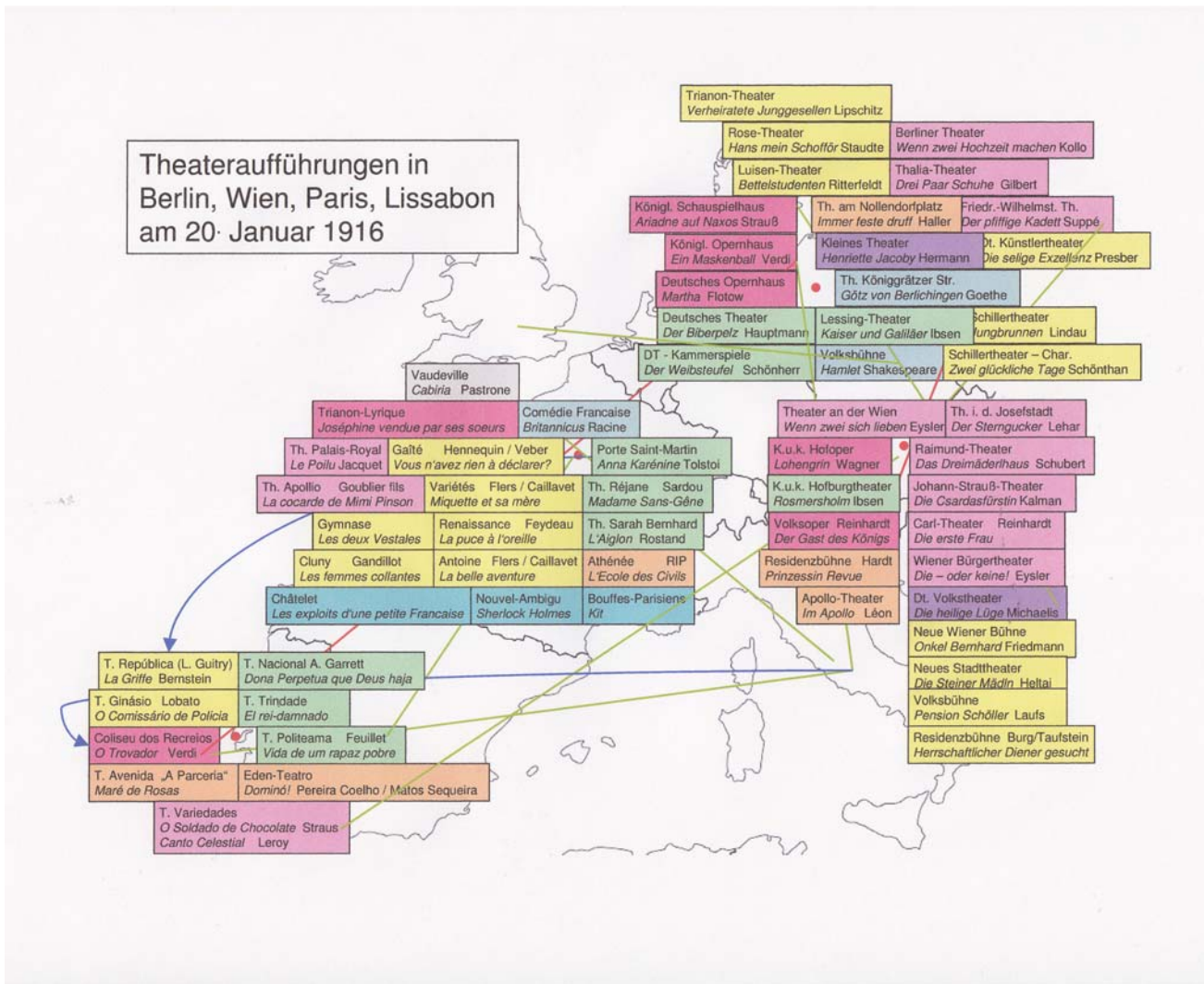


Abb. 61 und 62: Claude Monet, *Les nymphéas* 1916 und Otto Dix, *Die Verschütteten*, 1916

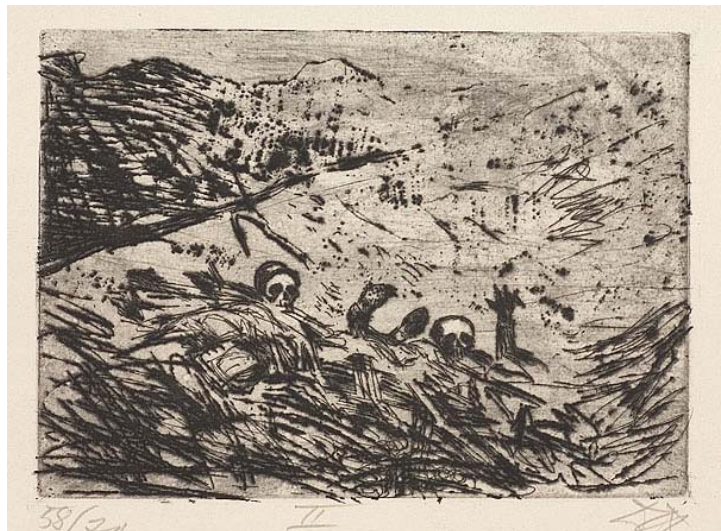


Abb. 63: Karikatur von Claire Waldoff

Abb. 64: Emmerich Kalman mit SchauspielerInnen bei der Uraufführung der *Csárdasfürstin*, Johann-Strauß-Theater, 17. November 1915.

Stehend: Antál Nyáray, Max Brod, Josef König, Susanne Bachrich, Béla Jenbach,
 Leo Stein; sitzend: Mizzi Günther, Karl Bachmann, Emmerich Kálmán.
 Im Bühnenbild der Wiener Uraufführung 1915

Abb. 65: Fritzi Massary in der Berliner Inszenierung der *Csárdasfürstin*, Metropol, 1916



Abb. 66: Gruppenfoto berühmter Autoren der Lissaboner Revuen, darunter die „Parceria“



Abb. 67: „Das Feuer“ aus der Revue *O Novo Mundo*, *Eden-Teatro*, 1916



Abb. 68 und 69: Variété *Apollo* und *Etablissement Ronacher*, zwei Revue- und Variététheater in Wien

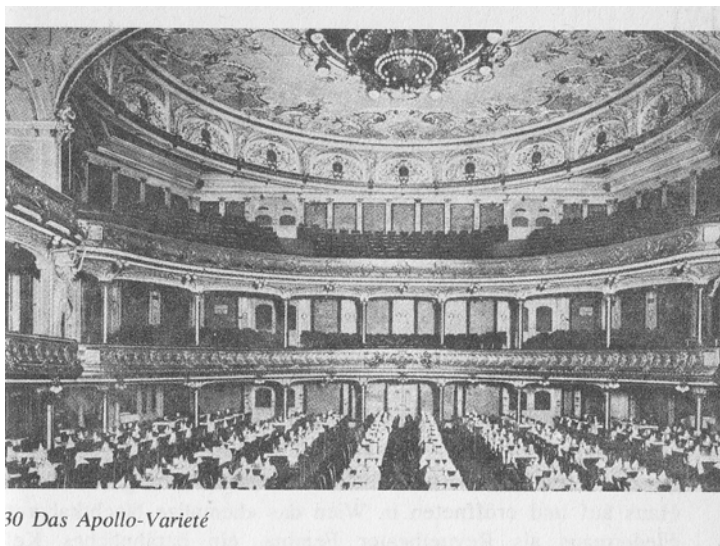


Abb. 70: Ankündigung des Programms „Lieb Vaterland“ im Großen Musikvereinssaal in Wien



Abb. 71: Plakat zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater



Abb. 72: Lageplan der Kriegsausstellung 1916, Wien

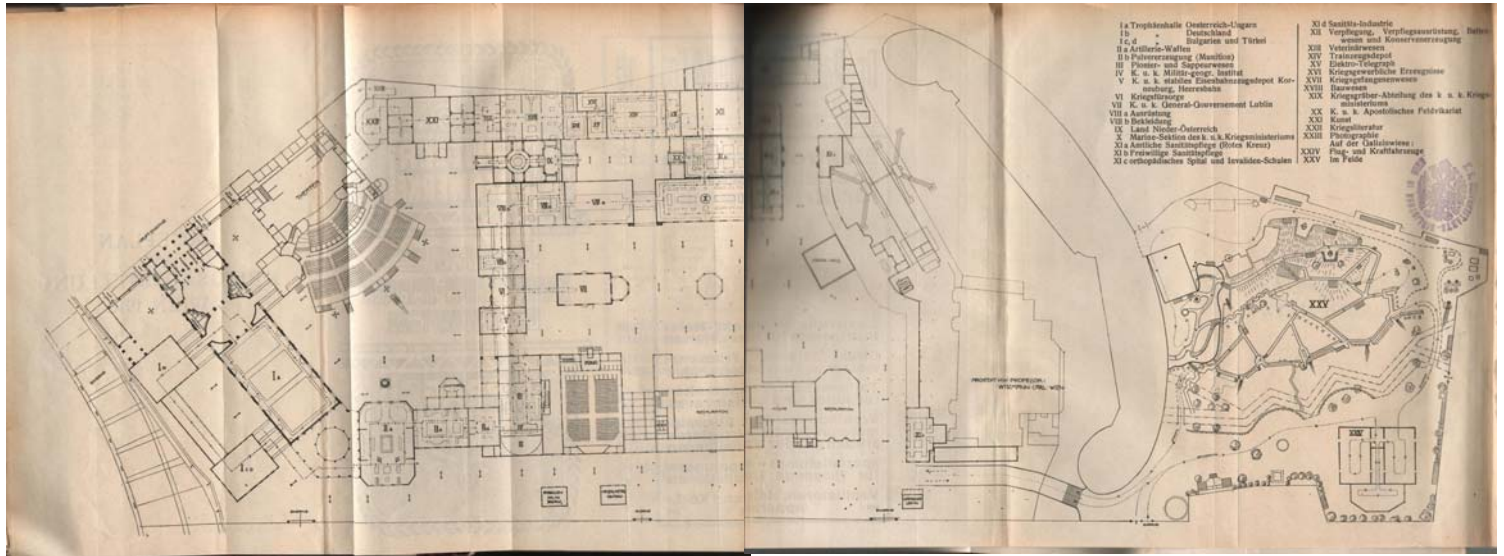


Abb. 73: Programm für den Schützengraben im k.k. Prater, u. a. mit dem Marineschauspiel

K.u.K. KRIEGSMINISTERIUM KRIEGSFÜRSORGEAMT

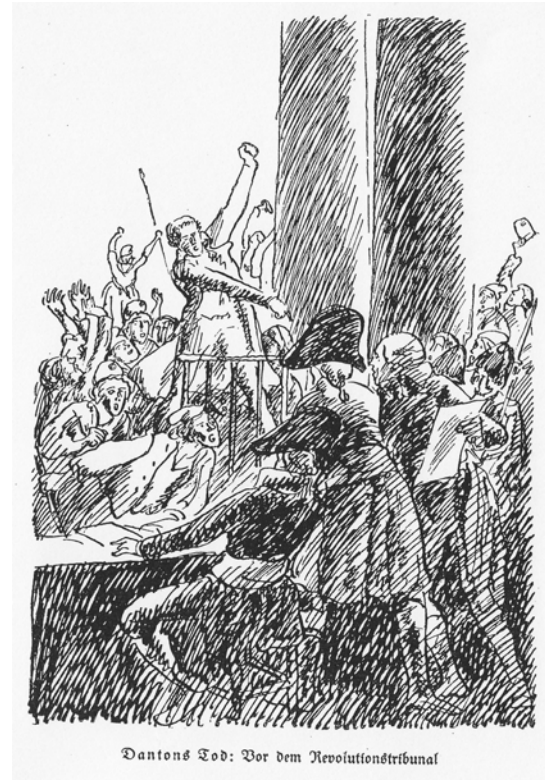
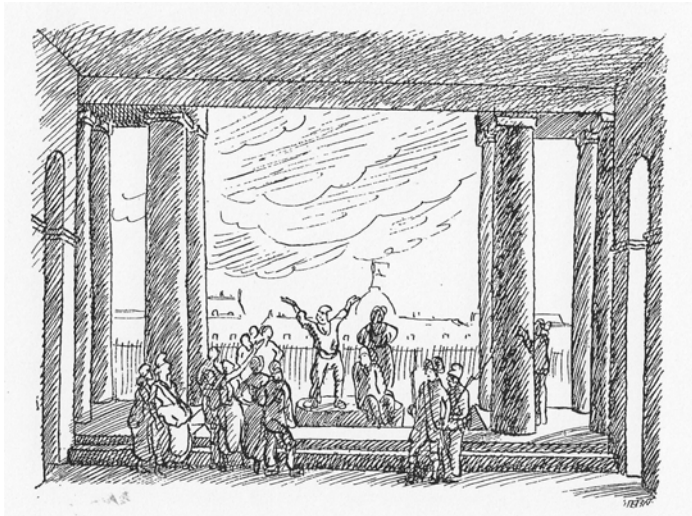
Schützengraben im k.k. Prater



**Marine-
schauspiel
Görz und
Umgebung
Kriegs- u.
Sanitätshunde
Kinotheater
Täglich
Militärmusik**

Gastwirtschaften, Cafés, schattige Spazierwege
Geöffnet von 10 Uhr vormittags bis 11 Uhr abends
Eintrittspreis die Person 40h, für Militär vom Feldwebel abwärts und Kinder 20h
Haupteingang: 3. Haltestelle vom Praterstern (Ausstellungsstraße)

Abb. 74 und 75: Skizzen Ernst Sterns zu Max Reinhardts Inszenierung von Georg Büchners *Dantons Tod*, Deutsches Theater, Berlin, 1916



Dantons Tod: Vor dem Revolutionstribunal

Abb. 76 und 77: Zwei Darsteller des Othello in Max Reinhardts Inszenierungen, Albert Bassermann und Paul Wegener



Abb. 78: Szenenfoto aus Jacques Copeaus Inszenierung von Shakespeares *La nuit des rois*, *Théâtre du Vieux-Colombier*, Paris, 1914

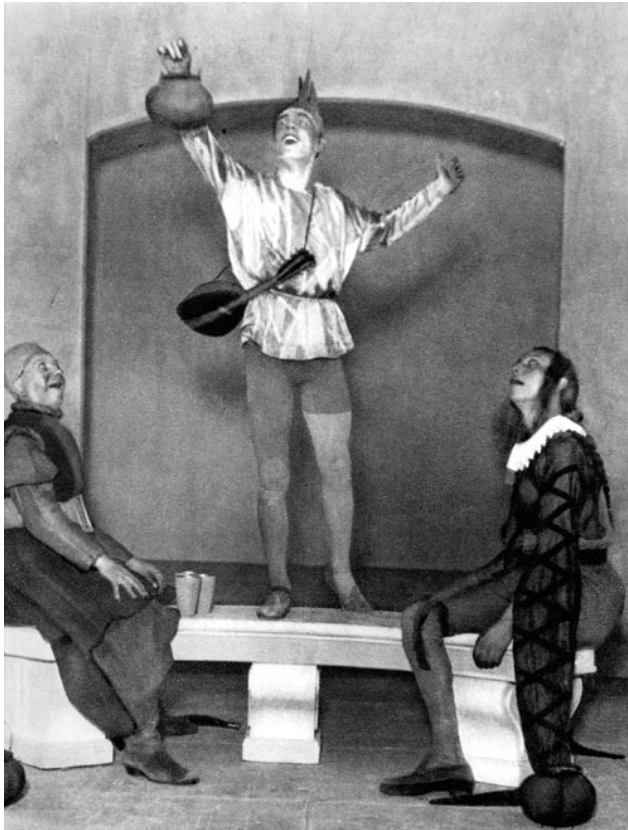
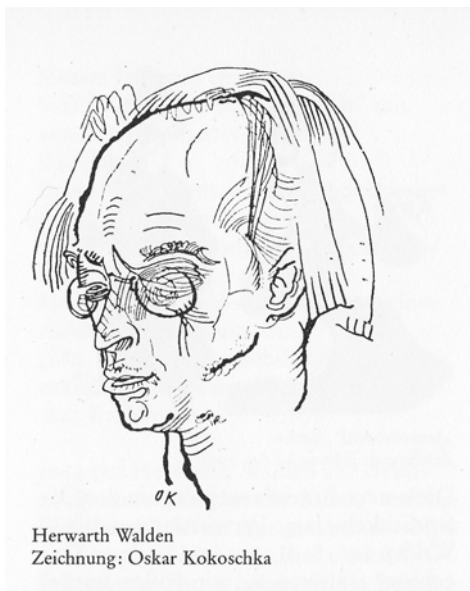


Abb. 79 und 80: Der Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* Herwarth Walden und ein Konzept zur *Sturm*-Bühne von Lothar Schreyer



Spielzeichen

Der Spielqanq enthält :

- Wortreihe:** Worte und Laute in Takte eingeteilt—
- Tonreihe:** Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt
- Bewegungsreihe:** Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt
- Taktrhythmus:** Vierviertel Takt = Schwarze Zackenlinie

Gleichzeitig gespielte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig gespielte Wort-Reihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen

Wort-Wort		WEINEN	Wort-Wort		Wort
HALBDREHUNG LINKS		KNIE		VON □ BIS □	

Bedeutung der Zeichen.

SEHR HOCH	HOCH	MITTE	GERÄUSCHTON	TIEF	SEHR TIEF
LEISE BIS SEHR-LEISE	GANZ LEISE	MITTELSTARK	STARK	SEHR STARK	STARK
VOLLE PAUSE	VIERTEL PAUSE	RHYTHMUS GEBROCHEN	MUTTER BEWEGUNG	HALBE PAUSE	GELIEBTE BEWEGUNG

Abb. 81 und 82: Dada-Marionetten – von Sophie Taeuber-Arp und George Grosz

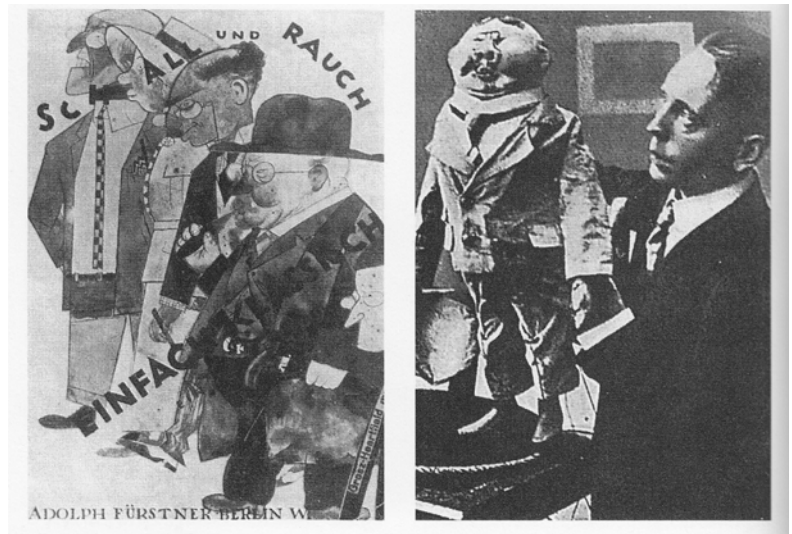
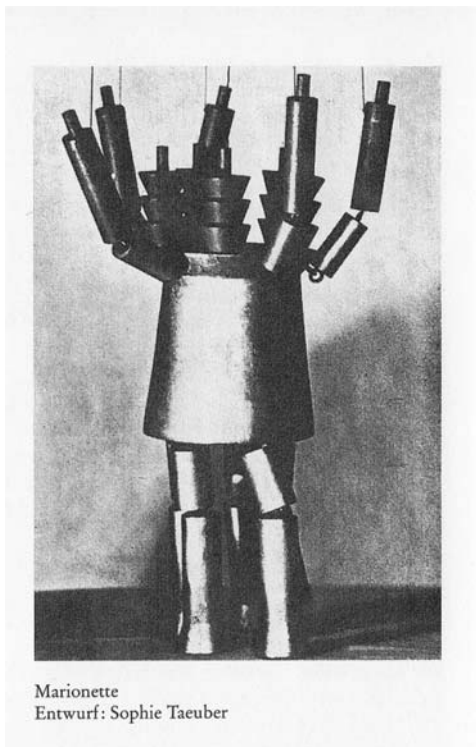
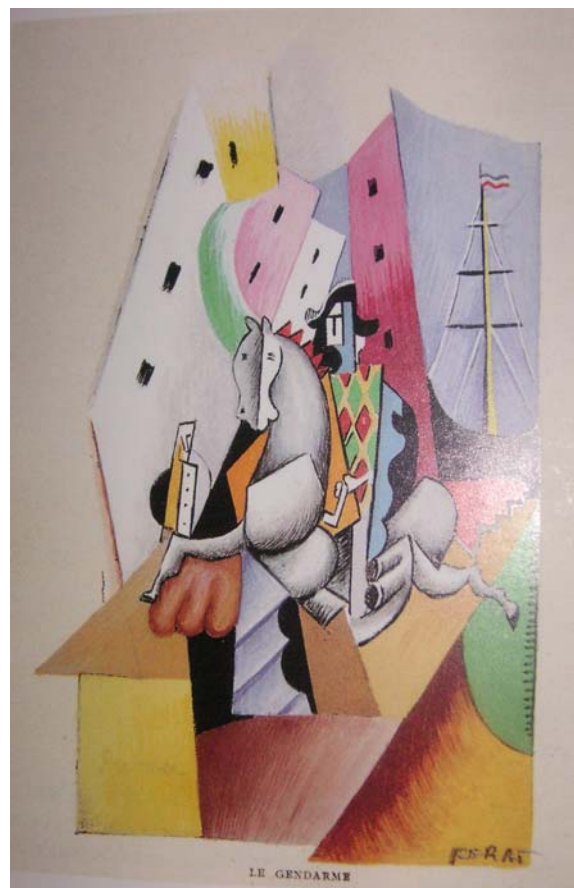
Abb. 83 und 84: Einladung und Figurenskizze zur Aufführung von *Les mamelles de Tirésias* von Guillaume Apollinaire

Abb. 85: Fotografien und Zeichnungen zu Apollinaires *Les mamelles de Tirésias*

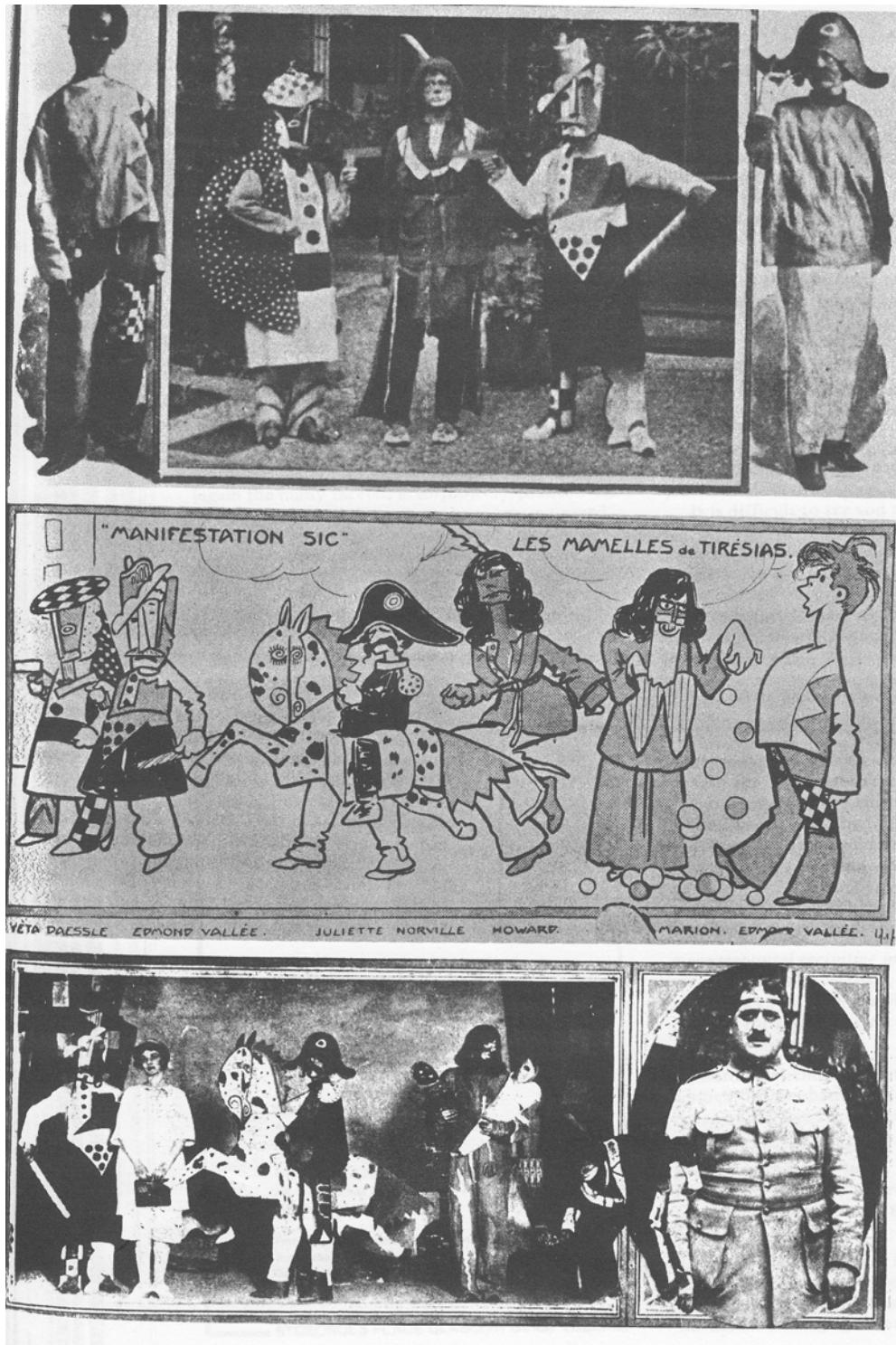


Abb. 86: Picasso, Cocteau und weitere Künstler an der Arbeit zu *Parade*, Ballets Russes, Paris, 1917



Abb. 87: *Parade*, 1917: „Manager américain“ und „Manager français“ in Picassos kubistischen Kostümen

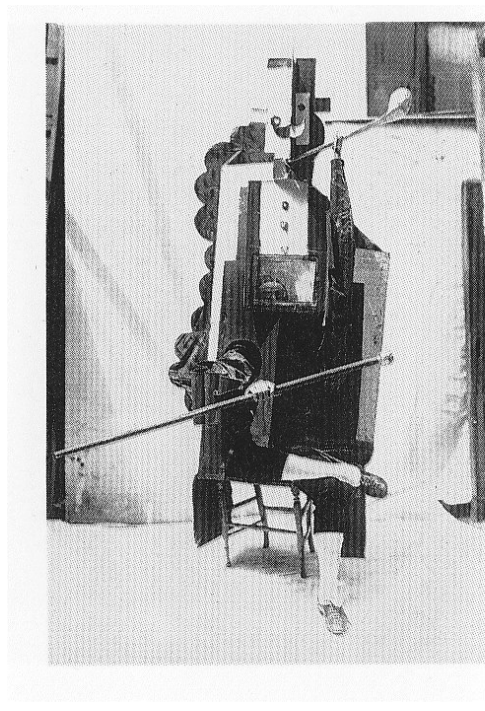
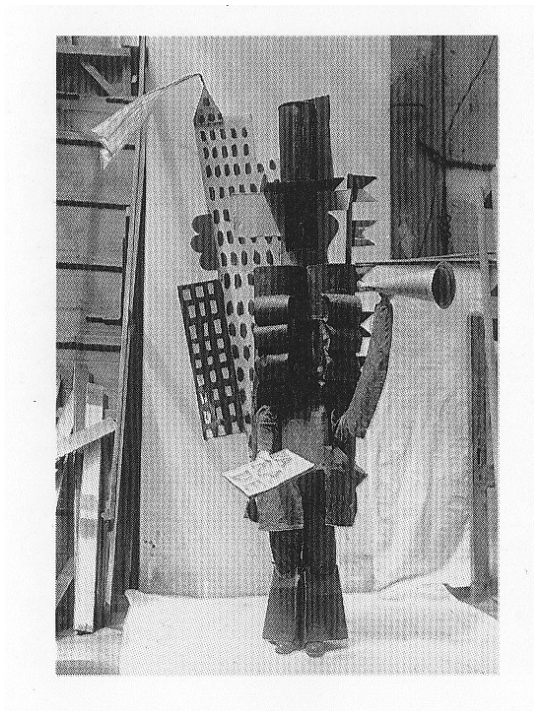


Abb. 88: *Parade*, 1917: „Acrobate“ und „fille américaine“ und „prestidigitateur chinois“



NICOLAS ZVEREV, L'ACROBATE, MARIA CHABELSKA, LA PETITE FILLE AMÉRICAINE, STATKIEWITZ, LE MANAGER AMÉRICAIN ET LÉON WOŹIKOVSKY, LE MANAGER FRANÇAIS.

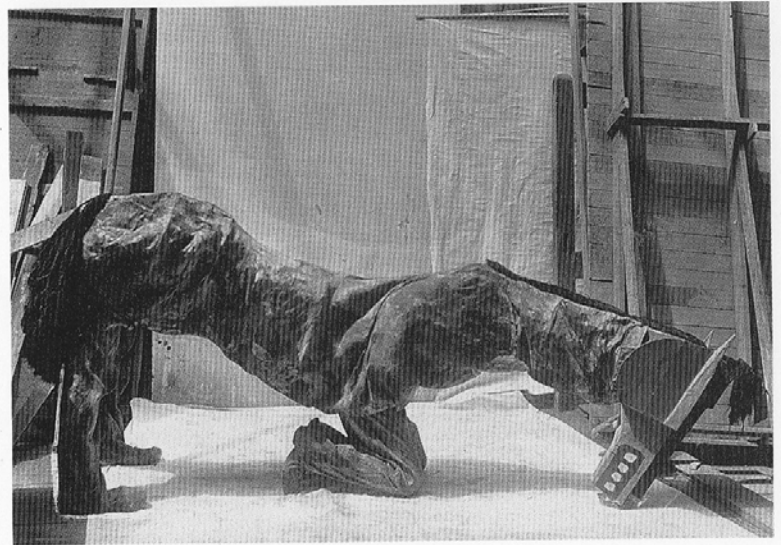


LÉONIDE MASSINE, LE CHINOIS PRESTIDIGITEUR. NOVAK ET OUMANSKY, LE CHEVAL QUI SALUE.

Abb. 89: *Parade*, 1917: Das Pferd



1917 PARADE. LE CHEVAL



1917 PARADE