

Kriegsbühnen

Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien

Bearbeitet von
Eva Krivanec

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 380 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 1837 2

Format (B x L): 13,5 x 22,5 cm

Gewicht: 534 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Geschichte des Theaters](#)

schnell und portofrei erhältlich bei



Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

EVA KRIVANEC

Kriegsbühnen

Theater im Ersten Weltkrieg.

Berlin, Lissabon, Paris und Wien

Januar 2012, 380 Seiten, kart., zahlr. Abb., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1837-2

Was bedeutete der Eintritt des Ersten Weltkriegs für die Theater der europäischen Metropolen? In welchem Maße wurden die Theaterbühnen für Kriegspropaganda instrumentalisiert? Wie veränderten sich die Spielpläne der literarischen, kommerziellen und alternativen Bühnen im Laufe der Kriegsjahre? Eva Krivanec erforscht erstmals systematisch die Theatergeschichte während des Ersten Weltkriegs in vier europäischen Hauptstädten aus kulturwissenschaftlicher und vergleichender Perspektive. Es entsteht ein internationales Panorama einer politisch hoch aufgeladenen, aber auch kommerziell erfolgreichen und zum Teil ästhetisch innovativen Theaterproduktion.

Eva Krivanec (Dr. phil.) lehrt Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1837/ts1837.php

Inhalt

Einleitung | 9

1. Zum Verhältnis von Stadt, Nation und Theater um 1910 | 29

- 1.1 Vier Hauptstädte und ihre Beziehungen | 29
- 1.2 Theaterbesuche im Kontext neuer urbaner Vergnügungen | 41
- 1.3 Von der Konkurrenz kosmopolitischer Metropolen zum Krieg zwischen den Zentren der Nation | 53
- 1.4 Nationalismus, Militarismus und Feindseligkeiten vor 1914 | 61
- 1.5 „Krank und wieder gesund gelacht...“: Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918 | 69

2. Kriegsmobilmachung auf den Bühnen | 87

- 2.1 Vor der Wiedereröffnung | 87
- 2.2 Nationale Repräsentation: Welche Klassiker werden gespielt? | 94
- 2.3 Lachen über den Feind: Mobilmachung am Unterhaltungstheater | 102
- 2.4 „Feindboykott“ am Theater | 109
- 2.5 „Hält ein Bomberl im Schnabelr...“: Waffen und Kriegstechnik auf der Bühne | 114
- 2.6 Was bleibt außer zu schweigen? Einzelne kritische Stimmen im Kriegslärm | 123
- 2.7 Die Lissabonner Theater vor dem portugiesischen Kriegseintritt | 126

3. Die „geeinte Nation“ auf der Bühne | 139

- 3.1 Heroische Vergangenheit: Bezugspunkte des historischen Dramas | 139
- 3.2 Die kulturelle Dimension der Kriegsallianzen | 146
- 3.3 Repräsentationen von „Burgfrieden“ und „Union sacrée“ auf der Bühne | 153
- 3.4 Aufnahmerituale und Ausschlussverfahren der „geeinten Nation“ | 158
- 3.5 Grenzverschiebungen? Krieg, Theater und Geschlechterverhältnisse | 163

4. Die scheinbare Rückkehr zur Normalität | 181

- 4.1 Erfahrungsbrüche zwischen Front und Heimatfront | 181
- 4.2 Rückkehr zu den Vorkriegsspielplänen? | 187

- 4.3 „Frikassee à la Poincaré“: das Essen als alltägliche und aggressive Obsession | 194
 - 4.4 Flüchtlingsströme in die Hauptstädte | 199
 - 4.5 Friedensaktivitäten im Untergrund und im Exil | 205
- 5. Ungleiche Zeiten am Theater | 215**
- 5.1 Letzter Triumph und „Abnutzung“ des bürgerlichen Unterhaltungstheaters | 215
 - 5.2 Echte Kassenschlager: Erfolgsmodelle in den Kriegsjahren | 230
 - 5.3 Die Aktualität wird zunehmend kritisch: Revuetheater und Krieg | 243
 - 5.4 Multimediale Kriegspropaganda | 251
 - 5.5 Ästhetische Verbindungslien: vom Unterhaltungstheater zur Avantgarde | 259
- 6. Kriegsmüdigkeit und soziales Aufbegehren | 263**
- 6.1 „Steckrübenwinter“ und Krisenjahr 1917 | 263
 - 6.2 Kampf statt Krieg: Politisierung von unten und künstlerische Kritik | 269
 - 6.3 Zerstörte Helden: pessimistische Klassikerinszenierungen | 279
 - 6.4 Der Aufstand der Dinge: Wahrnehmungsbruch und Subjektverlust | 287
- 7. Zusammenbruch und Neubeginn | 293**
- 7.1 Siegeswillen bis zuletzt: die letzten Schlachten der Inlandspropaganda | 293
 - 7.2 Zusammenbruch der „Heimatfront“ und Dolchstoßlegenden | 299
 - 7.3 Zwischen ästhetischer und politischer Revolution: Formierung der Theater-Avantgarden | 312

Kriegsbühnen in Europa | 341

Literatur | 347

- Tageszeitungen und Zeitschriften | 347
- Archivmaterialien | 348
- Theaterjahrbücher und -spielpläne | 349
- Theaterstücke und Filme | 350
- Sekundärliteratur | 352

Einleitung

„Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914.“ Mit diesem Satz leitet Erwin Piscator seine Schrift *Das politische Theater* ein. In der historiographischen Literatur besteht ebenfalls kein Zweifel 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 (neun Millionen Soldaten, sechs Millionen Zivilisten), ganz abgesehen von den vielen Kriegsversehrten, dem rasanten Fortschritt von Kriegs- und Waffentechniken, dem zum Hass gesteigerten Nationalismus und den unterschiedlichen, inkompatiblen kollektiven Erinnerungen und Geschichtsschreibungen, die sich daraus ergaben, hat tiefen Spuren in den gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und künstlerischen Entwicklungen hinterlassen. Diese Beobachtung war der Ausgangspunkt für einen großen Teil der kulturhistorischen Arbeiten zum Ersten Weltkrieg. Doch gleichzeitig gibt es wenige Arbeiten, speziell im Bereich der Theatergeschichte, die sich den Jahren des Kriegs selbst widmen – zumeist wird die Jahrhundertwende (bis maximal 1914) oder die Zwischenkriegszeit (ab 1918) in den Blick genommen.¹

Das darf nicht weiter verwundern, haben doch die Zeitgenossen selbst einen unwiderrufbaren Bruch wahrgenommen zwischen der Zeit vor dem Krieg und jener danach. Sie sahen „die Welt von gestern“ (Stefan Zweig) als etwas unwiederbringlich Verlorenes. Doch gerade dieses Fehlen, diese scheinbare Leere im kulturellen Leben zwischen 1914 und 1918 regte neue

1 Aus einer Fülle von Literatur seien nur einige Beispiele herausgegriffen: Reinhard Kannonier (Hg.): *Urbane Leitkulturen 1890-1914*. Leipzig, Ljubljana, Linz, Bologna, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995; Jürgen Schutte (Hg.), *Die Berliner Moderne. 1895-1914*, Stuttgart: Reclam 1987; Peter von Rüden: *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)*, Frankfurt a. 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.

Fragen an. Schon ein erster oberflächlicher Blick in die Theaterprogramme und Zeitungsankündigungen dieser Jahre zeigte, dass der Eindruck, es hätte im Krieg kein kulturelles Leben in den Städten gegeben, einfach falsch war. Die meisten Theater und fast alle populären Unterhaltungsstätten in den vier untersuchten Metropolen waren während der Kriegszeit aktiv und das Publikum nahm gerne und in großer Zahl an den Aufführungen teil.

Während der Kriegsjahre waren die Theater sowohl Schauplatz der militaristischen Zurüstung der „Heimatfront“ als auch Fluchtraum in heimelig-beschauliche Ersatzwelten. In Einzelfällen konnten sie aber auch – trotz scharfer Zensurbestimmungen – Orte der Kritik, der politischen Selbstverständigung, des Bruchs mit ästhetischen Konventionen werden.

Die bewusste Fokussierung dieses Buchs auf das kulturelle Leben während des Krieges betont weniger die langfristigen Folgen des Ersten Weltkriegs im kulturellen Bereich, sondern untersucht 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 Kriegs ergeben.

Unterhaltung kann in diesem Kontext grundsätzlich beides sein: ein stabilisierendes Element im machtvollen Gefüge des totalisierenden Kriegs und ein kleiner subversiver Funke, der sich gegen die oppessiven „Großen Zeiten“ richtet. 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 einen Ausbruch aus der Kriegszeit, dem Kriegsalltag versprachen und doch im Rückblick starker und beredter Ausdruck *ihrer* Zeit sind.

Das Buch richtet sein Augenmerk auf das Theater der Hauptstädte. Einerseits liegt der Fokus auf einer Beschreibung der Vielfalt und Dichte des urbanen Theater- und Vergnügungsangebots in den Großstädten. Für die zentrale Fragestellung – welchen Einfluss hatte der „Große Krieg“ auf Theatergenres, Spielpläne, Stücke und Inszenierungen? – ist es aber entscheidend, dass es sich bei den vier ausgewählten 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 ideo-logische wie ästhetische Ähnlichkeiten und Differenzen auf beiden Seiten der Front aufzuzeigen.

Berlin steht exemplarisch für eine fast explosionsartig expandierende Stadt, aber auch als Hauptstadt einer vom Militarismus geprägten Monarchie mit starken autoritären Zügen. Lissabon dient als Beispiel für die Hauptstadt eines Landes, das zunächst neutral blieb und in dem die Frage

des Kriegseintritts öffentlich debattiert wurde. Paris steht für eine traditionsreiche Metropole mit ausgeprägter Vergnügungskultur und als Hauptstadt eines Staats mit starker republikanischer und nationaler Identität. Wien schließlich ist Hauptstadt eines Vielvölkerstaats in der Krise, aber mit einem regen kulturellen und intellektuellen Leben.

Der Krieg bringt die europäische Bevölkerung in die paradoxe Situation, dass sie einerseits tief gespalten ist in verfeindete Nationen und Kriegslager, andererseits virtuell vereint durch die allen gemeinsame elementare Kriegs- und Krisenerfahrung. So versteht sich *Kriegsbühnen* auch als Beitrag zu einer europäischen Theater- und Kulturgeschichte, die über einen einzelnen lokalen und nationalen Kontext hinausgehen will und nach den Ähnlichkeiten und Differenzen, nach den Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen der Theater- und Vergnügungskulturen in Europa fragt.

Wie lässt sich die erwähnte Krisenerfahrung fassen? Das Konzept der *Krise* bezieht sich zunächst 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.² Die Krise ist aber auch eine Phase „furchtbarer Schnelligkeit“ (Jacob Burckhardt), in der sich historische Prozesse so stark beschleunigen, dass sie, wie ein flüchtiger Moment, kaum noch zu fassen sind.³

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 der Weigerung, diesen Prozess anzuerkennen und einem starken Wunsch nach Wiederherstellung der alten Ordnung.⁴ Krisen führen zu Asynchronien, zu Diskrepanzen und Widersprüchen im Alltag derjenigen, die die Krise durchleben. Wir haben es von 1914 bis 1918 mit einer Periode der Brüche und Ungewissheiten zu tun, mit einer Periode der enormen Beschleunigung, die von widerstreitenden und widersprüchlichen Diskursen geprägt ist.

2 Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁶1989, S. 134.

3 „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“, in: 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.

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

Der *cultural turn* in der Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg hat die Beschäftigung mit der konkreten Erfahrung dieses Krieges, sowohl von Zivilisten als auch von Soldaten verstärkt in den Blick genommen. Der hier verwendete Begriff von *Erfahrung* 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.“⁵ Diese Erfahrung hat die Menschen nicht reicher, sondern ärmer an „mitteilbarer Erfahrung“ gemacht – sie sind verstummt aus dem Krieg zurückgekehrt. Sämtliche Erfahrungen, die man lange Zeit für gesichert hielt, wurden durch die Kriegsergebnisse zunichte gemacht: „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.“⁶ 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.“⁷

Bernd Hüppauf spricht diesbezüglich etwa von der „Krise der Repräsentation“, die dieser Krieg zur Folge hat, und er verweist damit auf die Brüche zwischen (medialer) Repräsentation und Wirklichkeit, aber auch auf die noch elementareren 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 mit den extremen akustischen Belastungen, denen die Soldaten ausgesetzt waren, zusammenhingen. Die Brüche und Fragmentierungen der Wahrnehmung werden bereits während des Kriegs in den populärkulturellen und avantgardistischen Werken thematisiert.

Die Wirksamkeit und Bedeutung von Diskursen in der modernen Kriegsführung ist wohl unbestritten. Der Blick auf beide Seiten der Front kann die Struktur der widerstreitenden Diskurse – ihren widersprüchlichen Charakter – offenlegen. Auch zeigt sich, dass der Kampf um Wahrheit, um Deutungsmacht im Krieg nicht in erster Linie von staatlicher Propaganda, sondern von den vielen Einzelnen, die im nationalistischen Sinne aktiv werden, geführt wird. Es gibt – 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. Allerdings ähneln einander diese

5 Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II/1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁴2006. S. 213-219, hier S. 213.

6 Ebenda, S. 213f.

7 Ebenda, S. 219.

hegemonialen Diskurse auf beiden Seiten der Front in Inhalt und Struktur von Vorurteilen, Angriffen oder Verteidigungen.

Die Idee, einen für kulturhistorische Begriffe sehr kurzen Zeitraum – vier Jahre und vier Monate – zu beobachten, ist verknüpft mit dem Interesse an Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten zu bestimmten historischen Momenten. Kriegszeiten sind hier besonders interessant als Zeit der 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.

Im kulturellen Leben der Jahre 1914-1918 in Europa zeigt sich ein markanter Umbruch in den Praktiken des kulturellen Austauschs. War die Zeit vor 1914 von intensiver internationaler Zirkulation geprägt – Tourneen von Schauspielstars; Übersetzung und Adaption von Bühnenerfolgen; der internationale Markt der Variétékünstler; der Filmverleih – so lösten Diskurse der nationalen Reinheit und Eigenständigkeit, der kulturellen Gegensätzlichkeit zu sämtlichen Feinden diese im August 1914 mit einem Schlag ab. Die vielfältigen Austauschbeziehungen der Unterhaltungsbranche wurden nachhaltig beschädigt. Doch teilweise scheiterten diese Versuche, die Ähnlichkeiten zwischen den verfeindeten europäischen Metropolen zum Verschwinden zu bringen, in der Praxis.

In der Untersuchung der heterogenen Vielzahl von Theateraufführungen in diesem besonderen Zeitraum 1914 bis 1918 können wir, wie durch ein Vergrößerungsglas, einige kulturelle Entwicklungen des 20. Jahrhunderts *in nuce* beobachten.

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 manchmal sogar mehrere Jahre lang in einem Theater läuft. Singularität und Serialität sind also trotz ihrer scheinbaren Opposition nur zusammen zu denken.

So soll in diesem Buch, das 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, z.B. bei Benefizveranstaltungen.

Aber auch die Betrachtung sämtlicher Aufführungen eines bestimmten Tages soll die Perspektive der Theaterbesucher, die eine einzelne Aufführung aus einem bestimmten Angebot an Produktionen wählen können,

herausstreichen. So ist die Theatergeschichte des Ersten Weltkriegs im eigentlichen 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.

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

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 Herausforderung liegt darin, folgende Aspekte zu verbinden:

- eine historische Herangehensweise, die auf wesentlich qualitativen Konzepten beruht
- die Vielfalt des verwendeten historischen Materials, bestehend aus Jahrbüchern und 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.
- die quantitative Sammlung von Aufführungsdaten in einer Datenbank.

In dieser selbst erstellten Datenbank sind für die vier Kriegsjahre etwa 90.000 Aufführungen in den vier Hauptstädten verzeichnet, 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 durch die Auswahl eines Theaters, das als charakteristisch für ein Genre gilt (z.B. das Théâtre Apollo in Paris für Operetten, das Palast-Theater am Zoo für Berliner Revuen, das Coliseu dos Recreios als Mehrzweckbühne für Gastspiele von Opernensembles, über Zirkus und Kino bis zu Boxkämpfen, oder die Wiener Freie Volksbühne für ein kleines, innovatives Theater mit politischen Ansprüchen), oder die genaue Untersuchung gewisser „Scharnierphasen“ wie etwa den Beginn des Kriegs, den Herbst 1915 oder den Winter 1916/1917, sowie die besondere Berücksichtigung der erfolgreichen Produktionen der Kriegszeit.

Welchen Zweck verfolgt nun die Sammlung dieser Aufführungsdaten? Warum analysiert man nicht einige wenige exemplarische Produktionen im Detail? Darin liegt eine Grundsatzentscheidung. Die meisten Theatergeschichten, gerade für das 20. Jahrhundert, wo angesichts der Quellendichte eine Auswahl unabdingbar scheint, schreiben die Geschichte herausragen-

der, besonders auffälliger, innovativer, zukunftsweisender Theaterproduktionen. Sie folgen damit automatisch einer Kanonisierung und betreiben diese weiter. Mit einer verengten Perspektive auf das nachträglich „Nennenswerte“, lassen sich jedoch viele Fragen wie etwa jene nach den Funktionen des Theaters im Kriegsalltag, nach den Normen des kommerziellen Theaterbetriebs, nach den Bedingungen für Erfolg oder Misserfolg, nicht stellen.

Will man Theatergeschichte zunächst als eine Form der Alltagsgeschichte schreiben, so ist es wichtig, diese Perspektive zu verlassen und die Perspektive der Zuschauer 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 Zuspruch erfahren und welche 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 „Gesamtlage“ der Theater in einer Stadt zu werfen, gewisse Periodisierungen betreffend die Programmgestaltung der Theater vorzuschlagen oder „Bühnendiskurse“ zu analysieren, die dominanten, aber auch die marginalisierten oder durch Zensur bedrohten.

Auch wenn in diesem Buch einzelne Aufführungen bzw. Inszenierungen exemplarisch analysiert werden, so ergibt sich die Auswahl aus den in der Datenbank gewonnenen Ergebnissen (besonders erfolgreiche Produktion, besonders beliebter Autor, plötzlich abgesetztes Stück, etc.) und nicht aufgrund eines ästhetischen Urteils aus der historischen Distanz. So geraten Theaterereignisse und Stücke in den Fokus, die gänzlich außerhalb des literarischen oder theaterhistorischen Kanons liegen. Es geht hier in erster Linie um den Theateralltag, also um das täglich gespielte Theater im Krieg.

Die Historiographie von Krisen, Konflikt- oder Ausnahmesituationen ist zu meist durch eine widersprüchliche und konflikthafte Forschungsgeschichte gekennzeichnet. Dies gilt für die Geschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs,⁸ die lange Zeit nur aus der jeweils nationalen Perspektive erfolgte, zu einer Reihe von Historikerdebatten führte und bis heute nicht gänzlich von Mythen freigelegt ist, so dass neue Forschungsergebnisse immer noch öffentliches Aufsehen und Widerspruch hervorrufen können.⁹

8 Vgl. Antoine Prost/Jay Winter: *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris: Seuil 2004.

9 „Nationale Empfindlichkeiten“ zeigen sich etwa in den Reaktionen zur Studie von John Horne und Alan Kramer zu den deutschen Kriegsverbrechen in Belgien: John Horne/Alan Kramer: *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Hamburg: Hamburger Edition 2004; oder auch zur fotohistorischen 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. Nach wie vor von Ver-

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 selbst¹⁰ und dann vor allem in der Zwischenkriegszeit gab,¹¹ während das Forschungsinteresse nach 1945 bis zumindest Ende der Achtziger-Jahre nahezu vollständig erloschen ist.

Interessant ist auch, dass sich in der Zwischenkriegszeit die in Konstitution befindliche Disziplin der Theaterwissenschaft sehr für diesen noch kaum vergangenen Zeitabschnitt interessierte,¹² während die großen Arbeiten zum Theater im Ersten Weltkrieg in Europa seit den Neunziger-Jahren von Historikern verfasst wurden.

Die Publikationen während des Kriegs und in der Zwischenkriegszeit bearbeiten interessantes Material und sind bis heute Dokumente für die historische Arbeit zum Thema. Doch die darin entwickelten Thesen und Schlussfolgerungen sind zum großen Teil von politischen Motivationen durchdrungen. Dies reicht von der Betonung der Bedeutung des Theaters für die patriotische Stimmung beim Sozialdemokraten Ludwig Seelig in *Krieg*

leugnung geprägt ist der Umgang der türkischen Geschichtsschreibung mit dem Völkermord an den Armeniern von 1915 bis 1917.

- 10 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; 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. Studenterarbeit 1917.
- 11 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 a. M.: Societäts-Verlag 1935; Carl Niessen: Theater im Kriege, Emsdetten: Lechte 1940.
- 12 Für eine ausführliche Darstellung der frühen Forschungsgeschichte zum Theater im Ersten Weltkrieg vgl. Eva Krivanec: „Krieg – Theater – Archiv. Theater im Ersten Weltkrieg als Thema der frühen Theaterwissenschaft“, in: Maske und Kothurn. Jg. 55 (2009), H.1-2. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert, S. 99-116.

und Theater (1916) bis zu der Behauptung des Theaterwissenschafters Carl Niessen, das Theater der deutschen Kriegsgefangenen entspräche ganz dem „Wollen des Nationalsozialismus“ und sei eine „Mahnung zur deutschen Selbstbehauptung“ (1940).

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 Neunziger-Jahre.¹³ 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 u.a. datieren.¹⁴ 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 Krumeich und Irina Renz im Jahr 1993 als äquivalenter Wendepunkt gelten.¹⁵

Da das Feld der Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs seither fast unüberschaubar geworden ist – zumindest, wenn man über den deutschsprachigen Raum hinausgeht – werde ich mich in folgendem kurzen 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 Kriegslyrik und Kriegsprosa oder andere Textzeugnisse (Briefe, Tagebücher) im Vordergrund, während dem Theater im Krieg kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dennoch möchte ich zwei Sammelbände erwähnen, die aufgrund der Vielfalt und Pointiertheit der Beiträge und ihrer innovativen Themenstellung für dieses Buch wichtig waren. Das ist einerseits der vom Germanisten Bernd Hüppauf 1984 heraus-

13 Vgl. A. Prost/J. Winter: *Penser la Grande Guerre*, S. 42-45.

14 Vgl. ebenda, S. 220. Die Ergebnisse des Symposiums wurden 1994 veröffentlicht: Jean-Jacques Becker et al. (Hg.): *Guerre et cultures 1914-1918*, Paris: Armand Colin 1994.

15 Vgl. Martin Baumeister: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen: Klartext 2005, S. 9; Gerd Krumeich, „Kriegsgeschichte im Wandel“, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz (Hg.): „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“ *Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Essen: Klartext 1993, S. 11-24.

gegebene 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.¹⁶ Ein Beitrag zu Gerhart Hauptmanns Haltung im Ersten Weltkrieg¹⁷ und einer zu Karl Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*¹⁸ 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 Wiener Brandstätter Verlag herausgegeben. Der Untertitel *Die andere Seite der Geschichte* vollzieht bereits programmatisch einen Perspektivwechsel zur bis 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 zu ihren Zusammenhängen 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. Autoren im Krieg reichen die hier erstmals gesammelten Themen.¹⁹

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 München,²⁰

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

17 Reinhard Alter: „Gerhart Hauptmann, das deutsche Kaiserreich und der Erste Weltkrieg“, in: B. Hüppauf (Hg.), *Ansichten vom Krieg*, S. 184-204.

18 Philip Thomson: „Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und ‚Die letzten Tage der Menschheit‘“, in: B. Hüppauf (Hg.), *Ansichten vom Krieg*, S. 205-220.

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

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

danach auf Berlin. Die 1993 publizierte Studie *Berlin Cabaret*²¹ kontextualisiert das Entstehen des Berliner Kabarets mit der rasanten Urbanisierung und dem Entstehen der Konsumkultur – er bezeichnet es als „metropolitane Montage“ oder, anders gesagt, als Übertragung des populären „Variétéstils“ auf ein anspruchsvollereres 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.²²

In den 90er-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 Verbindungslien 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.²³ 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*. In „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“²⁴ 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 Kapitel²⁵ zu dem innovativen und prominent besetzten, von Frans Coetze und Marilyn Shevin-Coetze 1995 herausgegebenen Sammelwerk *Authority, Identity and the Social History of the Great War*. Neben Starcks Artikel, der einen wegweisenden Beitrag zur Weltkriegszensur in Deutsch-

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

22 Vgl. ebenda, S. 118-126.

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

24 Holger Kuhla: „Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918“, in: Joachim Fiebach/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.), *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*, Berlin: Vistas 1997, S. 63-115.

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

land darstellt, finden sich in dem umfangreichen Band u.a. auch Texte von Marsha Rozenblit – über die Situation jüdischer Frauen in Österreich-Ungarn²⁶ – und von John Horne – über den Abnutzungskrieg und das Verhältnis von Soldaten und Zivilisten in Frankreich.²⁷

Was Frankreich betrifft, 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.²⁸ 2001 erschien ihr ebenfalls hochinteressanter Beitrag zur Repräsentation von Frauen im Unterhaltungstheater während des Kriegs.²⁹

Im Jahr 2000 publizierte die US-Historikerin Regina Sweeney den Artikel „La Pudique Anastasie. Wartime Censorship and French Bourgeois Morality“,³⁰ 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 2001.³¹ 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

-
- 26 Marsha L. Rozenblit: „For Fatherland and Jewish People. Jewish Women in Austria During the First World War“, in: F. Coetzee/M. Shevin-Coetzee (Hg.), Authority, Identity and the Social History of the Great War, S. 199-220.
- 27 John Horne, „Soldiers, Civilians and the Warfare of Attrition. Representations of Combat in France, 1914-1918“, in: F. Coetzee/M. Shevin-Coetzee (Hg.), Authority, Identity and the Social History of the Great War, S. 223-249.
- 28 Odile Krakovitch: „La censure des théâtres durant la grande guerre“, in: Théâtres et spectacles hier et aujourd’hui: Époque moderne et contemporaine, Paris: Ed. du CTHS 1991, S. 331-353.
- 29 Odile Krakovitch: „Sous la patrie, le patriarchat: La représentation des femmes dans le théâtre de la Grande Guerre“, in: Odile Krakovitch/Geneviève Sellier (Hg.), L’Exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle, Bruxelles: Editions Complexe 2001, S. 27-54.
- 30 Regina Sweeney: „La Pudique Anastasie. Wartime Censorship and French Bourgeois Morality“, in: Douglas Mackaman/Michael Mays (Hg.), World War I and the Cultures of Modernity, Jackson: University Press of Mississippi 2000, S. 3-19.
- 31 Regina M. Sweeney: Singing our Way to Victory. French Cultural Politics and Music during the Great War, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2001.

es – mit sexuellen Anspielungen, der Befürwortung von 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.³²

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.³³ Ein elf-köpfiges Team von Historikern 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.³⁴ 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“ Vergleich,³⁵ 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 Krieg auch darin begründet ist, einen Ort für nostalgischen Eskapismus und für das Lachen geboten zu haben.

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

33 Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.): *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

34 Jan Rüger: „Entertainments“, in: Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919*. Vol. 2: A Cultural History, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 105-140.

35 Vgl. Jay Winter: „The practices of metropolitan life in wartime“, in: J. Winter/J.-L. Robert (Hg.), *Capital Cities at War*. Vol. 2, S. 1-19, hier S. 8-10.

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 diesem Buch zu grunde liegt. Die zwei Bände *Capital Cities at War* sind, auch wenn die einzelnen Beiträger 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.³⁶

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 aufführen, 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.³⁷

Über das kulturelle Leben in Frankreich von 1914 bis 1918 gibt der Historiker Marc Ferro in einem Aufsatz Auskunft, in dem er gleich zu Beginn den für Frankreich im Ersten Weltkrieg charakteristischen Widerspruch

36 Peter Jelavich: „German culture in the Great War“, in: Aviel Roshwald/Richard Stites (Hg.), *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda*, 1914–1918, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 32–57.

37 Steven Beller: „The tragic carnival: Austrian Culture in the First World War“, in: A. Roshwald/R. Stites (Hg.), *European Culture in the Great War*, S. 127–161.

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, und einer pazifistischen Haltung nach dem Krieg, in der Hoffnung, dass die gesteigerte Absurdität dieses Krieges Kriegen überhaupt ein Ende bereiten könnte.³⁸

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.³⁹ 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 Buch der amerikanischen Historikerin Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, 2004 bei Cambridge University Press,⁴⁰ 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 Zwiebrücht 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

38 Marc Ferro: „Cultural Life in France, 1914-1918“, in: A. Roshwald/R. Stites (Hg.), European Culture in the Great War, S. 295-307.

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

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

sich die Situation schließlich, wie die Autorin anhand zahlreicher Eingaben und Beschwerdebriefe bei den Behörden nachweisen kann, umkehr 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 die Verbindung von Unterhaltung und Propaganda die Wiener Kriegsausstellungen der Jahre 1916 und 1917 auf.

2005 erschien die 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*.⁴¹ Der Autor konstatiert darin – 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 den darauffolgenden Jahrzehnten entscheidende Bedeutung errang: Sowohl die deutsche Industrie als auch die Oberste Heeresleitung erkannten die Massenwirksamkeit des Films und versuchten, ihn für ihre Werbe- und Propagandazwecke zu nutzen.

Die 2005 publizierte Habilitationsschrift des Historikers Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914-1918*, ist wohl jene Publikation, die mit dieser am stärksten korrespondiert. Baumeister legt eine erste Theatergeschichte des Ersten Weltkriegs in Deutschland vor, 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 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.“⁴² In dem „Problemzonen“ genannten zentralen Abschnitt zum populären Theater zu Kriegsbeginn liefert Martin Baumeister aufschlussreiche Analysen zur Thematisierung 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 Kriegsposse der ersten Kriegssaison bald von realitätsferneren, nostalgischen oder exotischen Komödien und Operetten ersetzt, andererseits entwickelten die späteren Kriegsrevuen eine Perspektive, die sich stärker mit dem Alltag im Krieg auseinandersetzte, die auch leise Ironie oder Kritik durchscheinend

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

42 M. Baumeister, *Kriegstheater*, S. 14.

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.

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 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 die von Juden getragene und mehr oder weniger stark jüdisch geprägte Unterhaltungskultur ist das mondänste: das exklusive und moderne Berliner Revuetheater *Metropol*, in dem sich die Kultурprominenz traf, als Geburtsstätte der Revue in Deutschland, wie Otte schreibt.⁴³ Die Revue war als „modernes“ Genre wesentlich von jüdischen Autoren, Komponisten und Darstellern geprägt. Auf allen drei Feldern brachte der Erste Weltkrieg massive Veränderungen mit sich, sowohl auf Seiten der beteiligten Künstler als auch bei den dargestellten Inhalten. Und Otte registriert ab etwa 1916 eine Verschärfung antisemitischer Agitation, die auch zu einer stärkeren Kritik 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 theatrales 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 verschwimmen.

Die in dem Buch behandelten Beispiele reichen von der Suche nach nationaler Identität in klassischen „Leitfiguren“ wie Wilhelm Tell, über die

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

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 Abschnitt zeichnet die Geschichte des *Lessingtheaters*, eines wenig beachteten Berliner Theaters nach, das jedoch paradigmatisch für die Verbindung von Unterhaltungs- und Literaturtheater steht. Der Direktor des *Lessingtheaters* Oscar Blumenthal galt vielen Feuilletonisten als „Inbegriff des profitorientierten Theatermannes, der frei von allen künstlerischen Ansprüchen und Skrupeln den (ökonomisch definierten) Erfolg sucht“.⁴⁴ Dabei wurde ihm vor allem die „industrielle“ Produktionsweise und der warenförmige Umgang mit literarischen Texten, auch 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 rasch zu überblicken. Neben der wegweisenden Geschichte des portugiesischen Revuetheaters in zwei Bänden von Luiz Francisco Rebello aus dem Jahr 1984 sind hier 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 Vasconcelos⁴⁵ und das 2002 erschienene Kapitel zum portugiesischen Theater im 20. Jahrhundert von Vitor Pavão dos Santos⁴⁶ im zweibändigen *Panorama da cultura portuguesa no século XX* zu nennen.

Die chronologische Linie, der dieses Buch in seinem Aufbau folgt, ist in sieben thematische Kapitel gegliedert, deren Ziel es ist – im Sinne einer relationalen Betrachtung der Theatersituation – gleichermaßen auf die vier Städte Berlin, Lissabon, Paris und Wien einzugehen. Natürlich gibt es Themenfelder, die einzelne Städte mehr betreffen als andere. Das liegt zum einen an den unterschiedlichen Strukturen und Traditionen der Theaterszene in den jeweiligen Metropolen, zum anderen auch an der unterschiedlichen Materiallage.

Kriegsbühnen beginnt mit der Situierung des Verhältnisses von Stadt, Nation und Theater in den Vorkriegsjahren (Kapitel 1), analysiert die Situation der Theater zu Kriegsbeginn und die Inhalte, die in den ersten Monaten nach der Wiedereröffnung der Theater auf die Bühnen gelangen

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

45 Glória Bastos/Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos: O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República, Lisboa: Museu Nacional do Teatro 2004.

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

(Kapitel 2 und 3). Der nächste Abschnitt widmet sich den Jahren 1915/16, in denen sich eine – vielfach nur scheinbare – Rückkehr zur Normalität ausmachen lässt, und wo die gesellschaftlichen Widersprüche wie auch die Vereinnahmung des Theater sichtbar werden (Kapitel 4 und 5). Schließlich geht es um die – immer schwierigeren – letzten Kriegsjahre ab Ende 1916, Anfang 1917, als die „nationale Einheit“ zunächst in allen Ländern brüchig wird und schließlich, vor allem in Deutschland und Österreich-Ungarn, ganz zusammenbricht. Hier wird das Theater als Medium der Reflexion, der Kritik, zum Teil auch einer radikalen Verweigerung im Rahmen der entstehenden Theateravantgarden neu verstanden und gefasst, dennoch werden auch in den letzten Kriegsjahren neue Formen der propagandistischen Unterhaltung entwickelt, so etwa Kriegsmanegenstücke oder Kriegsausstellungen (Kapitel 6 und 7).

Ohne die moralische, inhaltliche und sprachliche Unterstützung von Martin Amanshauser wäre dieses Buch nicht möglich gewesen. Außerdem geht mein herzlicher Dank an Linda Stift und an Andrea B. Braidt, Brigitte Dalinger, Christine Ehardt, Clemens Gruber, Hilde Haider-Pregler, Beate Hochholdinger-Reiterer, Stefan Hulfeld, Nicole Kandioler, Wilfriede Krafft, Heinz Krivanec, Johanna Krivanec, Peter W. Marx, Monika Meister, Birgit Peter, Frank Stern, Katharina Wessely, sowie an den Transcript-Verlag und die freundliche Betreuung von Birgit Klöpfer.