

KRIEGSPROPAGANDA MULTIMEDIAL. SPEKTAKEL, VARIÉTÉ UND KINO IM ERSTEN WELTKRIEG

EVA KRIVANEC

Der erste Weltkrieg kann als erster großer medienvermittelter und -gestützter Krieg gelten – von den beliebten Kriegsbildern im Kino über die auflagenstarke illustrierte Presse bis hin zur Nutzung von Grammophonen und Telefonen in den Schützengräben reichen die damals noch durchweg neuen Mediennutzungen zur Verbreitung von Informationen und Unterhaltung im Krieg (vgl. Baumeister: 136-140).¹ Zugleich gehörte, gerade in den europäischen Großstädten, der Theaterbesuch nach wie vor zum festen Bestandteil der Freizeitgestaltung großer Teile der städtischen Bevölkerung. In dem Jahrzehnt vor dem ersten Weltkrieg 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« (Maase: 20).

In allen größeren Städten fanden sich neben staatlichen Bühnen und kommerziellen Unterhaltungstheatern viele kleinere und größere Vergnügungsetablissemments, die sich mit Variétés, Cabaret, Revuen, Zirkuspantomimen oder technisch aufwändigen »Sensationsstücken« im intermedialen Feld zwischen Theater, Tanz, Musik, Artistik und Film etabliert hatten.

Sämtliche Bereiche dieser städtischen Unterhaltungskultur wurden im August 1914 in den Krieg führenden Ländern auf der einen wie auf der anderen Seite der Front von einer großteils spontanen »kulturellen Mobilmachung« für den Krieg und die nationale Sache erfasst. Bereits im Sommer 1914, während Theater und Filmpaläste noch geschlossen hatten, gaben arbeitslose SchauspielerInnen und MusikerInnen spontan zusammengestellte patriotische Programme in Gaststätten, Cafés und auf der Straße zum Besten und suchten die Aufmerksamkeit der versammelten Bevölkerung zu gewinnen, vielfach auch mit dem Hinweis auf einen wohltätigen Zweck (vgl. Baumeister: 33-42). Der öffentliche Raum der Straße oder der Cafés und Restaurants wurde in den ersten Kriegswochen zur Bühne, zum Repräsentationsraum für die kriegerisch-patriotische Zurschaustellung nationaler Einheit. Aber schon im September 1914 »erfolgte der Schritt von spontanen Siegesfeiern zu organisierten, theatralisch inszenierten Großkundgebungen« (39), wie etwa

1 Zum historischen und theoretischen Verhältnis von Krieg und Informationstechnik vgl. etwa: Kittler; Virilio.

eine »große evangelisch-patriotische Kundgebung« im Zirkus Schumann in Berlin, am 6. September 1914 (vgl. 39, Fußnote 60).

In diesem Beitrag möchte ich einigen Beispielen populärer multimedialer Bühnenkunst nachgehen, die im Ersten Weltkrieg entstanden und die – mit oder ohne staatlicher Intervention oder Unterstützung – der Kriegspropaganda dienten. Die dahinterliegende Frage könnte, sehr allgemein formuliert, so lauten: Griffen die Theateravantgarden der 1920er Jahre in ihren Bühnen- und Medienexperimenten² nicht implizit auf die – zum Teil recht innovative – Ästhetik dieser Kriegs-Unterhaltungskunst zurück, die mit der Verbindung von Schauspiel, Film und Bühnentechnik experimentierte?

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. Internationale Bühnenerfolge wurden zunächst vor allem durch schnell verfertigte Kriegsstücke in den beliebten Unterhaltungsgenres – Operette, Volksstück, Posse, Revue – ersetzt. Für die noch relativ junge, aufstrebende Filmbranche, die von Beginn an international ausgerichtet war (vgl. etwa Kessler/Lenk: 17-32), 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« (20).³ Gerade in Deutschland und Österreich führte der Boykott von Filmen aus dem »feindlichen Ausland« vor allem auch zu einem akuten Filmmangel (29f).⁴ 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 hatte (vgl. Müller 1998: 55-60), diesmal allerdings kamen Künstler und Artisten in die Lichtspielhäuser und gestalteten – in Kombination mit den ersten kriegsbezogenen Filmen – »bunte Abende« mit patriotischem Charakter (vgl. etwa Mühl-Benninghaus: 30-32; »Patriotische Films«: 2-4). Das Wiener Kosmos-Kino kündigte zwischen »chronologisch kinematographischer Kriegsberichterstattung (vom deutsch-russischen Kriegsschauplatz)« und dem »Sensationsprogramm der Kunst-Lichtspiele« den Schauspieler und Regisseur des *Theaters in der Josefstadt* Egon Brecher am Leseputz an, der unter anderem ein Kriegsgebet von Anton Wildgans vortragen sollte (vgl. Theater und Vergnügen: Wiener Kosmos [Ankündigungen] 1914: 14). Ähnlich gemischt war auch das

2 Als zentrale bewegungsübergreifende Charakteristika dieser europäischen Avantgarden (Futurismus, Expressionismus, Agitprop (Piscator u.a.), Dada, Surrealismus, etc.) sehe ich etwa die Synthese bzw. Konfrontation mehrerer Medien und Künste, das Spiel mit intermediären Verschränkungen, das Interesse an der Technik und am Spektakulären, sowie den Zusammenbruch traditioneller narrativer Strukturen, die Hervorhebung des Fragmentarischen, Zerrissenen, sowohl in den Inhalten und Figurenkonzeptionen als auch in der dramaturgischen Form. Die narrative Einheit und Entwicklungslogik wird nicht mehr hergestellt, sie wird ersetzt durch »Nummern« oder »Bilder« wie im Zirkus, im Variété oder im Kino.

3 Vgl. auch Mühl-Benninghaus: »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« (25).

4 Vgl. auch: »Die deutsche Filmproduktion«, 1914: »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« (1).

Programm von LIEB' VATERLAND am 10. Oktober 1914 im großen Musikvereinsaal in Wien: Lichtbilder-Vortrag, neueste Kriegskinematogramme, musikalische und humoristische Einlagen wechseln einander ab (vgl. »Lieb' Vaterland«: 3). Das Beispiel dieser beiden genannten Orte in Wien (das Kosmos-Kino in Wien-Neubau, der Musikvereinsaal 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« repräsentierten (vgl. Guitry 1939; Gidel: 243f). Dieser Film mit dem Titel *CEUX DE CHEZ NOUS*⁵ – 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-Saëns 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 (Wieder-)Eröffnungsvorstellung im *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 und ein Einakter von Sacha Guitry (*UNE VILAINE FEMME BRUNE*) (vgl. Guitry 2005: 147-162). 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 hervorgehoben (vgl. Gignoux 1915b).

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*, das vor dem Krieg eher für die Inszenierung zeitgenössischer Dramen als für Revuen bekannt war, erstmals gespielt wurde (vgl. Gignoux 1915a; Brisson). Charles Prince, Schauspieler in dieser Revue, war dem Publikum gut bekannt als Darsteller von Rigadin, einer der beliebtesten komischen Figuren im fran-

5 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*.

zösischen Film zu dieser Zeit.⁶ In der Revue spielt er nun einen Notar aus der Normandie namens Maître Rigadin, der empört ist über den Missbrauch seines 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 (vgl. Bidou). 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: »Die Figuren treten in die Leinwand ein und aus ihr heraus, als wäre sie ein Zimmer« (Übersetzung: E.K.).

Mit multimedialen Schau-Stücken verschiedenster Art versuchten auch die als propagandistische Großprojekte konzipierten sogenannten »Kriegsausstellungen« ein breites Publikum anzulocken, zu »belehren« und zu »überzeugen« (vgl. ArbeitsAusschuss: 3-5). 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. 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 (vgl. »Kriegsausstellung Wien 1916«: 8). 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« (Arbeits-Ausschuss: 3).

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 Photographie (vgl. »Lageplan der Kriegsausstellung Wien 1916«: XCVI) und, in der Abteilung »Im Felde«, der Nachstellung von Schützengräben, Befestigungen und Fronteinrichtungen, gab es als besondere Attraktion das MARINESCHAUSPIEL IM SCHÜTZENGRABEN (vgl. »Schützengraben im k.k. Prater« [Plakat]), 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:

6 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. Richard).

»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« (»Programm des Marine-Schauspiels« [Faltblatt]).

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 Propagandaspiefilm WIEN IM KRIEG (vgl. Büttner/Dewald: 35).⁷ Im Programmheft zum Film hieß es: »Das ganze Bild atmet Wiener Humor und wirft Streiflichter auf alle durch den Krieg gezeitigten außerordentlichen Verhältnisse« (»Programm ›Wien im Krieg‹« [Faltblatt], 1916). Neben dieser Kriegsromanze im Wienerischen Milieu konnte man im »Kriegskino«, schon wenige Tage nach der Ausstellungseröffnung, den Film DIE ERÖFFNUNGSFEIERLICHKEITEN DER KRIEGAUSSTELLUNG 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 gezeigt (vgl. Büttner/Dewald: 35). 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 Fronz, dem Gründer und Direktor des Wiener Bürgertheaters, in Edmund Eyslers Operette WARUM GEHT'S DENN JETZT? auf der Bühne (UA: 5. Juli 1916) (vgl. Eysler).

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, oder von dem noch ernsteren, das das Leben unserer Tage zeigt, dem heiterlächelnden der burlesken Kunst zuwenden« (»Warum geht's denn jetzt?«: 8). 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 (vgl. Eysler: 22). 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 (vgl. b.: 4f).

Gerade der Zirkus, in dessen Geschichte »die Nähe zum Kriegerischen und Militärischen« (Peter: 29) 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 hatte (vgl. Günther/Winkler: 121). 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)

7 Das Filmarchiv Austria hat diesen Film von einer fragmentarischen Fassung rekonstruiert und restauriert.

Exotischen, das er häufig in märchenhaften Orientalismen oder amerikanischen Wild-West-Shows, bediente (vgl. Otte). 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 (vgl. 535). Auch Sarrasani war zu Kriegsbeginn vom Zusammenbruch der internationalen Unterhaltungsbranche betroffen, viele seiner ›exotischen‹ Akteure und Artisten mussten fluchtartig Deutschland verlassen (vgl. 538). 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 (vgl. Baumeister: 183-186). 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 ›Manegenschaustück‹ *EUROPA IN FLAMMEN* endgültig (vgl.: 186). 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‹ darstelle und erteilte keine Genehmigung (vgl.: 185). 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 Militär-Schaustück *TORPEDO – LOS!* spielen. 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‹ (188). 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.

Zeigen möchte ich mit diesen – unter vielen anderen möglichen gewählten – Beispielen medienübergreifender Unterhaltungskunst im Ersten Weltkrieg vor allem drei Dinge: Nämlich erstens, dass intermediale Verschränkungen und das Spiel mit den Medien in der Unterhaltungskunst der 1910er Jahre sowohl möglich waren als auch mit Experimentierfreude ausgelotet und umgesetzt wurden; zweitens, dass der gesamte Komplex von ideologischer Aufrüstung, der Beschleunigung des Fortschritts von Technik und Medientechnik, sowie Brüchen der Wahrnehmung im ersten Weltkrieg eine enorme Zusammenballung erfahren hat; und drittens, wie eingangs gesagt, dass die Theater-Avantgarden der 1920er Jahre und deren medienästhetische Experimente nicht nur fundamental geprägt waren von den Erfahrungen des Weltkriegs, sondern auch von den sie umgebenden ästhetischen Strategien der Unterhaltungskunst, die ihrerseits lernen musste, mit dem Krieg umzugehen. Oder,

noch einmal konkret gewendet: Verdanken die Dada-Abende und -Matineen in Zürich, Berlin oder Paris ihre Struktur nicht auch dem Variété? Brauchen die Tanzpantomimen von Valeska Gert nicht auch die Komik von Stummfilm und Revue mit ihren Typisierungen, ihrer Körperlichkeit? Finden wir nicht in Erwin Piscators Revuen ROTER RUMMEL und TROTZ ALLEDEM! Elemente von Stosch-Sarrasanis Kriegsspektakel wieder?

Filme

Guitry, Sacha (1915): CEUX DE CHEZ NOUS, Frankreich.

Freisler, Fritz (1916): WIEN IM KRIEG, Österreich (Sascha-Meßter-Filmfabrik).

Leyde, Emil (1916): EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN, Österreich (Robert Müller-Film).

Literatur

Arbeits-Ausschuss [Präsident: Anton Ritter von Vukovic] (1916): »Vorwort«. In: Arbeits-Ausschuss (Hg.): *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916*. Wien: Buchdruckerei »Industrie«, S. 3-5.

b. (1916): »Eröffnung des Bundestheaters in der Kriegsausstellung«. In: *Wiener Abendpost*, 06.07.1916, S. 4f.

Baumeister, Martin (2005): *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*. Essen: Klartext.

Bidou, Henry (1915): »Théâtre Antoine: LA NOUVELLE REVUE, par Rip«. In: *Le Journal des Débats*, Nr. 283, 11.10.1915.

Brisson, Ad[olphe] (1915): »Théâtre Antoine«. In: *Le Temps*, 18.10.1915.

Büttner, Elisabeth/Christian Dewald (2002): *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg/Wien: Residenz.

Denschner, Bernhard/Franz Patzer (Hg.) (1988): *Das schwarz-gelbe Kreuz. Wiener Alltagsleben im Ersten Weltkrieg*. Wien: Stadt Wien.

»Die deutsche Filmproduktion« (1914). In: *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 74, 27.09.1914, S. 1-6.

Eysler, Edmund (1916): *Warum geht's denn jetzt? Burleske Operette in 3 Akten*, Wien: Doblinger.

Gidel, Henry (1995): *Les deux Guitry*, Paris: Flammarion.

G[ignoux], R[égis] (1915a): »Au Théâtre Antoine: LA NOUVELLE REVUE, de Rip (suite à 1915)«. In: *Le Figaro*, 09.10.1915.

Gignoux, Régis (1915b): »Courrier des Théâtres. Théâtre des Variétés: CEUX DE CHEZ NOUS, causerie par M. Sacha Guitry et Mme Charlotte Lysès«. In: *Le Figaro*, 24.11.1915.

Günther, Ernst/Dietmar Winkler (1986): *Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des Deutschen Zirkus*, Berlin: Henschel.

Guitry, Sacha (1939): »Extrait du prologue au commentaire du film«.

In: <http://www.geocities.com/Hollywood/Set/8100/frceux.html> (06.02.2007).

Guitry, Sacha (2005): »Une vilaine femme brune«. In: Ders: *Pièces en un acte*, Paris: Omnibus, S. 147-162.

- Kessler, Frank/Sabine Lenk (1996): »Gallischer Hahn und Deutscher Adler. Filmkontakte vor dem Ersten Weltkrieg.« In: Sibylle M. Sturm/Arthur Wohlgemuth (Hg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, München: Ed. text + kritik, S. 17-32.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- »Kriegsausstellung Wien 1916« (1916). In: *Wiener Zeitung*, 04.07.1916, S. 8.
- »Lageplan der Kriegsausstellung Wien 1916« (1916). In: Arbeits-Ausschuss (Hg.): *Offizieller Katalog der Kriegsausstellung Wien 1916* (XCVI). Wien: Buchdruckerei »Industrie«.
- »Lieb' Vaterland« (1914). In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 10.10.1914, S. 3.
- Maase, Kaspar (2001): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, 3. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer (=Europäische Geschichte).
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2004): *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus.
- Müller, Corinna (1998): »Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte«. In: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 bis 1918*. München: Fink. (=Mediengeschichte des Films 2), S. 43-75.
- Otte, Marline (1999): »Sarrasani's Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich«. In: *German History*, Vol. 17, No. 4, S. 527-542.
- »Patriotische Films« (1914). In: *Die Film-Woche* (Wien), Jg. II, Nr. 75, 04.10.1914, S. 2-4.
- Peter, Birgit (2001): *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik* (Diss.). Wien: Univ. Wien.
- »Programm des Marine-Schauspiels« [Faltblatt] (1916). In: *Druckschriftensammlung der Wienbibliothek*, C 67.052 (= Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1., [Konvolut]).
- »Programm Wien im Krieg« (Rochus-Kino, Wien III.) [Faltblatt]. In: *Druckschriftensammlung der Wienbibliothek*, C 67.052 (= Kriegssammlung aus den Jahren 1914-1919; 7.1. [Konvolut]).
- Richard, Jacques (2002): »Prince Rigadin et son monde«. In: *Archives* (Perpignan), Jg. 17, Nr. 92.
- »Schützengraben im k. k. Prater« [Plakat] (1916). In: *Plakatsammlung der Wien-Bibliothek*, P 35.355.
- »Theater und Vergnügungen: Wiener Kosmos« [Ankündigungen] (1914). In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 01.10.1914, S.14.
- Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt/M.: Fischer.
- »Warum geht's denn jetzt? Uraufführung im neueröffneten Bundestheater« (1916). In: *Österreichische Volkszeitung*, 06.07.1916, S. 8.
- Weiss, Jeffrey S. (1994): *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*. New Haven: Yale UP.