

# Chaos und Vergnügungslust – Varieté und Revue

1922–1930

»Die Kultur der Weimarer Republik wirkt auf den ersten Blick genauso chaotisch wie die politische und sozio-ökonomische Situation der Jahre 1919 und 1933.«<sup>1</sup>

Als 1921 der Plan gefasst wurde, die Eisarena des Admiralspalastes in ein Varieté umzugestalten, geschah dies in einer Zeit, in der sich die Gesellschaft in Deutschland in der neuen politischen Ordnung der Weimarer Republik zurechtfinden musste und nach Orientierung suchte. Neue Freiheiten und Bedürfnisse kamen auf.<sup>2</sup> Soziale Differenzen traten in den Großstädten besonders kontrastreich hervor. Verschiedene ideologische und kulturelle Strömungen existierten parallel oder überkreuzten sich. Für einige waren es goldene Zeiten, für andere ein harter Überlebenskampf.

Dem Aufbruch in eine neue Ära folgte ein stark gewachsenes Verlangen, neue Freiheiten und Lebenslust in unterschiedlichen Formen auszuleben. Das Bedürfnis nach Vergnügen und Unterhaltung erreichte ungeahnte Ausmaße. Dies betraf alle Schichten der Gesellschaft. Das Phänomen der Massenunterhaltung prägte das Bild der Zeit. Carl Sternheim beschrieb die Situation 1920 in Berlin: »Nachdem von sieben bis zehn Uhr abends des Publikums Sinnlichkeit in Theatern und Singspielhallen durch dargestellte Verführungen und Ehebrüche erregt war, wurde Berlin nach elf Uhr mit Tanzböden, Bars, Kabarets, Chambres séparées, mit dunklen Allees und Nischen [...], mit zwischen Stätten der Lust hin und her schaukelnden Droschken und Automobilen ein einziges saftiges Beilager [...]. Ein Gang durch das nächtliche Lichtermeer der glänzenden Hauptstadt des Deutschen Reiches musste den nüchternsten Provinzialen überzeugen, in Berlin sei das Geschäft richtig.«<sup>3</sup>

Insbesondere der zuletzt genannte Punkt veranschaulicht ein mit dem Vergnügen verbundenes kommerzielles Interesse an Unterhaltung. Das Theater erwies sich für manche als ein sehr ertragreiches Geschäft. Der Admiralspalast war davon als privates Unternehmen nicht ausgenommen. Man sah die Notwendigkeit und Möglichkeit, die Bedürfnisse der neuen Zeit geschäftlich für sich zu nutzen.

Anfang der zwanziger Jahre hielt die Firma Fritz Voss & Co. die Aktienmajorität der Admiralspalast AG. Die Weingroßhandlung Fritz Voss & Co. war ein Unternehmen, das verschiedene Betriebe der Unterhaltungs- und Gastronomiebranche unter einer Firmierung ver-

einte. Zu ihm gehörten in Berlin u. a. der Tanzpalast Libelle, das Kabarett Wien-Berlin und das Tauentzien-Varieté. Inhaber der Firma waren Joseph und Heinrich Liemann, Ludwig Lewin, Wilhelm Jonas und Heinrich Goldstaub. »Alle Herren [...] haben ausser diesen Unternehmungen noch einige Fabriken [...]. Genannte Herren gelten als reiche Leute.«<sup>4</sup>

Neben den verschiedenen, bereits bestehenden Angeboten innerhalb des Admiralspalastes, wie Kino und Café, war die etwas altmodisch wirkende Eisbahn gegenüber den wesentlich beliebteren Formen der Unterhaltung jener Zeit, wie dem Varieté, im Nachteil. Das Varieté versprach hohen Profit. Anfang der zwanziger Jahre war es in Berlin die beliebteste Form der Bühnenunterhaltung. Zum 1. Mai 1922 zählte man in Berlin 170 Varietés. Dies beinhaltete kleinere Kabarett-, Kneipen- und Ballhausvariétés, aber auch 23 große Häuser mit mehr als 1.000 Plätzen.<sup>5</sup> Die größten und bekanntesten waren u. a. die Scala<sup>6</sup> und der Wintergarten<sup>7</sup>, letzterer in unmittelbarer Nachbarschaft des Admiralspalastes auf der Südseite des Bahnhofs Friedrichstraße gelegen.<sup>8</sup> Als »synthetisches Genre«, das Elemente aus unterschiedlichen Formen der Unterhaltungskunst und Darstellung zusammenführte, entwickelte sich das Varieté Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Diese Elemente kamen zum einen aus dem Bereich des Zirkus sowie des Jahrmarkt- und Schausteller-Gewerbes, zum anderen aus dem Bereich von spezialisierten gastronomischen Betrieben, die neben dem Genuss von Speisen und Getränken auch Attraktionen in Form von musikalisch-tänzerischen Darbietungen zeigten.

Frühe Formen des Varietés wurden in Ballhäusern, Kneipen und Gartenlokalen gezeigt.<sup>10</sup> Das Publikumsinteresse an dieser kurzweili-

Umbau der Eisarena zum Zuschauerraum des neuen Theaters, Aufnahme von 1922.





Titelseite des Programmheftes  
des Admiralspalast Weltvarié-  
tés, 1922.

gen Form der Unterhaltung veranlasste verschiedene Betreiber von Theatern, diese Mischung der Darstellung als eigene Theaterform anzubieten und somit aus dem gastronomischen Kontext zu lösen. Nach 1869 bildeten sich im deutschsprachigen Raum feste, stehende Varietés, auch in Berlin. Zusammengefasst wurden diese Häuser unter dem Begriff der »Spezialitätentheater«. Als erstes Theater in Berlin, das sich ausschließlich dem Variété widmete, gilt das Walhalla-Theater.<sup>11</sup> Seinem Beispiel folgten u. a. das Apollo-Theater, die Flora und ab 1888 der Wintergarten.<sup>12</sup> Hier etablierte sich eine abwechslungsreiche Mischung aus Akrobatik, Magie, Dressur, musikalischen Einlagen, Kuriositäten und humoristischen Nummern, die als »internationaler Variétéstil« dieses Genre über die Jahrhundertwende hinaus prägte.

Um die Beliebtheit dieses Genres für sich zu nutzen, ließen die Betreiber des Admiralspalastes die ehemalige Eisarena in ein Variété-Theater umbauen. Die Konzession für den Betrieb als Variété beantragte ein Mitinhaber der Firma Fritz Voss & Co., Heinrich Goldstaub. Er sollte als kaufmännischer Direktor fungieren. »Ich lege den größten Wert darauf, die Konzession selbst zu erhalten, weil ich als Mitinhaber des Unternehmens in jeder Weise den notwendigen Einfluss ausüben kann.«<sup>13</sup> Die Theaterbehörde verlangte einen zweiten, künstlerischen Direktor, eine Teilung, wie sie in Theaterleitungen dieser Zeit durchaus üblich war. Vorgeschlagen wurde von Goldstaub Hermann Regel, der bereits als Choreograph und Verfasser verschiedener Eisballette im Admiralspalast tätig gewesen war. Aus nicht bekannten Gründen wurde später (ca. Februar 1923) Robert Liedemit Direktor an Stelle von Hermann Regel, und für Goldstaub übernahm Ludwig Lewin, ebenfalls Anteilseigner von Fritz Voss & Co., die kaufmännische Leitung. Die Theaterkonzession wurde für »mimische Balletts«<sup>14</sup> erteilt, ein Begriff, unter dem der Betrieb als Variété möglich war.

Am 11. November 1922 eröffnete der neue Theatersaal des Admiralspalastes unter dem Namen Admiralspalast-Weltvariété. Der Name des neuen Etablissements betonte den Standort des Theaters in einer Weltstadt und seine Lage und Bedeutung im Zentrum einer Metropole. Das Eröffnungsprogramm war in seinem Abwechslungsreichtum für das Variété dieser Zeit typisch. Nach der passenden Einleitung der Kammersängerin Elisabeth van Endert mit der Arie *Dich teure Halle grüß ich wieder* aus *Tannhäuser* von Richard Wagner, folgte eine bunte Mischung aus Zauberei und Kuriositäten (Remos Wunderzwerge, Ufferini Compagnie Zauberer und Illusionisten), Komik (Humorist Walter Steiner), Akrobatik (5 Artonis Luftgymnastik, Original 2 Dewers die Meister der Gymnastik) Dressurnummern (Albert Schumann und sein Halbblut-Araber Mephisto) und humoristischen Darstellungen des Schatten-Silhouettisten Joe Garcia. Abgeschlossen wurde das Programm durch *Die 7 Todsünden*, ein »phantastisches Spiel mit Tanz in sieben Bildern« von Hermann Regal mit Musik von Hans Cesek. Letzterer Programmpunkt war eine Besonderheit, da längere Spiel- und Tanzdarbietungen im Variété nicht üblich waren.

In den folgenden Monaten blieb die Zusammenstellung so, wie sie bereits bei der Eröffnung gezeigt wurde. Das Programm wechselte monatlich.

#### Ein neuer Theatersaal – Bauliche Veränderungen 1922



Proszenium, Theater im Admiralspalast 1922.

In den zwanziger Jahren wurden in Berlin kaum Theaterneubauten errichtet.<sup>15</sup> Neue Theaterräume entstanden wie im Falle des Admiralspalastes durch den Umbau von Gebäuden, die zuvor einem anderen Zweck gedient hatten. Neue Nutzungen erforderten Umbauten vor allem in den Innenräumen des Gebäudekomplexes. Das Café im Vorderhaus erhielt zusätzlich eine Verwendung als Ausstellungsraum. Das Kino im 2. Stock sollte als Casino die Angebotspalette erweitern, da der relativ kleine Kinosaal mit den neuen Lichtspielpalästen nicht mehr konkurrieren konnte.<sup>16</sup> Der aufwändigste Abschnitt des Umbaus betraf die Umgestaltung der Eisarena in einen Variété-Theatersaal.

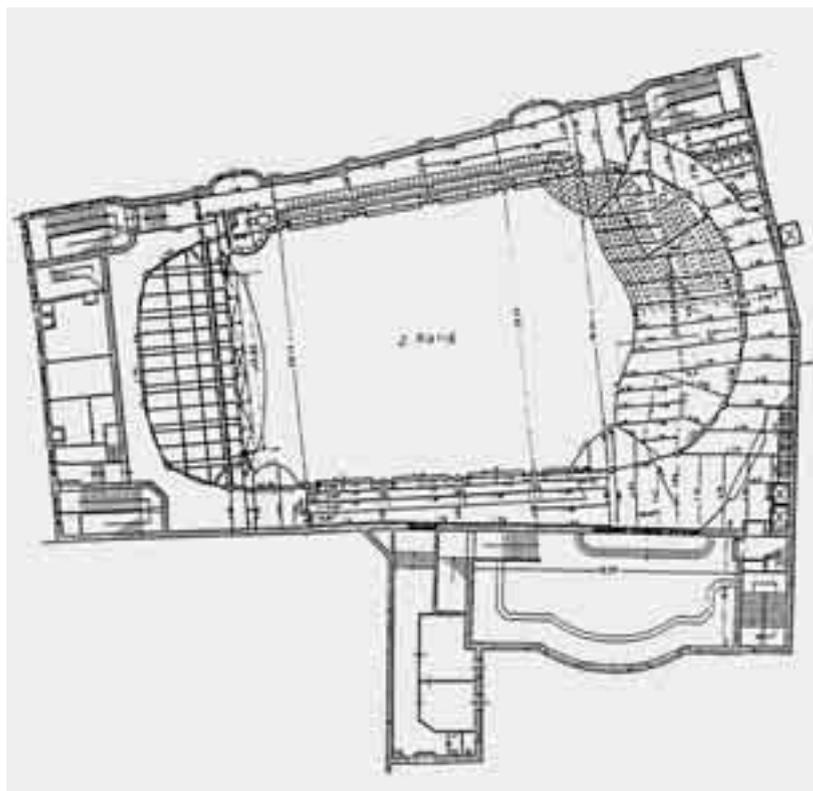
Den Auftrag für die Umgestaltung erhielt das Architekturbüro Erich Kaufmann & Albert Wolffenstein.<sup>17</sup> Die Leitung übernahm ihr Mitarbeiter Max Ackermann. Das Büro Kaufmann & Wolffenstein war auf die Einrichtung von gastronomischen Betrieben spezialisiert. Dass für den Umbau des Admiralspalastes kein Architekt herangezogen wurde, der im Theaterbau Erfahrung hatte, mag darin begründet liegen, dass die Auftraggeber den Admiralspalast mehr als Vergnügungsetablisement und den Betrieb eines Variétés vor allem als gastronomische Einrichtung ansahen und nicht primär als Theater. Die Umbauten erstreckten sich deshalb ausschließlich auf den Saal selbst. Angrenzende Bereiche, wie die Foyers, erfuhren kaum Veränderungen.



Beim Umbau der Eisarena in einen Theatersaal ging man relativ unkompliziert vor. Das Konstruktionsgerüst der ursprünglichen Eisarena blieb erhalten und wurde lediglich mit neuen Verkleidungen überzogen, die für einen Theatersaal notwendig waren. An die Stelle der Eisbahn kam das Zuschauerparkett. Zwischen die Säulen setzten die Architekten balkonartig erweiterte Ränge. Die Ranghöhen entsprachen den alten Abmessungen der Eisarena. Der Mittelteil des 1. Ranges, gegenüber der Bühne, ragte bis zu 11 Meter in den Raum, was die Anbringung weiterer Stützen unterhalb des Ranges erforderte.<sup>18</sup> An der Nordseite trennte ein neu eingesetzter Portalrahmen die dahinter eingerichtete Bühne vom Zuschauerraum. Ein in drei Ebenen gestaffelter Rahmen verkleidete das Portal. Zwischen den Rängen und der Bühne leiteten die Proszeniumslogen zu den Rängen über. Diese lagen allerdings sehr eng am Bühnenrahmen und wirkten daher etwas hineingequetscht.

Die Verwandtschaft des Varietés mit gastronomischen Betrieben verdeutlicht die Ausstattung des Parketts und des ersten Ranges mit losen Tischen und Stühlen. Während der Vorstellung schwirrten hier Kellnerinnen und Kellner umher, um die Gäste zu bewirten. Das Rauchen war im gesamten Haus erlaubt, auch im Theatersaal. Die

Ansicht Portal und Bühne,  
1922.



Grundriss des Theaters im Admiralspalast, 2. Rang, nach dem Umbau 1922.

nicht besonders tiefe Bühne genügte für Darbietungen, wie sie ein Variété erforderte, da die Ausstattung für die Programme nicht sehr aufwändig war. Ein Vorhang im Hintergrund bildete oft die einzige Dekoration.<sup>19</sup> In der Farbgebung des Saales blieb die Eleganz der Eisbahn erhalten, elfenbein für die Wände und rot für die Rang- und Logenauskleidungen, sowie gold für die Verzierungen z. B. an den Rangbrüstungen.

Das neue Dekor entsprach dem Zeitgeschmack und veränderte sich vom Klassisch-Antik der Eisarena zu einem Neo-Rokoko mit kleinen Malereien im Stil des Art-Déco. So erinnern die auf der Unterseite als Muscheln gestalteten Proszeniumslogen an Formen des Rokoko (Rocaille). Die Raumatmosphäre wirkte durch solche Elemente sehr ornamentreich und verspielt.

Anfang der zwanziger Jahre war das Neo-Rokoko, auch mit Anklängen an das Art Déco, eine beliebte Stilrichtung für die Gestaltung von Vergnügungseinrichtungen und Gastronomie. Das Rokoko galt als Epoche des ausgelassenen Vergnügens, so dass es für die Gestaltung von Räumen im Unterhaltungs- und Gastronomiebereich in unterschiedlichen Formen als gestalterischer Bezugspunkt genutzt wurde. »Die Zeit [...] des Rokoko und die der 20er Jahre [...] läßt eine

gemeinsame Tendenz zur Unbeschwertheit, Heiterkeit und Harmlosigkeit erkennen.«<sup>20</sup>

Ähnlich wie in den später auf der Bühne präsentierten Werken unterstützte der Rückbezug auf die Epoche des Rokoko die »Flucht« in »ein Reich der Grazie [...] jenseits der modernen Industriewelt und aller ihrer immanenten Komplikationen«.<sup>21</sup> Die Architektur des Theaterraumes gehörte bereits zur Illusionswelt, die sich auf der Bühne fortsetzte. Diese Raumkonzeption, als verspielter gesellschaftlicher Treffpunkt in Anlehnung an die galante Zeit des Rokoko, war ein Merkmal, das auch in anderen, für Vergnügungszwecke gedachten Bauten, relevant war. Tanzlokale wurden wie kleine Theater gestaltet, mit Logen und Bühnen.

Das Architekturbüro Kaufmann & Wolffenstein zeigte dies zuvor in weiteren Arbeiten, wie den Tanzpalästen Barbarina und Ambassadeurs sowie dem Palais am Zoo und dem Café am Zoo. Viele Architekten nutzten diesen Stil, meist in Form des »modernen Ornaments«, was an Beispielen wie dem Ballsaal im Haus Vaterland von Carl Stahl-Urach und Ernst Stern oder dem Café Schottenhaml des vor allem als Theaterarchitekten bekannten Oskar Kaufmann deutlich wird. Die Art der Nutzung des Rokoko als Stil und Ornament unterschied das Büro Erich Kaufmann & Albert Wolffenstein zu eben diesem letztgenannten Architekten Oskar Kaufmann, der aufgrund seines Nachnamens immer wieder fälschlicherweise mit diesem Büro in Zusammenhang gebracht wurde. Ein stilistischer Vergleich zeigt deutlich, dass Oskar Kaufmann am Umbau des Admiralspalastes nicht beteiligt war.<sup>22</sup>

Für Oskar Kaufmanns Theaterbauten ist eine sehr plastische Raummodellierung charakteristisch. Im Admiralspalast hingegen blieben die Grundformen sehr viel geradliniger und waren nicht durch dynamische Schwingungen der Wände oder fragmentierte Bühnenrahmen gekennzeichnet. Die noch von der Eisarena herrührende, einfache Grundform wurde lediglich mit einem neuen Dekor überzogen und plastisch nicht neu modelliert. Der Raum behielt seinen Hallencharakter. Auch der Proszeniumsbereich veranschaulicht den Unterschied. Für Oskar Kaufmann war die strikte Trennung von Zuschauerraum und Bühne wesentlich. Er sprach sich »gegen alle Bindeglieder zwischen Bühne und Zuschauerraum«<sup>23</sup> aus. Beide sollten sich gegenüber gestellt bleiben. Die Bühne im Admiralspalast wurde zwar durch einen Rahmen besonders hervorgehoben und vom Zuschauerraum abgesetzt. In keinem Theater von Oskar Kaufmann findet sich ein ähnlich gestaltetes »Bindeglied« wie im Admiralspalast. Die sehr eng an den Bühnenrahmen gelagerten Proszeniumslogen sprechen daher ebenfalls gegen eine Urheberschaft von Oskar Kaufmann.

Der neue Theatersaal des Admiralspalastes wurde nur knapp ein Jahr als Varieté genutzt. Für die folgende Nutzung als Aufführungsort von aufwändigen Ausstattungsrevuen erwies sich die spezifisch als



Café am Zoo, Architekten Kaufmann & Wolffenstein.

Varieté ausgeführte Architektur insbesondere aus technischer Sicht als nicht ausreichend. Der spätere Pächter Herman Haller, der das Theater mit seinen Revuen von Herbst 1923 bis 1930 bespielte, ließ daher zunächst einige, nicht genauer dokumentierte technische Umbauten im Bühnenbereich durchführen. Ein umfassenderer Umbau, der auch die Bühne vergrößerte und das gesamte Hintergebäude einbezog, erfolgte erst 1930.

Ein »Revueterich« im Admiralspalast –  
die so genannten »Haller-Revuen«



Ankündigung der Revue  
»Schön und Schick«, 1928.

Die Revue erlebte in Form der Ausstattungsrevue zu Beginn der zwanziger Jahre in Berlin eine neue Blüte und löste das Varieté als beliebteste Theaterform ab, was auch zu einem Nutzungswechsel im Admiralspalast führte.<sup>24</sup>

In der Umbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg gab es auch im Theater Bestrebungen, neue Strukturen und Darstellungsmittel zu nutzen. Hierbei spielte die Form der Revue erneut eine Rolle, sie wurde zu Beginn der zwanziger Jahre wieder aktuell.<sup>25</sup> Ihre künstlerischen Mittel entsprachen der Zeit. Dies galt nicht nur für die so genannten Avantgarde-Revuen, wie z. B. jene von Erwin Piscator<sup>26</sup>, sondern auch für die Ausstattungsrevuen. Sie waren ein bedeutsames Phänomen der neu entstehenden Massenunterhaltungskultur. Der Brennpunkt jener Berliner Theater, die Ausstattungsrevuen spielten, fokussierte sich im Bereich der nördlichen Friedrichstraße. Die drei großen Revuetheater lagen hier eng beieinander. Neben dem Admiralspalast spielte in der Komischen Oper (damals noch an der Weidendammer Brücke, Friedrichstraße 104, gelegen) James Klein seine Revuen, und auf der anderen Seite der Spree liefen Eric Charells Revuen im Großen Schauspielhaus. Der Erfolg dieser Revuetheater war an den Zuschauerzahlen ablesbar. Allein in die drei großen Revuetheater kamen Mitte der zwanziger Jahre täglich fünf- bis sechstausend Menschen.<sup>27</sup>

Ab September 1923 zeigte der Admiralspalast in jährlichem Wechsel verschiedene Ausstattungsrevuen. Die Revuen liefen jeweils vom Herbst eines Jahres bis in den folgenden Sommer.<sup>28</sup> Urheber aller dieser Revuen war Herman Haller (1871–1943)<sup>29</sup>. Den Ruf als »Revueadmiral«<sup>30</sup> erlangte er durch sein Wirken im Admiralspalast. Die Revuen *Drunter und Drüber* (1923/24), *Noch und Noch* (1924/25), *Achtung! Welle 505* (1925/26), *An und Aus* (1926/27), *Wann und Wo* (1927/28) und *Schön und Schick* (1928/29) entstanden, mit Ausnahme der letzten Revue, in Zusammenarbeit mit den Textdichtern Rideamus (d. i. Fritz Oliven) und Willi Wolff sowie dem Komponisten Walter Kollo. Dieses Team bestimmte die Gestaltung der Revuen, deren Titel immer aus drei Wörtern bestanden und so die Tradition aus den Folies-

Bergère in Paris übernehmen; sie hatten den Charakter von Werbe-slogans.

Der »Revueterich«<sup>31</sup> Haller hatte bereits 25 Jahre früher mit Vorformen des Genres Erfahrung gesammelt, zunächst als Direktor des Olympia Riesentheaters, für das er 1896 die »Monsterfeerie« *Orient* von Bolossy Kiralfy aus London importierte, und 1897 als Direktor des Neuen Olympia Riesentheaters. Später hatte er auch als Librettist mit dem Komponisten Walter Kollo zusammengearbeitet, so bei Werken wie *Der Juxbaron* (1913) und *Drei alte Schachteln* (1917). Als Direktor des Theaters am Nollendorfplatz setzte er verstärkt auf die Aufführung von Operetten. Durch ein Gerichtsurteil wurde er 1923 von den Eigentümern Meinhard und Bernauer herausgeklagt, die das Theater für eigene Zwecke nutzen wollten. Im Admiralspalast konzentrierte sich Haller auf die Revue, deren Aufführungen erfolgsversprechender waren als Operetten. Hierbei stach er James Klein, der bereits die etwas kleinere Komische Oper erfolgreich mit Revuen bespielte, als Mitbewerber um die Verpachtung aus.

Haller hatte sich bereits ab Mai 1923 in Verhandlungen mit Fritz Voss & Co. befunden.<sup>32</sup> Die Proben für die Premiere der ersten Revue *Drunter und Drüber* am 8. September 1923 fanden teilweise im Theater am Nollendorfplatz statt, da der Admiralspalast noch bis Ende August als Varieté bespielt wurde.

Im Vergleich zu den anderen beiden großen Revuetheatern sprachen Kritiker den Revuen von Herman Haller eine besondere Geschmackssicherheit zu, dies verdeutlicht eine Rezension der Revue *Wann und Wo*: »[...] so ist zu sagen, daß diese Reise in die Sinnenwelt nie ins Geschmacklose, oft aber ins Zauberhafte und Hinreißende führt. Ueberraschende szenische Tricks, fantastisch schöne Kostüme, vor allem aber die Genauigkeit der szenischen Durcharbeitung, bei der die maschinenhafte Präzision der Tillergirls wie das regelnde Metronom erscheint, das Ganze wirkliche Augenlust, Schönheit als raffinierte Spätkulturerscheinung, nicht eben rein, aber doch von einer pompösen Fülle und jedenfalls jenseits des Sexuellen: Immer geschieht die Verwendung des Nackten, unter strengster Auswahl vollkommener Frauenkörper, sparsam und immer nur als Schönheitssteigerung innerhalb des Bildes. [...] Das ist künstlerisch einwandfrei.«<sup>33</sup>

### Komponenten der Revue – Struktur und Inhalt

Anfang der zwanziger Jahre wandelte sich Berlin von der einst kaiserlichen Reichshauptstadt zur republikanischen Weltstadt. Technische, ideelle und künstlerische Strömungen existierten in bunter Vielfalt. Die Revue griff als eine Kunstform, die sich auf die Gegenwart bezog, die Themen dieser dynamischen Zeit auf und beinhaltete sowohl Momente des Zeitgeistes wie auch überkommene Motive der unmittel-



Herman Haller.



Programmheft aus dem Jahr  
1925.

telbaren Vergangenheit. Sie zielte auf ein breit gestreutes, bürgerliches Publikum. Vor allem durch die Zurschaustellung sinnlicher Reize und Waren standen die prunkvollen Ausstattungsrevuen in einem internationalen, marktwirtschaftlichen Kontext. Die »Amerikanisierung« des Unterhaltungstheaters zeigte sich auch in den Revuen.<sup>34</sup>

Die Ausstattungsrevue bot innerhalb eines Nummernschemas neben ihrem prunkvollen Ausstattungsreichtum eine Mischung aus Wort, Musik und Tanz. In einer dramaturgisch lockeren Form konnte sie verschiedenartigste Inhalte vermitteln, ohne einem festen Handlungsstrang, der nicht über eine lockere Rahmenhandlung hinausging, zu folgen. Sie war trotzdem wesentlich komplexer als das Variété, sowohl was die Vielfalt der sinnlichen Reize anbelangte, als auch die Einbindung zeitbezogener, aktueller Themen und Inhalte. Insbesondere das schnelle Tempo, der rasante Wechsel der Bilder, wurde als ästhetischer Ausdruck der eigenen dynamischen Epoche und dem Rhythmus der Zeit gesehen. »Die Revue ist das Aperçu unserer Zeit. Eine Kette von Aphorismen. Eine Galerie von Unterhaltungen auf ihre Essenz gebracht. Schlag auf Schlag. Rhythmus ist das Gesetz. Rhythmus ist die Urkraft unserer Zeit.«<sup>35</sup>

Eine lockere Dramaturgie machte die Revue gegenüber klassischen Formen des Theaters attraktiv. Ihre Konzeption als »rhythmisches Ineinanderspiel von geistigen und sinnlichen Elementen«, als »dynamischer Ablauf an Stelle eines rein Handlungsmäßigen«,<sup>36</sup> war für die Emanzipation theatraler Ausdrucksmittel wichtig und stand für die Tendenz von Darstellungsrichtungen des Theaters, die vom literarisch dominierten Drama Abstand nahmen.<sup>37</sup> Neben neuen bildnerischen Möglichkeiten sahen z. B. Walter Benjamin und Bernhard Reich die Potenziale der Revue in der Dynamik des Zusammenspiels ihrer künstlerischen Mittel, die es ihr ermöglichten, flexibel auf gerade aktuelle Themen einzugehen. In diesem Sinne war sie dem »herkömmlichen« Theater überlegen. »Es scheint, daß das gegenwärtige Theater den Ansprüchen eines Zeitalters nicht gewachsen ist, in dem noch die Zeit, aber nicht mehr die Distanz eine Rolle spielt, die Gefahr, aber nicht mehr Geld auf der Straße zu finden ist. Das Theater ist ein Theater der vergangenen Epoche geblieben [...]. Es rechnet mit dem Spießherren und nicht mit dem Bourgeois, es ist unbrauchbar geworden, als der Einzug der Massen in die großen Städte begann. Die Revue kommt dem Abwechslungsbedürfnis des Großbourgeois entgegen, mehr in der Zahl als in der Art und Einrichtung ihrer Darbietungen. [...] Zwischen der Revue und den Phantasiekraften der Bewohner der großen Städte steht während der Kordon der Bildungstrabanten, unter ihnen der Dichter, den Blick auf die Unsterblichkeit des Pantheon gerichtet. Die Revue hat es nicht nötig, in scheuem Bogen um das vom Dichter besetzte Gebiet herumzugehen, sie mag ganz frech eindringen. Die feierliche Kontinuität der Akte, die uns nichts erspart, aber

nur kleine Territorien bestreicht, können wir uns nicht leisten. Die einzelnen Szenen müssen reizend, überraschend und appetitlich beisammenstehen. Heiteres neben Ernstem! Die Virtuosität der Schauspieler neben Theateringenieuren!«<sup>38</sup>

Der Bezug zur Mentalität des Publikums, das die eigene Wirklichkeit in einer schillernden Bühnenwelt potenziert sah, entsprach dem gewachsenen Interesse an der Warenwelt und dem an sachlichen Werten (konsum)orientierten Lebenswandel. Die Wahrnehmungsmuster, die schnelle Abfolge von Ereignissen nahm direkt auf den Lebensalltag der Großstadt Bezug und ästhetisierte ihn gleichermaßen.<sup>39</sup> Die Revuen bestachen durch eine sehr materielle Sinnlichkeit.<sup>40</sup> Der »Kult der Quantität«<sup>41</sup>, d. h. die Häufung von Menschen, Materialien und Themen, in möglichst vielen, auch noch so kurzen Bildern, war kennzeichnend, so zeigte die Revue *Achtung! Welle 505* eine Abfolge von fast 60 Bildern.

Die Herstellung der Revue, ihre »Fabrikation«, die im obigen Zitat durch die Erwähnung der »Theateringenieure« hervorgehoben wurde, stellte den Bezug zur Zeit auch im Bereich des Arbeitsprozesses her.<sup>42</sup>

Hierbei spielte die »Internationalität« der Produktion eine Rolle. So war z. B. der Direktor der Revuen im Admiralspalast, Herman Halber, das ganze Jahr über unterwegs, um in anderen Revuemetropolen Sketche, Darsteller und Ausstattungsideen zu erwerben. Die Berliner Revuen bildeten in Bezug zu anderen internationalen Produktionen in anderen Städten zum Teil ihren selbstreflexiven Inhalt.

»Die Grundidee dieser Revuen ist ja überall dieselbe: es werden geschäftstüchtige Theateragenten [...] auf die Reise geschickt, um für ihre Bühne in aller Welt die allerneuesten Attraktionen und Sensationen zusammenzuholen. So geht in ein paar Dutzend Bildern die Fahrt nach London, Wien, Paris und Neuyork vor sich, nach Spanien, nach dem Orient. In Modesalons, Luxusbars, Parfümerien, Zigarettenläden, Kabaretts, Theatergarderoben, Juwelen-, Blumen- und Antiquitätengeschäften entwickeln sich farbige Bilder. Zumeist handelt sich's um feierliche Aufzüge einzelner Frauengestalten – Tänzerinnen und Mannequins – in äußerst originellen Kostümen. Seidenstoffe, Federn, Pelz und Schleier! [...] Optische Tricks verblüffen dazwischen.«<sup>43</sup>

Die Produktschau von Erzeugnissen der modernen Industriekultur waren ein wesentlicher Teil der Revue. Dies reichte bis zu einer Form von frühem »Product-Placement«, indem Markennamen und Produkte bestimmter Firmen in Sketchen auftauchten oder sogar einer ihrer Hauptbestandteile waren, wie z. B. die Garbáty-Zigarette, eine damals sehr verbreitete Zigarettenmarke (Herstellungsort dieser Zigarette war Berlin).

Der kurze aber strahlende Erfolg, den die Ausstattungsrevue im Zeitraum zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise erlebte, fiel in die Zeit einer wirtschaftlichen Hochstimmung in den Jahren



Trude Hesterberg wirbt für  
LEBAL.

1924–1928 in Deutschland. So kurz diese Phase anhielt, so kurz war auch die große Zeit der Ausstattungsrevuen. Dies verdeutlicht die enge Bindung dieser Theaterform an die Lebensumstände bestimmter Bevölkerungsschichten, die am Glanz der neuen Zeit Anteil nehmen wollten. »Die Ausstattungsrevue war insofern ein Ausdruck ihrer Zeit und ein spezifisches Großstadtphänomen, als die geistige Situation der Epoche unter Einbeziehung der materiell-ökonomischen Bedingungen sie entscheidend prägte; und ein Zeitspiegel, weil nur eine Trivialform nahezu unsublimiert ihre Gegenwart einbezieht. Gerade die Revue reflektierte als Trivialform des Theaters eher die latenten Stimmungen und Bestrebungen der ›Kollektivseele‹ der durch den Krieg verarmten Kleinbürger wie der neureichen Oberschicht als vergleichsweise elitäre Kunstformen wie Drama und Avantgarde.«<sup>44</sup>

Ein Beispiel für eine solche »Avantgarde«-Form der Revue bildete Piscators »Roter Rummel«, der sich weniger an die bürgerliche Schicht, sondern an die Arbeiterschaft als Publikum wandte.<sup>45</sup> Diese Form lebte allerdings von der Thematisierung der Auseinandersetzung, dem Konflikt der gesellschaftlichen Gruppen. In diesem Sinne war sie agitativ und nicht nur Schaustellung wie die Ausstattungsrevue.

Bereits während ihrer Blütezeit in den zwanziger Jahren wurde diskutiert, ob die künstlerischen Mittel der Ausstattungsrevue mit denen anderer, ernsthafter Theatergattungen vergleichbar seien. Zwar räumte man ein, dass die Theaterform Revue ihrer Zeit am ehesten entsprach, Kritiker, die nach wie vor dem »ernsthafteren« Theater zugetan waren und einen Bildungsanspruch stellten, sahen in ihr jedoch mehr ein billiges Konsumgut. In einer späteren Besprechung der Haller-Revue *An und Aus* hieß es in einer Zeitschrift, die sich dem seriösen Theater verpflichtet fühlte: »Nur muß man sich von vornherein darüber klar sein, daß es sich nicht um eine Art von Kunst handelt, sondern um ein

Personifikationen der  
»Großstadt-Tage« in der  
Revue »Noch und Noch«;  
gruppiert von Sonntag bis  
Sonntag, (v.l.n.r.): Mara  
Wilkisch, Käthe Hellwig,  
Lia Sellin, Lucie Rosenfeldt,  
Hildegard Prätsch, Wanda  
Angerhöfer, Anneliese  
Wagner und Rita Jörs.



Konjunkturprodukt zu Vergnügungszwecken. Auch solche Produktionen müssen sein und es soll gern gesagt werden, daß die Revue, die Herr Haller im Theater im Admiralspalast unter dem lockenden Titel *An und Aus* in diesem Winter aufführt, durch recht viel guten Geschmack, manches reizvolle Bild, ein wirbelndes Tempo und ein paar witzige Einfälle beinahe angenehm berührt. [...] Es ist die bunte Mischung die den Zuschauer und Zuhörer einfach besinnungslos überumpelt.«<sup>46</sup>

Die hier angesprochenen Merkmale, die den Autor dazu veranlassen den Begriff der Kunst der Revue vorzuenthalten, beschrieben allerdings Elemente, die sie gerade aufgrund ihres Tempos und Abwechslungsreichtums als eigenständige Form der Unterhaltungskunst kennzeichneten und ihre besondere, zeitentsprechende Ästhetik hervorbrachten. Die Wirkung der Revue als Aufführung, die »besinnungslos überumpelt«, benannte eine ihrer attraktiven Qualitäten. Sie schuf einen szenischen Rausch, von dem sich der Zuschauer überschwemmen lassen konnte, ohne dabei, neben seiner sinnlichen Aufmerksamkeit, gefordert zu werden.

Formal setzte man den Nummerncharakter der ehemaligen Jahresrevuen fort. Zunächst blieb auch eine Art Rahmenhandlung bestehen. Die erste Revue *Drunter und Drüber* mit dem Untertitel *Die wunderliche Geschichte des Maxe Schliephake* war zudem in drei Akte unterteilt, was ein dramaturgisches Gerüst suggerieren sollte. Die Rahmenhandlung entfiel zusehends, und die Revue orientierte sich lediglich an einem bestimmten übergreifenden Thema, das recht allgemein gehalten war und modisch klang. Die Revue *Achtung! Welle 505* bezog sich auf die neue technische Errungenschaft des Radios. Auch die letzte Revue *Schön und Schick* erhielt eine besondere Prägung, wie ihr Untertitel anzeigte, handelte es sich um »eine Revue vom Auto, seinen Chauffeuren und Fahrgästen«.

Wesentlich war das Abwechslungsreiche der Bilderfolge und die Möglichkeit der Präsentation von vielfältigen materiell-modischen Accessoires. Eine einheitliche Bilderthematik war auch schon aus (personal-) technischen Gründen meist nicht möglich, da es ein wesentlicher Bestandteil der Revue war, verschiedene internationale »Stars« aufzubieten, die entweder Lieder oder Tanzdarbietungen als so genannte »Originalszenen« zeigten, d. h. standardisierte Bilder, die an anderen Theatern in Paris oder London bereits gezeigt worden waren und nun in das Programm integriert wurden, ohne mit ihm thematisch zusammenzuhängen.

Den Auftakt der Haller-Revuen bildeten zumeist allegorisch anmutende Szenen, die den Abend einleiteten und zwischen Wirklichkeit und Revue-Phantasie schwankten. In *Noch und Noch* stiegen Allegorien von Weltstädten empor – ebenfalls Metropolen, die berühmt für ihre Revuetheater waren, wie London, Paris und New York. Die Eröff-



Notenblatt zur Revue »Noch und Noch«1924/25.



Traute



Ena



und Gerti: Admirals-Girls

nungsszenen zeigten bereits besondere Effekte oder ausgefallene Kostüme. Ihnen folgte meist eine komische Einlage oder ein kleiner Sketch, in dem sich die Hauptdarsteller in solo- oder kammerspielerartigen Szenen in die Revue einführten. Die Szenenfolge verlief inhaltlich nicht nach einem festgelegten Schema. Große Tanzszenen der Girltruppen, prächtige Ausstattungsbilder, Einzelauftritte der »Stars« und kleiner besetzte Sketches wechselten sich wirkungsvoll ab, bis vor der Pause ein sich steigerndes, aufwändiges erstes Finale den Höhepunkt bildete. Nach der Pause entfiel lediglich die große Eingangsszene. Ansonsten blieben Abwechslungsreichtum und Tempo bestimmend, bis die Revue am Ende in einem Höhepunkt an Ausstattung und personeller Fülle gipfelte. Das Thema der Revue war vor allem sie selbst – und ihre Rolle als wesentlicher Bestandteil im Leben der Großstadt.<sup>47</sup>

Ein direkter Bezug bestand zum Aufführungsort der Revue. Inhaltlich zentral war der Topos der Großstadt generell und Berlin im Speziellen. So entstand für das Publikum der Eindruck, sich am Puls der Zeit zu befinden und an aktuellsten Ereignissen teilzuhaben, fast schon selbst Teil des Dargestellten zu sein. Das Eingangsglied der ersten Revue *Drunter und Drüber* verwies direkt auf den Spielort der Revue und seine Umgebung:

*»In der Friedrichstraßenenge  
Welche Menge, welch‘ Gedränge!  
Droschke, Auto und Gendarm,  
Kesse Pärchen Arm in Arm.  
Liebesleute, Diebesbeute,  
Kleine Leute, feine Leute*

*Alles ruft und knufft und pufft,  
und ein Schrei geht durch die Luft:  
Immer feste, immer munter,  
Hier geht alles drüber und drunter!  
Und je toller, desto lieber,  
Hier geht alles drunter und drüber!«<sup>48</sup>*

Berlin blieb als Bezugspunkt in allen Revuen erhalten und rückte zunehmend in den Kontext anderer Metropolen. Die Betonung des Weltstädtischen bildete ein Kernstück der Revuen. Im Programmheft zur zweiten Revue *Noch und noch* hieß es: Es »ist ein Werk entstanden, das sich mit Recht »Die Revue von Berlin« nennen darf, wurzelnd im Erleben, im Schicksal, im Humor der Weltstadt an der Spree. Und weil sie so international ist wie Berlin selbst, spiegelt sie gerade in ihrer überragenden Internationalität in doppeltem Sinne die Weltstadt Berlin.«<sup>49</sup> Die Stadt selbst und die Facetten des dortigen Lebens stellten den Erlebnishintergrund für die Inszenierung dar. Exotische und kosmopolitische Elemente aus aller Welt rahmten die Darstellung. Als internationale Tageszeitung des mondänen Großstadtlebens erschien die Nacht, in der das Vergnügen in allen Metropolen am größten war. Berlin reihte sich ein zusammen mit London, Neapel, Paris, New York und Wien:

*»Strahlenglanz und Lichtgefunkel  
Mag in andern Städten glüh’n,*

*Steig‘ hervor aus deinem Dunkel,  
Stolze Nacht, die von Berlin.«<sup>50</sup>*



Das »Dunkel«, aus dem sich Berlin stolz erhob, bezog sich vermutlich auch auf die unmittelbare Vergangenheit. Die Erfahrung von Demütigung und Verlust während und nach dem Ersten Weltkrieg sollte einer neuen Perspektive für die Stadt weichen, die sich als Hauptstadt der jungen Demokratie nicht hinter anderen Hauptstädten, zumindest was die Bereiche Unterhaltung und Vergnügen anging, zu verstecken brauchte. Auch in Berlin sollten der Genuss und die Lebensfreude an den neuen Freiheiten, trotz Inflation und anderer Ereignisse, Einzug halten.

Der unmittelbare Zeitbezug wurde bereits in der Mischung der Themen in der ersten Revue *Drunter und Drüber* sichtbar. Das dominierende Thema der Inflation und die damit verbundenen Lebensumstände, Konsum und Konjunktur, bildeten die für diese Zeit bestimmenden Stichworte, in der kapitalistische und marktwirtschaftliche Mechanismen auf die sozialen und ökonomischen Gefüge der Gesellschaft gegensätzlich einwirkten. In der thematischen Zusammenstellung der Revue ergab sich daraus eine Mischung, die eine Zeitungsrezension anlässlich der Premiere der ersten Haller-Revue 1923 *Drunter und Drüber* beschrieb und die Atmosphäre und Unmittelbarkeit des Dargestellten vermittelt: »Der Dollar steigt, der Dollar fällt. Das neue Theater im Admiralspalast hat die Goldmarkpreise eingeführt. Auch in ihrer Revue haben Haller, Rideamus, Willi Wolff und Walter Kollo an die Friedenstradition angeknüpft. [...] In den Logen wird Sekt getrunken, zwischen den Parkettsitzen von Modepüppchen Tee kredenzt. Auf der Bühne macht die friderizianische Garde Exerzierübungen. Drunter und Drüber. Patriotismus und Schiebertum. Effekten-Hausse und Kleider-Baisse. Dreiviertel-Takt und Zweiviertel Nackttänze. Kokainrausch und politischer Katzenjammer. Poincaré, Stresemann und Tutanchamun. Tanzdiele und Wohnungsnot. Herz, was willst du noch mehr für sechs Goldmark ?«<sup>51</sup>

Die in dieser Rezension zusammengestellten Begriffe veranschaulichen neben der Themenvielfalt das historische und gesellschaftliche

24. Bild in der Revue »Noch und Noch«: Die Unentbehrlichen der Revue (v.l.n.r.): Liebe (Käthe Hellwig), Meister der Tänze (Robert Negrel), Witz (Paul Cramer), Schliephake (Kurt Lilien), Muse (Elisabeth Klepner), Klamauk (Max Ehrlich), die Claque (Hans Schüren), Reklame (Mizzi Metelka).



Jean



Majorie



und Winnie: Tiller-Girls

Spannungsfeld, wie es die Revue aufgriff. Die Überbleibsel Preußens und des Kaiserreiches (friderizianische Garde, Marschästhetik einerseits) und Merkmale der neuen Gesellschaftsordnung (Schiebertum, Kokainrausch) sowie die damit einhergehenden sozialen und marktwirtschaftlichen Probleme andererseits. Neben den modernen Erscheinungen des Stadtlebens – wie die Prostitution auf der Friedrichstraße (»Friedrichstraßenlied«), Liebeleien und Straßenverkehr (»Das Lied vom Autobus«), Feiertags-Familienausflüge (»Kremserlied«), »Lied von der Kriminalität«, Eitelkeit und Schönheit (»Der indiskrete Spiegel«) – erschienen gleichzeitig Momente der Vergangenheit. Mal karikierend, als groteske Attraktion von Liliputaner-Soldaten mit Pickelhaube oder als noch lebendiger Teil der Vergangenheit z. B. mit dem »Lindenmarsch«, der den Zug von Soldaten Unter den Linden entlang beschrieb und hierbei das Bild des trotz aller Schwierigkeiten unverwüstlichen Berliners zeichnete. Auch neueste archäologische Sensationen wurden einbezogen, wie das 1922 entdeckte Grab des Pharaos Tut-Ench Amun mit seinen Schätzen.

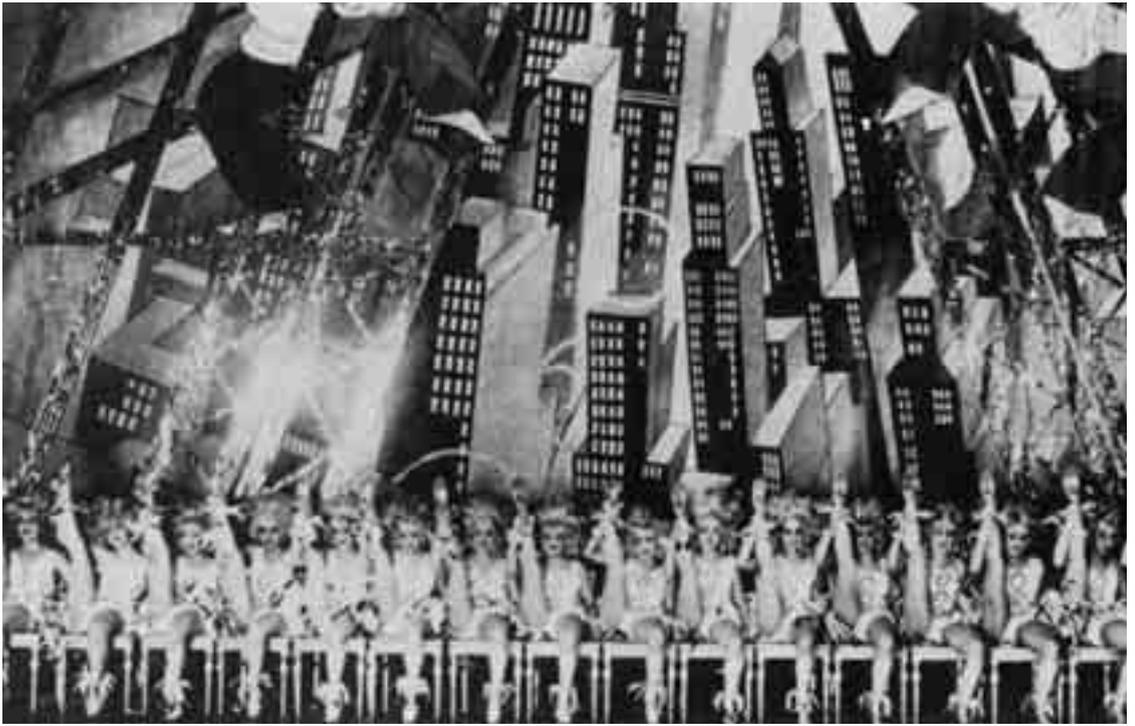
Verschiedene Momente spielten auch auf das Verruchte der »Berliner Halbwelt« an. So wurden Kriminalität und Sittendelikte als besondere, faszinierende und außergewöhnliche Bestandteile des Berliner Stadtlebens dargestellt. Die Revuen wandelten so auf einem Grad zwischen Tradition und Moderne, zwischen dem Erbe der Monarchie und Erscheinungen der neuen Demokratie, wie er auch im Alltag der Menschen existent war. Auch im Bühnenbild nahm man direkt auf Berlin Bezug, so diente als Hintergrund für eine Automobil-Szene in *Noch und Noch* die Ansicht der Leipziger Straße als Dekoration. Berlin war die besondere Stadt, in der all dies zusammenwirkte – und der Admiralspalast leuchtete in ihrem Zentrum.

Mit der Vielfalt der Themen in den Revuen korrespondierte auch ein facettenreiches Zusammenspiel verschiedener künstlerischer Darstellungsmittel. Dieses Zusammenspiel war ein Ausdruck der Moderne. Reihung, Parallelität von Ereignissen und ein neues Tempo: maschinell und rationalisiert.

Die künstlerischen Mittel:

Ein szenischer Rausch aus Tanz, Musik, Ausstattung, Spiel

Die unmittelbare Übertragung von Zeitphänomenen auf die künstlerische Form der Revue veranschaulicht insbesondere der Tanz.<sup>52</sup> Moderne Gesellschaftstänze, wie der Foxtrott, bildeten den beschwingten Ausdruck der Zeit. »Im Foxtrott lebt [...] etwas [...] das erst dem modernen Menschen diesen Rhythmus als ihm gemäß erscheinen läßt. Das ist der Takt des technischen Zeitalters, der Rhythmus der Maschinenkultur, der aus dem Getöse der Fabriken, aus dem Lärm der Großstadtstraße monoton und mächtig in unsere Ballsäle brandet; es



ist, so merkwürdig es klingen mag, der Rhythmus der Arbeit, der auch den Rhythmus unseres Vergnügens mitbedingt.«<sup>53</sup>

Tanz war Bewegung, und Bewegung wurde als ein generelles Merkmal der Revue angesehen. »Die Revue mußte erfunden werden, um das Wirkliche als Bewegung festzuhalten [...]. Dies ist ihre Idee, dies ist ihr Sinn. Nur aus dieser Idee ergeben sich zwangsläufig die Ordnung der Mittel und die Gesetze, die den Körper der Revue bestimmen.«<sup>54</sup> Nicht nur der Tanz war Bewegung, sondern auch die schnelle Abfolge der Bilder. Die Aufführung beeindruckte vor allem als Gesamtgefüge, welches durch das Zusammenspiel ihrer Darstellungsmittel eine besondere Qualität gewann.

So verwoben sich die Themen der Revue und das ästhetische Erscheinungsbild zu einer Einheit. Bewegung war hierbei eine eigenständige ästhetische Größe. Der Tanz war konzentrierter Ausdruck dessen, was die Revue als Gesamtgebilde war: temporeiche Bewegung, beschleunigte Zeit. In besonderer Weise brachte dies die Bewegungskunst der »Tiller-Girls«<sup>55</sup> zum Ausdruck, ihre spezifischen, synchronen Tänze. Ihre Darbietungen veranschaulichten gewissermaßen die Mechanik des Zeitgeistes. »Was ist es nun, das beim Auftreten der Tiller-Girls [...] das Publikum so fasziniert, daß diese Nummern ein großer europäischer Erfolg wurden? Es ist die außerordentliche Exaktheit und Regelmäßigkeit der Leistung. Alles klappt wie auf einem Kasernenhof.

Tillergirls vor dem Großstadt-  
vorhang in der Haller-Revue  
»An und Aus«, 1926/27.



Programmheft aus dem Jahre  
1929.

Sechzehn, vierundzwanzig, zweiunddreißig Beine heben sich wie ein Bein, ebenso viele Arme strecken sich vor und zurück. Alles Individuelle ist in diesen Gruppen ausgelöscht: die Girls erscheinen als ein einziges Kollektivwesen.«<sup>56</sup>

Die Synchronie der Bewegungen der Tiller-Girls korrespondierte teilweise mit der Struktur der Dekoration. Ihre Erscheinung als präzise und synchron bewegte Masse, die die Bedeutung der Einzelperson relativierte, war ein Ausdruck des Zeitempfindens, ein Ornament der Epoche. »Es ist die Masse die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.«<sup>57</sup> Die soziale Realität der rationalisierten Arbeitsprozesse erhielt durch sie eine ästhetische Ausformung. In den Darstellungen der Tiller-Girls fand sich die Rhythmisierung von industriellen Produktionsprozessen in der Form eines exakten Massentanzes wieder.<sup>58</sup> Die technologischen und ökonomischen Bedingungen, unter denen sich die gesellschaftlichen Prozesse vollzogen, kulminierten in einer besonderen Bewegungsästhetik.<sup>59</sup> Die Darstellungen der »Girls« wurden jedoch nicht nur in ihrer ästhetischen Qualität wahrgenommen. Das von Josef Fenneker gestaltete Titelbild auf dem Programmheft zur Revue *Schön und Schick* bringt die Ästhetik der synchronen Bewegungen der Tiller-Girls zum Ausdruck und veranschaulicht zugleich einen weiteren Aspekt: den der – primär männlichen – Schaulust, die ebenfalls ein Faktor für die Popularität der Revuen war.



Claire Bauroff.

Die »Tiller-Girls« selbst bestachen durch ihre perfekte Körperbeherrschung. Die Ausführung der Körperbewegungen wurde antrainiert und erfolgte in einer längeren Erziehung in einer der Schulen von John und Lawrence Tiller. Durch diesen erzieherischen Gedanken bestand auch ein Zusammenhang zu anderen Körperkulturbewegungen<sup>60</sup> sowie zu einem weiteren Stichwort der Zeit, der »Girllkultur«.<sup>61</sup> Die »Girls« der Revuen galten als Vorbild für die Lebensplanung jüngerer Frauen.<sup>62</sup> Sie waren ein Ideal für Jugendlichkeit und moderne Weiblichkeit<sup>63</sup>, für Körpergesundheit, Körperkultur und Lebensfreude.<sup>64</sup>

Neben den Tiller-Girls traten in der Revue auch nicht tanzende Girls auf. Zwar mussten auch sie sich exakt bewegen, doch ihre Aufgabe bestand vor allem darin, ihre äußerliche Schönheit, interessante Kleider oder ihre Nacktheit über die Bühne zu tragen oder einfach die Masse an jugendlicher Weiblichkeit auf der Bühne zu verstärken. In gewisser Weise waren sie mehr be- und entkleidete Mannequins, in manchen Szenen wurden sie in diesem Sinne Teil der Dekoration. In den besonderen Nacktszenen posierten diese Girls und schufen einen Hauch von Hochglanzerotik<sup>65</sup>, die jedoch nie so plump ausfiel wie z. B. die Nacktbilder, die James Klein in seinen Revuen in der Komischen Oper als Fleischbeschau darbot (was bereits die Titel *Zieh dich aus*, *Berlin ohne Hemd* etc. andeuteten).



Tiller Girls in der Revue »An und Aus«, 1926/27.

Diese »Girls« kamen nicht aus den Schulen der Tillers, sondern meist aus Berlin selbst und träumten vielleicht von einer Bühnen-(Show-) Karriere, um die eigenen Zukunftsaussichten zu verbessern. »Früher haben wir alle getippt. Es ist kaum eine, die etwas anderes war, vielleicht ein paar Modistinnen und so ähnliches, aber die Gebildeten unter uns stammen alle von der Schreibmaschine. [...] Viel Arbeit ist dabei, wenn man Ehrgeiz hat, ein wirklich cleveres Revue-Girl zu sein. In aller Frühe fange ich an zu turnen. [...] Um halb elf geht die Probe an, und wenn es nahe an die Premiere geht, dann dauert es oft bis spät in die Nacht hinein. [...] In den zwei Jahren, die ich bei der Revue bin, habe ich schon alle möglichen, wichtigen Rollen gespielt, allerdings meist, meiner künstlerischen Individualität entsprechend, sehr ausgezogene. [...] So harmlos wie es sich anhört ist der Beruf nicht. [...] Es ist ein anstrengender Beruf, Revue-Girl zu sein, aber lustig ist es doch. Ein Existenzkampf, wie jeder andere – es muß ein für alle mal gesagt werden: auch wir arbeiten für unser Geld wie andere und sind viel zu müde, als daß wir Sinn für Aventuren hätten, die die Spießier uns andichten. Es ist der Ernst des Lebens, auf unsere Fassung.«<sup>66</sup>

Der Traum von einem neuartigen, freien Lebenswandel, der sich auch in Romanen wie *Revue-Girl* von Joseph Patrick McEvoy oder in Irmgard Keuns Romanen *Das kunstseidene Mädchen* oder *Gilgi – eine von uns* ausdrückte, ist in diesem Zitat spürbar. Für die Revue selbst waren sie ein Teil der quantitativen Fülle insbesondere an weiblichem Personal. Den Höhepunkt in der Massierung von Tanzgruppen bzw. Girl-Gruppen bildeten die Revuen *Achtung! Welle 505* und *An und Aus*. Hier waren gleich drei »Girl«- bzw. Tänzerinnengruppen vertreten, die Admirals-Girls, die Tiller-Girls und Eugenie Eduardowas russische Tänzerinnen, hinzu kamen Solo-Tänzer und Tanzpaare. Diese teilweise schon fast inflationäre Nutzung von Girl-Truppen bot in dieser Zeit viel Stoff für Parodien.

Ein Element, das den gesamten bewegten, rhythmisierten Charakter der Revue mitbestimmte, war die Musik. »In die Revue bringt die Musik jene Flüssigkeit, Wohlgeheit, jene atmosphärische Farbe, ohne

die sie leblos wäre. Rhythmus hat die wunderbare Eigenschaft, für Auge und Ohr gleichzeitig zu arbeiten. Wo Rhythmus Triebkraft ist, findet die Musik ein dankbares Feld, dekorative Dinge zu betonen, die dennoch wieder Urtriebe sind.«<sup>67</sup> Die Musik hatte im Verlauf der Revue sehr unterschiedliche Funktionen und war teilweise eng an diese gebunden. Neben der musikalischen Gestaltung der Umbaupausen, Überleitungen und der Untermalung von Ausstattungsszenen, stimmte sie auf die Ereignisse ein. Des Weiteren lockerten Gesangseinlagen das Schema auf.

Im Unterschied zu den Aufführungen der beiden anderen großen Revuetheater in Berlin, deren musikalischer Hauptteil meist aus verschiedenen Schlagern zusammengestellt wurde und aus der Feder unterschiedlicher Komponisten stammte, war für die Revuen im Admiralspalast, mit Ausnahme der letzten Revue *Schön und Schick*, ein fester Komponist zuständig: Walter Kollo. Er versorgte die Revuen mit musikalischen Einfällen. Arrangeure unterstützten ihn. Einer der bekannteren war der spätere Operettenkomponist Nico Dostal.

Frei von Anleihen war die musikalische Gestaltung der Revue allerdings nicht. Das Programm war durchsetzt mit bereits bekannten Melodien, die einen Teil der Attraktionen bildeten. Operetteneinlagen und Couplets gehörten in der Revue neben neuen Schlagern ebenfalls dazu. Kleine Operettenpotpourris lockerten die Nummernfolge auf, so Lieder aus der *Fledermaus* in *Noch und Noch*. Musikalische Zitate dienten auch zur Untermalung verschiedener Szenen, wie z. B. einer phantastischen Szene auf dem Meeresgrund, in der sich das Tanzpaar Roserey und Capella zu Motiven aus Webers Oper *Oberon* bewegte. In speziellen Konzertbildern erhielt die Musik eigenständigen Raum, war die Attraktion selbst, z. B. in *Wann und Wo*. Der Auftritt der Jazz-Kapelle nach der Pause stimmte auf den weiteren Verlauf ein, indem sie Melodien und Motive wiederholte und improvisierte, die bereits im ersten Teil der Revue erklingen waren. Neben der Attraktion der neuen Modeerscheinung »Jazz«<sup>68</sup> verband das Konzertbild die beiden Abschnitte der Revue. Dieses Klammerprinzip der Musik hatte weitreichende Bedeutung.

Die Mischung von Neukompositionen und der Zitation verschiedener älterer Werke entsprach inhaltlich der Themenvielfalt der Revue. Die Überschneidung der Epochen wurde durch Verwendung traditioneller und moderner Elemente besonders in der Musik spürbar. So blieb der Marsch ein von Kollo mit Vorliebe eingesetzter Rhythmus. Gleichzeitig benutzte er aktuelle Schlagerhythmen und Jazz-Elemente. Diese Mischung war noch in der letzten Musik, die Kollo für eine Haller-Revue schuf, *Wann und Wo* 1927, kennzeichnend.

Anhand von erhaltenen Schallplattenaufnahmen kann die musikalische Charakteristik zum Teil nachvollzogen werden. Nach einem Spannung aufbauenden, eröffnenden Fanfaren-Motiv wird die Ver-



Szene aus der Revue »Noch und noch«, 1924/25.



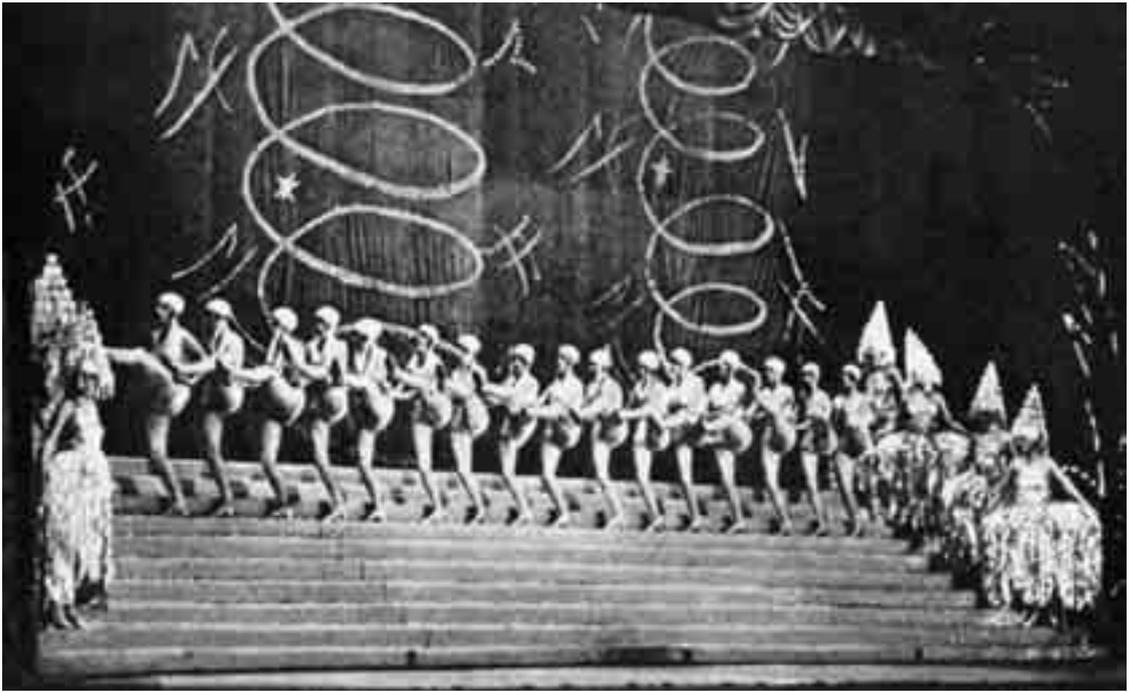
Kapellmeister Schindler mit dem Original-Jazz-Orchester der Haller-Revue »Wann und wo«, 1927.

wendung einer sehr einfachen Melodik deutlich, die Schlagerqualitäten hatte, wie das abschließende und titelgebende *Wann und Wo*, in einer Mischung aus Marsch und Foxtrott. Der einleitende Chor der Tiller-Girls klang wie ein Mädchenchor mit englischem Akzent zum Mitsingen. Die Musik war einfach und leicht zugänglich und in ihrer illustrativen Funktion in gewisser Weise der Filmmusik verwandt. Gleichzeitig unterstützte sie die Stimmung von Ausgelassenheit durch das Einbeziehen aktueller Modetänze.

Die Instrumentation wirkte abwechslungsreich und bezog neben der traditionellen, ostinaten Tuba moderne Jazzinstrumente, wie das Banjo, mit ein. Die Sologesangsnummern wirkten im Vergleich zu den schnelleren Instrumentalteilen und dem Abschlusschor eher behäbig. In gewisser Weise kleidete die Musik die gesamte Revue akustisch ein. Dies nahm ihr etwas die Originalität und reduzierte sie auf eine Begleitfunktion, aus der die Einfälle der Schlagermelodien aufblitzten. Bereits in der ersten Revue wurde dies festgestellt: »Glücklicherweise kann man bei der Musik von einem Gewand sprechen, von einem orchestralen. Es war rauschend, Walter Kollo ist einer der angenehmsten Komponisten. Schon beim ersten Hören glaubt man ein *Dacapo* zu vernehmen. Aber ich sage nicht, daß das ein Fehler sei. Was käme dabei heraus, wenn man die Komponisten sich selbst überließe? Das Nette bei Kollo ist, daß er nie um einen Ausdruck verlegen ist – man glaubt an ein müheloses Strömen – gleichwie woher.«<sup>69</sup> Dadurch verstärkte die Musik den Gesamteindruck der Revue. Diesen Wesenszug der untermalenden Leichtigkeit bewerteten andere Kritiker teilweise eher negativ: »Der Berliner Schlagermann hat eine Art Reichstunke kom-



Walter Kollo.



Die Tiller-Girls mit ihrem berühmten Treppentanz in der Haller-Revue »An und Aus«, 1926.

poniert, die begleitend mitläuft. Wahrscheinlich gehört das auch zu den Sensationen, daß man ohne nennenswerten Einfall vier Stunden lang Musik machen kann.«<sup>70</sup>

Neben akustischer prägten auch optische und quantitative Opulenz das Erscheinungsbild der Revuen. Die Ausstattung spielte neben den Darstellern eine wesentliche Rolle und schuf sehr zeittypische, moderne optische Muster. Kostüme und Dekoration waren in ihrer Aufwändigkeit ein Aushängeschild jeder Revue.<sup>71</sup> Die visuelle Prachtentfaltung und der zur Schau gestellte Luxus waren ein Zeichen für den Wohlstand, den Teile des Bürgertums aufgrund des bestehenden Wirtschaftssystems erreicht hatten. Andere Schichten, wie z. B. kleinere Angestellte, nahmen zumindest im Rahmen der Bühnendarstellung an einer auch materiell reichen Welt teil – anders als in der Realität. Bereits Kracauer wies darauf hin, dass die Revue eine Kunstform war, deren Zweck die Befriedigung der Schaulust und teilweise der Weltflucht und -verschönerung für ein im »Massenzeitalter« lebendes Publikum darstellte und damit den Zeitgeist besonders vermittelte.<sup>72</sup> Der Terminus der »Vergnügungsindustrie« erhielt in der immensen, auf der Bühne präsentierten Waren- und Materialfülle ein szenisches Abbild. Insbesondere teure prachtvolle Kostüme schufen schwelgerische Höhepunkte.

Daneben entsprachen Kostüm und Maske der neuesten Mode. Die »Girls« trugen Bubikopffrisur und präsentierten wie auf einem Lauf-



steg die aktuellen Modetrends. Als besondere Attraktionen galten jedoch auch historische Kostüme. Auch in der Ausstattung war das Spannungsfeld aus Gegenwart und Geschichte spürbar. In technischer Hinsicht musste die Bühne schnell veränderbar sein. Die sehr geringe Tiefe der Bühne des Admiralspalastes war hierbei besonders problematisch. Aufwändige Bauten fanden sich kaum, insbesondere wegen der geringen Größe der Bühne und dem Fehlen einer entsprechend großen Seiten- oder Hinterbühne, die ein schnelles Umräumen verhinderte. Wichtige Elemente blieben daher größtenteils Vorhänge, Kulissen und einrollbare Leinwände. Zu den bevorzugten Ausstattungselementen gehörten Treppen, die beweglich waren und den Raum tiefer erscheinen ließen. Neben diesem praktischen Nutzen entwickelte sich die Treppe zu einem Element, das sich mit den überhöhenden Auftritten der »Stars« verband. Die teilweise recht schmale und steile Beschaffenheit der Treppen erforderten zudem von den Tänzerinnen besondere akrobatische Fähigkeiten. Die spektakulären Treppentänze der Tiller-Girls wurden zu einem Markenzeichen der Aufführungen.<sup>73</sup>

Gerade in den Tänzen vermischte sich eine moderne Bewegungsdynamik mit der Ausstattung. Ausstattung und Personal verbanden sich nicht nur in Form von Kostümen, sondern teilweise erhielten die Darsteller selbst den Charakter eines Ausstattungsstückes und wurden direkt in die Ausstattung integriert.

Sketchszene (v.l.n.r.: Steffi Bissing, Max Ehrlich, Paul Morgan, Trude Hesterberg, Curt Fuss) aus der Revue »An und Aus«, 1926/27.

Kurt Lilien als Generaldirektor  
Max Schliephake mit Ehefrau  
(Luise Werkmeister) in der  
Revue »Noch und Noch«,  
1924/25.



Neben den eigentlichen Hauptdarstellern, den Girl-Truppen, bestand das darstellerische Personal der Revuen aus Tänzern, Sängern, Akrobaten und Schauspielern. Schauspieler wirkten zumeist als Conférenciers und Akteure einzelner Sketche in zentralen Rollen mit. Die kommentierende Funktion, die in den Jahresrevuen Commère und Compère innehatten, wurde hier in der Conférence, also der Interaktion zwischen Publikum und Bühnengeschehen, durch einen Darsteller beibehalten. Die Conférence erhielt ein dramaturgisches Gerüst, in der verschiedene Charaktere regelmäßig wiederkehrten. Besetzt waren diese Figuren meist mit bekannten Komikern, wie Kurt Lilien, Max Ehrlich, Paul Morgan oder Trude Hesterberg. Diese Figuren zogen den roten Faden durch die Revue. In den ersten beiden Revuen *Drunter und Drüber* und *Noch und Noch* (teilweise auch noch in *Achtung! Welle 505*) stand hier die Figur des Maxe Schliephake im Mittelpunkt. Er verkörperte einen zum Fabrikdirektor aufgestiegenen Portier, der im Kokainrausch durch die verschiedenen Bilder der Revue aus Alt- und Neu-Berlin taumelte. »Sehr drastisch, berlinisch bodenständig«,<sup>74</sup> verkörperte Kurt Lilien diese Figur. Lilien/Schliephake stand in den ersten beiden Revuen die Figur seiner Ehefrau zur Seite, dargestellt von Lotte Werkmeister.<sup>75</sup>

Szenisch bildeten die Conférenciers das Bindeglied zwischen Publikum und Bühne, sie bestachen durch ihre persönliche Ausstrahlung und die Qualität ihrer Komik. Ein Teil ihrer Darstellung bestand in freier Rede, durch die teilweise thematisch orientierte Dramaturgie waren sie aber an bestimmte Textbausteine gebunden.<sup>76</sup> Auch andere

szenische Elemente unterstützten diese interaktiven Bestandteile in den Spiel- und Conférence-Szenen. Eine zeitgenössische Kritik zu *Drunter und Drüber* beschreibt dies sehr plastisch: »Gleich zum Auftakt sprengt die Handlung den Bühnenrahmen, spielt mit lautem Hallo ins Parkett, hinauf bis zum zweiten Rang, von dem sich Maxe keß am Seil herunterläßt. Schon ist der Kontakt mit dem Publikum da und wird bis zum Schluß warmgehalten, wenn immer wieder Darsteller, Modeträgerinnen, pikant enthüllte Figurantinnen sich zwischen den Sesselreihen bewegen, wenn übers Orchester hinweg ein Ballspiel anhebt, lebendige Teepüppchen unten ein Schälchen kredenzen und schließlich sogar der Hofstaat Tutenchamuns durchs Parkett auf die Bühne zieht.«<sup>77</sup> Die Conférence nahm das Publikum an der Hand und führte es durch die Vielzahl der Bilder. Die Verbindung zum Publikum entstand so nicht nur durch die aktuellen Themen der Revue, sondern auch szenisch.<sup>78</sup>

Neben der Conférence gab es gesonderte Sketche und Spielszenen, die eigene Programmpunkte bildeten. Leider sind aus den Haller Revuen bis 1927 keine Sketche erhalten. Im Nachlass von Marcellus Schiffer finden sich jedoch einige Manuskriptseiten der letzten Haller-Revue *Schön und Schick* von 1928. Kurze Spielhandlungen lockerten darin die Ausstattungsbilder, Tanz- und Musikdarbietungen auf. Unter thematischem Bezug auf das Revuethema, im Falle von *Schön und Schick*, im Untertitel als »eine Revue vom Auto, seinen Chauffeuren und Fahrgästen« bezeichnet, verklammerten sie in unterhaltsamen Dialogen die einzelnen Bilder.<sup>79</sup>

#### Kabarett und Parodie der Revue im gleichen Haus – »Roland von Berlin«

Räumlich in unmittelbarer Nähe des Revuetheaters lag im Vorderhaus des Admiralspalastes tatsächlich ein Kabarett. Nachdem das Casino, das 1922 anstelle des Kinos eingerichtet worden war, nicht den entsprechenden Zuspruch fand, zog von 1924–26 das Kabarett »Roland von Berlin« von Paul Schneider-Duncker ein. Ab 1904 hatte Schneider-Duncker zusammen mit Rudolf Nelson diese als mondänes Großstadtkabarett angelegte Bühne an einem anderen Ort geführt. Nach der Schließung des Kabarettts in der Potsdamer Straße eröffnete es am 1. November 1924 im Admiralspalast.

Wie in der Ausstattungsrevue, prägte die Aufführung eine Mischung aus Spielszenen, Tanzeinlagen, Gesangsnummern, verbunden durch einen Conférencier, nur in kleinerem Maßstab, mit wenigen Darstellern und unaufwändiger Dekoration. 1925 zeigte der Roland von Berlin eine Parodie auf die neue Haller-Revue *Achtung! Welle 505* mit dem Titel *Plem-Plem*, die Schneider-Duncker und Wilhelm Bendow verfasst hatten. Am Klavier betätigte sich Rudolf Nelson.



Anzeige in einer Berliner Zeitung, um 1925.

Im Januar-Programm 1925 wirkte als Darstellerin bereits Trude Hesterberg mit sowie als Texter, neben Kurt Tucholsky und Leo Heller, auch Marcellus Schiffer. Trude Hesterberg wechselte von der Kabarettbühne des Vorderhauses später als Darstellerin auf die Bühne des Revuetheaters im Hinterhaus und wirkte in den Revuen *An und Aus* (1926) sowie *Wann und Wo* (1927) mit, was im Bereich der Conférence die Verbindung zwischen Kabarett und Revue auch personell verdeutlicht.

Marcellus Schiffer, der als Texter auch an der letzten Haller-Revue *Schön und Schick* beteiligt war, schrieb den Text zu einem satirischen Lied, das sowohl das oben angesprochene inflationär-häufige Auftreten der Girl-Gruppen behandelte, als auch die Schaulust der Zuschauer und der daraus resultierende Lustgewinn für das eigene Leben aufgriff:

»Will man zur Revue  
fragt man sich schon früh,  
wie ist diesmal – wie?,  
das Revue-Menü?  
Hingehn, ja das muß man  
– man fasst den Entschluss dann  
Und der Mann diskret,  
schreit: »Wir komm' zu spät!«  
Und dann brüllt auch sie:  
»Wir komm' viel zu früh!«  
Dort trifft man Bekannte  
– leider auch Verwandte!  
Man quetscht sich zum Sessel dann  
– und schon fängt es an:  
Die Overture  
Die Gäste harr'n,  
noch klappt manche Türe,  
die Stühle knarrn,  
Schau – und schon tanzen die Girls!  
Getanzt, Gesprungen,  
wie das so geht!  
Dann wird gesungen,  
dann wird geredt!  
Ei – und schon wieder die Girls!  
Dann ein grosses Schaubild,  
eine Frau wild

singt und springt!  
Dann schöne Kerls,  
dann Kerls mit Girls,  
noch mal Girls!  
Der Star singt wieder  
'n paar Lieder,  
dann komm' die Girls  
und dann: ei, ei – ja,  
wer kommt denn da?  
Schau – — — ei da kommen  
die Girls!  
Ist es dann geschehn,  
hat man es gesehn,  
sagt man ‚dankeschehn‘  
und kann wieder gehn!  
Er sagt: »das warn Girls! Ja!«  
Sie schwärmt von den Kerls da!  
Und man fährt nach Haus,  
und man zieht sich aus,  
und man geht zu Bett,  
und man küsst sich nett!  
Er kommt sich wie'n Kerl vor!  
Sie kommt sich wie'n Girl vor!  
Und dann träumen beide gross  
– und ganz kostenlos:  
Die Overture [...]«<sup>80</sup>



Programmheft der Revue  
»Wann und Wo«. 1927.

Sowohl in den großen Ausstattungsrevuen, wie auch in den kleineren Kabarettrevuen kam das Lebenstempo der zwanziger Jahre facettenreich zum Ausdruck. Das Collage-Prinzip, nach dem diese Bühnenformen gestaltet wurden, fand sich auch in anderen künstlerischen



Bereichen wieder, so in der bildenden Kunst oder in journalistischen Arbeiten, in denen sich der Reportage-Stil entwickelte.<sup>81</sup>

Die Kabarettrevue war die parodistische Variante der »großen« Ausstattungrevue. Die Revue führte den Rhythmus des Großstadtlebens, der durch expandierenden Handel, technologischen Fortschritt und Arbeitsrationalisierung gekennzeichnet war, in ihrer Produktionsweise als industrialisiertes, internationales Geschäft zusammen, was mit zum Bild der bewegten »goldenen zwanziger Jahre« beitrug.<sup>82</sup> Die Revuen zeigten die glitzernden Seiten des eigenen Zeitalters. Griff man Themen auf, die sich mit sozial und gesellschaftlich konfliktreichen Situationen beschäftigten, wurden sie als unterhaltende Facette eingebunden und in gewisser Weise in den positiven Glanz der Ausstattungspracht integriert. »Die große Schaurevue der zwanziger Jahre ist in der Dynamik ihres Ablaufes, der Massierung des Schauens, der Intensität des Quantitativen etwas dem zeitgenössischen modernen Straßenleben vergleichbar. Was sie ermöglicht, ist die Übung von diesem Leben angemessene Wahrnehmungsweisen in unterhaltender (zerstreuender) Form, in der vor allem die Schönheit der neuen Oberflächen/Dinge/Körper herausgestellt wird. [...] Mit der ökonomischen Erschütterung am Ende der zwanziger Jahre schwindet aber letztlich der Spielraum für eine solche Verschwendung von materiellen und geistigen Ressourcen, in der sich Produzenten und Rezipienten der Teilhabe am Umbau der urbanen Lebenswelten nach dem Erstern Weltkrieg versicherten [...].«<sup>83</sup>

Nach der Weltwirtschaftskrise 1929/30, in der sich die ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse änderten, endete auch die Zeit der großen Revuen in Berlin.

Szene aus der Revue  
»An und Aus«. 1926.