

**"Das hat die Welt noch nicht gesehen"⁽¹⁾:
Kabarett, Operette und Revue
als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre**

Die musikalisch-kulturelle Entwicklung in Deutschland in der Zeit zwischen 1918 und 1933 einigermassen angemessen zu beschreiben, erscheint außerordentlich schwierig. Der musikwissenschaftlich-systematisierende Blick richtete und richtet sich hier in der Regel auf die Situation der Kunstmusik, ging es doch vor allem der "jungen" Komponistengeneration um Hindemith, Krenek und Weill darum, eine ästhetische Position in der Auseinandersetzung mit den postwagnerianischen Strömungen einzunehmen und sich dabei – stark zugespitzt – zwischen den Wegen Schönbergs und Strawinskys zu entscheiden. Zugleich entwickelte sich im beginnenden 20. Jahrhundert, verstärkt durch die generellen politischen und ökonomischen Entwicklungen der Zeit, eine zunehmend deutlicher konturierte Dichotomie von Kunstmusik und populärer Musik, die nicht zuletzt durch die Gegenwärtigkeit der als "Jazz" rezipierten afro-amerikanischen Musikderivate die großstädtische Kulturidentität nachhaltig prägte. Embleme dieses sozio-kulturellen Klimas der Weimarer Republik waren vor allem in der Metropole Berlin die Genres Kabarett, Operette und Revue, die sich auch in unterschiedlichsten Mischformen präsentierten.

Im Unterschied zur Aufarbeitung der Entwicklungen der zeitgenössischen Avantgarde ist die musikhistorische Grundlagenforschung auf dem Gebiet der Formen populärer Musik in der Weimarer Republik noch spärlich. Erstaunlich, wenn man bedenkt, wie stark die "goldenen" 20er Jahre im öffentlichen Bewußtsein mit den Phänomenen Kabarett, Revue und Tanz in Verbindung gebracht werden. Die Gründe für das Auseinanderklaffen von Forschung und Wirkungsgeschichte lassen sich nicht nur auf die Arroganz der traditionellen Musikhistoriographie zurückführen, sondern liegen zu einem nicht unerheblichen Teil in der Sache selbst, denn bei dem hier zu beschreibenden Sachverhalt handelt es sich etwa in bezug auf die Chansonkreation zu einem erhebli-

chen Teil um Formen einer oralen Kultur, die sich den an der Verschriftlichung orientierten Werkkategorien der Kunstmusik weitgehend entziehen.

Der vorliegende Beitrag versteht sich daher nicht als auswerten-des Resumé, sondern als skizzenhafte Konturierung eines in weiten Teilen noch zu entdeckenden Abschnittes europäischer Kulturtradition.

Kabarett oder: Die Kunst, ein Chanson zu singen⁽²⁾

Für das **Kabarettchanson** hat Walter Rösler eine (und damit auch die einzige) grundlegende Arbeit vorgelegt⁽³⁾, in der er die Entwicklungslinien des deutschen Kabarett und des Kabarettchansons aus den Wurzeln der französischen Tradition nachzeichnet. Danach beeinflusste die mit dem Namen Aristide Bruant verbundene Pariser Kabarettkultur des frühen *Chat Noir* sowie der *Café-Concerts* und die späteren luxuriöseren Programme der *Music-Halls* das Ende des 19. Jahrhunderts beginnende deutsche Kabarett jedoch zunächst eher hinsichtlich der Textinhalte und der literarischen Formen. Erst das Gastspiel der berühmten Pariser Chanson-Sängerin Yvette Guilbert um die Jahrhundertwende sorgte für eine breitere Kenntnis chansontypischer Kreationen.⁽⁴⁾ Bezüglich der Darbietungspraxis Aristide Bruants erscheint insbesondere die sogenannte *monologue*-Technik charakteristisch. Es handelt sich dabei um ein rhythmisches Sprechen des Textes bei selbständiger, häufig melodisch führender Instrumentalbegleitung.⁽⁵⁾ Eine stilisierte Version dieses Verfahrens zeigt sich beispielsweise in Strawinskys notiertem Sprechrhythmus im Teufelscouplet von *Histoire du Soldat*. Die *monologue*-Technik wirkte über das Kabarett hinaus, zum Beispiel in bezug auf die maßgeblich von Lotte Lenya geprägte Interpretationstradition der Songs von Kurt Weill.

Das frühe Berliner Kabarett der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, für das zumeist exemplarisch Ernst von Wolzogens *Überbrettli* steht, kennzeichnet sich unter anderem durch die Einbeziehung von Opern- und Operettenparodien. Neben dem legendären, jedoch zeitlich befristeten Engagement Arnold Schönbergs am *Überbrettli* fungierte vor allem Oscar Straus als "Hauskomponist". Dadurch

ergibt sich zu diesem Zeitpunkt insgesamt eine starke musikalische Anlehnung an die Wiener Operette.

Für die deutsche Kabarettentwicklung der Vorkriegszeit ist die Figur Frank Wedekinds außerordentlich bedeutsam. Er gilt als wichtiger Verbindungspunkt einer Linie, die von Aristide Bruant zu Walter Mehring reicht. Zugleich begründen Wedekinds Brettli-Lieder selbst eine eigene Traditionslinie, die mit den Namen Bertolt Brecht, Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau zu charakterisieren ist.

In Wedekinds Kompositionen für das Kabarett sind bestimmte Liedgenres ausgeprägt, wie etwa das Hinrichtungslied oder das Dirnenlied. Doch nicht nur durch die Prägung von bestimmten Gattungen erscheint Wedekind stilbildend für das Kabarett und für die kabarettbeeinflussten Liedtypen, die Weill etwa in der *Dreigroschenoper* verwendet. Die Analyse der Wedekindschen Brettli-Lieder zeigt, daß bei ihm auch in bezug auf die musikalische Gestaltung wesentliche Prinzipien der sogenannten Brecht-Weill-Stilistik bereits rudimentär nachzuweisen sind. Merkmale des Wedekind-Chansons sind zum Beispiel sentimental-übertreibende Melodik bei gleichzeitiger Distanz zum Textinhalt, Unterbrechungen des Melodiebogens, parodistische Zitate traditioneller Kunstmusik oder ungewohnte, "unmotivierte" harmonische Verbindungen, häufig in Zusammenhang mit chromatisch abweichenden Melodietönen. Bedeutsam erscheint, daß Wedekind die hier aufgeführten "Verfremdungstechniken" bereits vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte und die auf ihn zurückgehende Form des Kabarettliedes in dem jungen Bertolt Brecht einen begeisterten Bewunderer, Interpreten und Nachahmer fand.⁽⁶⁾

Das Kabarett nahm seine entscheidende Entwicklung jedoch erst nach 1918. Für diesen Aufschwung ist als äußerer Faktor maßgeblich der weitgehende Wegfall einer formalisierten Zensur zu bewerten. Im Dezember 1919 kam es zur Wiedereröffnung des *Schall und Rauch* durch Max Reinhard im Keller des *Zirkus Schumann* (*Großes Schauspielhaus*). Rosa Valetti, die später die erste Mrs. Peachum in der *Dreigroschenoper* geben sollte, eröffnete ein Jahr danach das Kabarett *Größenwahn* im *Café des Westens* (genannt: *Café Größenwahn*), und Trude Hesterberg folgte ihr mit

der *Wilden Bühne* im Keller des *Theater des Westens* im September 1921.

Schon früh etablierte sich in der Dramaturgie der Kabarettprogramme das Sujet des Gauner-Milleus. Diese Thematisierung von gesellschaftlicher Subkultur löste die im Reinhard-Theater noch vorherrschenden kabarett-typischen Opern- und Theaterparodien allmählich ab.⁽⁷⁾ Hesterbergs *Wilde Bühne* präsentierte in erster Linie Chansons von Walter Mehring, zu denen Friedrich Hollaender und Mischa Spoliansky die Musik komponierten.

Die sich im Berliner Unterhaltungssektor parallel entwickelnde Tendenz zur Glanzrevue beziehungsweise zur Revue-Operette führte schon bald dazu, Revueelemente in das Kabarett zu integrieren. Für die sich daraus entwickelnde Gattung der **Kabarettrevue** steht vor allem der Name Rudolf Nelson, der unter anderem als Komponist vieler Tucholsky-Texte bekannt wurde. Wenn man dem Kabarett eine stärker politisch pointierte Orientierung zusprechen kann, so ist die Kabarettrevue thematisch eher durch Gesellschaftspersiflage und durch die Berücksichtigung von "Zeitgeistthemen" wie Partnerwechsel und Ehescheidung gekennzeichnet. Durch die gegenseitige Beeinflussung der unterschiedlichen "unterhaltenden" und "seriösen" Genres läßt sich ab Mitte der 20er Jahre eine deutliche Wechselwirkung zwischen dem Kabarett, der Revue und dem (Musik-)Theater konstatieren. Dies wird auch daran deutlich, daß zumindest teilweise dieselben Texte, Komponisten und Interpreten die verschiedenen Gattungen bedienen.⁽⁸⁾ Ein Blick auf so unterschiedliche Werke wie Hindemiths *Neues vom Tage* oder Schönbergs "Zeitoper" *Von heute auf morgen* zeigt jedoch, daß die Kabarettchiffre im Operschaffen nur eine auf den Zeitgeist reflektierende Facette darstellte und keineswegs die Gattung der Oper von Grund auf veränderte.

Der Begriff **Chanson** umfaßt verschiedene Gattungen und Genres wie Moritat, Couplet, Ballade oder "Song". Dabei erscheint einzig die Moritat als literarisch-musikalische Form in der Tradition des Bänkelsangs – im Kabarett jedoch häufig mit "umgekehrter" Moral – nicht zuletzt durch Wedekind als Gattung einigermaßen klar umrissen. Mit Couplets sind zumeist dreistrophige Lieder gemeint, deren häufig gleiche Versschlüsse in der Regel einen

Überraschungseffekt bringen. Betont die Ballade das Erzählerische, so ist der vor allem im Brecht-Weill-Komplex häufig verwendete Begriff "Song" gattungsbezogen unspezifisch. Es handelt sich dabei um eine "Weiterentwicklung und Fortsetzung des Kabarett-Chansons"⁽⁹⁾, die ebenso Coupletformen umfaßt wie andere Typen des Chansons. Die neue Bezeichnung sollte vielmehr in offensichtlicher Abgrenzung vom belasteten Terminus "Lied" die andersartige Funktion betonen, die der Gesang im Kabarett (beziehungsweise im kabarettbeeinflussten Musiktheater) zu übernehmen hatte. Im übrigen orientierten sich Chansonformen nicht nur an den vagen Kriterien, die sich innerhalb des Kabarettgenres herausbildeten, sondern ebensooft an Mustern kontemporärer Unterhaltungs-, Schlager- und Tanzmusik oder anderer populärer Liedtraditionen wie etwa dem "Küchenlied". Die Dominanz des Textes begünstigte insgesamt ein Vorherrschen der Strophenform.

Aussagekräftiger als die Bestimmung gattungsspezifischer Formen ist für das Kabarettchanson die Klassifizierung anhand der gewählten Sujets. Die starke Betonung erotischer Motive knüpft historisch an der Tradition der Dimen- und Verbrecherchansons an, die schon in der Frühzeit des Montmartre-Kabarett vorzufinden sind. Daneben existieren noch andere typische Sujets, etwa das Kinderlied, das Verbrecherlied und das Seemannslied. Daß sich eine Vorliebe für diese oder ähnliche Sujets entwickelt hat, liegt in den dadurch ermöglichten Ambivalenzen, denn die "Außen-seiterthematik" begünstigt sowohl teilnehmende Identifikation als auch pures Amusement über die Typen des "Milljöh". Die charakteristische Verbindung erotischer Doppeldeutigkeiten mit gesellschaftskritischen oder auch explizit politischen Botschaften hat zudem häufig eine desillusionierende Funktion. Zugleich transportierte sich auch lediglich die flüchtige Illusion eines Ausstiegs aus dem bürgerlichen Alltag.

Die Beziehung des Kabarettliedes zum **Schlager** der Weimarer Republik ergibt sich schon rein äußerlich aus der teilweisen Personalunion von Textern und vor allem von Komponisten in den beiden Genres wie Hollaender, Nelson oder Spoliansky. Für die Deutung des Schlagers als Ausdruck einer neuen medienorientierten Massenkultur soll hier auf die umfangreiche Untersuchung Werner Mezgers⁽¹⁰⁾ verwiesen werden, dessen Befunde einige Hinweise

über die Beziehung zwischen Kabarett-Chanson und Schlager erlauben. Mezger nimmt für den Schlager der 20er Jahre vier Klassifizierungen vor, indem er vor allem die in den Texten vorherrschenden Themen untersucht.⁽¹¹⁾ Schlager behandeln danach das Heiter-Exzentrische (*Mein Papagei frißt keine harten Eier*), die Auswirkungen der Inflation (*Wir verkaufen unser Oma ihr klein Häuschen*), Zweideutig-Erotisches (*Heute war ich bei der Frieda/und morgen geh ich wieda*) und das Problem sozialer Deklassierung (*Schöner Gigolo, armer Gigolo*).

Wenngleich dem Schlager, auch schon in seiner Frühzeit, eine im engeren Sinne politische Zielrichtung weniger zuzuschreiben ist als dem Kabarett-Chanson, so erweist sich für die 20er Jahre jedoch, daß es einen größeren Überschneidungsbereich zwischen "affirmativer" und "kritischer" Populärmusik gab, als das etwa für die Schlagerindustrie der Gegenwart anzunehmen ist. Ein Grund für die stärkere Verflochtenheit von Schlager und Kabarett-Chanson in der Weimarer Republik ist sicher darin zu suchen, daß beide Genres erst in der Phase ihres Entstehens begriffen waren und dabei sowohl das gleiche Erbe (Operette, populäre Liedtraditionen) als auch die gleichen Zeitphänomene (Jazz, Tanzmusik) in sich aufnahmen. Die "Kabarett-Nähe" des Schlagers begründet Mezger jedoch auch mit dem Fehlen massenmedialer Verbreitungsstrukturen.⁽¹²⁾

Der Versuch, kabarettspezifische Liedgattungen zu definieren, erscheint vor dem ausgeführten Hintergrund problematisch. Produktiver ist in Hinblick auf die oralen Aspekte die Frage nach **kabarettspezifischen Interpretationsstilen**. Wie schon bezüglich der *monologue*-Technik Bruants deutlich wurde, erweisen sich gerade hinsichtlich der sogenannten "Kreation" von Chansons französische Wurzeln aufschlußreich. Für die "Technik des ständigen Wechsels von rhythmischer und freirhythmischer Behandlung der Singstimme"⁽¹³⁾ prägte Yvette Gullbert den Terminus des *rhythme fondu*. Er bezeichnet die "rhythmischen Spannungen, die durch den Kontrast von Grundrhythmus und frei parlierender Singstimme beziehungsweise durch Verlassen des Metrums und die Rückkehr zu ihm entstehen".⁽¹⁴⁾

Matthias Henke, der Yvette Guilbert als Erfinderin des modernen Chansons bezeichnet⁽¹⁵⁾, zitiert dazu aus dem Buch der Guilbert *Die Kunst, ein Chanson zu singen*:

"Es ging darum, den musikalischen Rhythmus zu verlassen und ihn durch das rhythmisierte 'Wort' zu ersetzen, und dies den Betonungen und Anforderungen des Textes gemäß. Zu Beginn meiner Laufbahn war das Publikum davon begeistert und selbst Gounod schwärmte für diesen Kunstgriff des Kolorierens".⁽¹⁶⁾

Die Kunst der Chansonkreation fand im Berlin der 20er Jahre zu einer zwar deutlich auf französische Wurzeln weisenden aber dennoch eigenständigen Tradition, die von Interpretinnen und (seltener) Interpreten wie Marlene Dietrich, Blandine Ebinger, Kurt Gerron, Trude Hesterberg, Margo Lion, Rosa Valetti und Claire Waldoff – um nur einige zu nennen – geprägt wurde. Die Kunst der Kreation ist ähnlich dem Bluesgesang verbal nur unzureichend zu beschreiben. Sie ist Ausdruck eine lebendigen oralen Tradition, die durch variable Tongebung, differenzierte Färbungen des Stimmtimbres, agogische Gegenrhythmik und textbezogene Phrasierung eine unverwechselbare Individualität ermöglicht. Ihre Faszination ist in erhaltenen Tonaufnahmen der großen Chanson-Interpretinnen der Weimarer Republik weiterhin lebendig.

Schlösser, die im Monde liegen⁽¹⁷⁾: Operette und Revue der 20er Jahre

Neben dem Kabarett als populäre Kunst der kleinen Form errangen in der Kulturmetropole Berlin Operette und Revue eine Bedeutung, die der des Broadway-Theaters in keiner Weise nachstand. Michael Klügl⁽¹⁸⁾ verfolgt die Wurzeln des Singspiels beziehungsweise der Operette bis zur englischen *ballad opera* zurück. Aufschlußreich sind dabei seine Befunde über die Rezeption von Gay-Pepuschs *Beggar's Opera* (1728), also der unmittelbaren Vorlage für Brecht-Weills *Dreigroschenoper*. Zum einen habe die *Beggar's Opera* bezüglich der Ausbildung von Strukturen des populären Musiktheaters formal stiftbildend gewirkt. Zum anderen, und dies erscheint im allgemeinen Bewußtsein bislang weniger verankert, habe die Gattung der *ballad opera* auch eine (vokale) Interpretationstradition begründet, die bis in die Entfaltung populärer Musikgenres im heutigen Sinne hineinreiche, da

sowohl nichtprofessionelle Sänger wie später auch Stars der Oper sich in diesem Feld betätigten.⁽¹⁹⁾

Diese Beobachtung, die direkt mit der Adaption populärer Musik, insbesondere von Rockmusik, durch Belcanto-Stars wie José Carreras oder Monserrat Caballé in der heutigen Zeit zu korrelieren scheint, weist, so Klügl, grundsätzlich auf die Fragwürdigkeit der These hin, daß die Trennung in "U"- und "E"-Musik vornehmlich in Zusammenhang mit den politisch-sozialen und ökonomischen Umwälzungen seit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters zu betrachten sei:

"Eine so konsequente und scharfe Trennung in zwei musikalische Kulturen, eine der "ernsten-" und eine der "Unterhaltungsmusik", wie im 20. Jahrhundert existierte zwar nicht, keineswegs kann jedoch von einer, idealisierten Ansichten des 18. Jahrhunderts entsprechenden Einheit musikalischer Kultur gesprochen werden."⁽²⁰⁾

Wenngleich auch auf die historische Genese einer dualen Musikkultur an diesem Ort nicht näher eingegangen werden kann, so gilt es festzuhalten, daß schon frühzeitig im Zusammenhang mit der Manifestierung von Musik "unterhaltenden" Charakters mit der *Air* in der *ballad opera*, der Romanze in der *opéra comique* und dem Lied im Singspiel bestimmte Formtypen ausgebildet wurden.⁽²¹⁾

Bedeutsam ist, daß die Gattungen des populären Musiktheaters diesen Formen eine zentrale **dramaturgische Aufgabe** zuweisen, die über den traditionellen Musik-Text-Zusammenhang hinausgeht. Diese Funktion betrifft die geschickten Plazierungen der vorgesehenen Erfolgsnummern im dramatischen Kontext, sei es nun zur Unterstützung zentraler Anliegen des Bühnenstoffes, sei es, im Sinne "populärmusikalischer Verdichtung"⁽²²⁾, als Mittel zur Konzentration des Hörers auf den anvisierten "Hit" des Werkes. Von daher führt eine direkte Verbindung von der in Grétrys komischer Oper *Richard Coeur de Lion* (1784) insgesamt neunmal erklingenden Romanze *Une fièvre brûlante*⁽²³⁾ zur systematischen Platzierung des *Memory*-Hits in Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical *Cats* (1981).

Die publikumsorientierte Struktur der Erfolgsnummern wird jedoch nicht lediglich durch ihre vergleichsweise klare musikalische Form und ihre geschickte dramaturgische Platzierung erreicht, sondern zunehmend auch durch die Bereitstellung eines weiteren funktionalen Wertes, nämlich ihrer **Tanzbarkeit**. Klügl weist darauf hin, daß dem Walzer dabei eine besondere Bedeutung zukommt:

"Der erste Gesellschaftstanz von internationalem Rang, der zwar neue Konventionen für sich beanspruchte, sie aber zugleich von Anbeginn, so sehr er sie zelebrierte, stets auch negierte, weil er sich einem Wirbel verschrieb, der selbst unter den Bodenständigsten Schwindel und Taumel verursachte, ist der Walzer."⁽²⁴⁾

Der Walzer erscheint ideal geeignet, Elemente traditioneller Kunstmusik, wie etwa Opernarien, aus ihrem Kontext zu lösen und ihnen über entsprechende Bearbeitungen neue, nun funktionsbezogene Aufgaben zuzuweisen. Die gesellschaftliche Rolle der bürgerlichen Tanzmusik wird gerade im Walzer besonders greifbar, da der Funktionswechsel vom kontemplativ-emphatischen Charakter einer Arie zur Erzeugung körperlich-lustvoller "Bewußtlosigkeit", die durch die Zentrifugalkraft des Walzers ausgelöst wird, geradezu idealtypisch die Parallelität von unterschiedlichsten Aufgaben demonstriert, die von dem Kulturphänomen Musik übernommen werden können.⁽²⁵⁾

In den Operetten Jacques Offenbachs wird das Prinzip der populär-musikalischen Verdichtung weiter verfeinert:

"Das Schema ist wie folgt: In der Ouvertüre wird der "Hit" der Operette exponiert..., danach folgen eine Aufttrittsarie und ein szenisches Duett. Den musikalischen Höhepunkt bildet die anschließende Erfolgsnummer, die jedoch keineswegs mit dem dramatischen Höhepunkt übereinstimmen muß, den Offenbach gemeinhin erst im letzten Drittel einer Operette ansteuert und der stets parodistische Momente birgt."⁽²⁶⁾

Die dramaturgische Entwicklung der Erfolgsnummern in den Operetten Offenbachs weist bereits Grundzüge der Entstehung des Revuegenres auf.⁽²⁷⁾ Dazu dient zunächst die bewußte Platzierung von "Schlagern" außerhalb des unmittelbaren Handlungszusammenhangs bei gleichzeitiger Expansion der Szenen auf der Bühne z.B. durch extensive Balletteinlagen.⁽²⁸⁾ Gerade die zwischen 1858 und 1874 vorgenommene ständige Erweiterung der

Operette *Orphée aux enfers* von der zweiaktigen Fassung zum Vierakter zeigt, so Klügl in seiner ausführlichen Dokumentation, daß die musikalischen Erweiterungen keinesfalls dramaturgisch notwendig waren. Ganz im Gegenteil dienten "die neuen Musiknummern ... fast alle der szenischen Untermalung, sind Gebrauchsmusik, musikalisches Konfekt".⁽²⁹⁾

Diese scheinbar "äußerliche", von der Dramaturgie der Handlung abstrahierende Platzierung musikalisch-szenischer Elemente in der Operette spiegelt jedoch nicht lediglich die Orientierung am Unterhaltungsbedürfnis des Publikums wider. Vielmehr macht sich an der handlungsunabhängigen Verselbständigung der Musik schon bei Offenbach das operettentypische Charakteristikum der **Dissoziation** deutlich, das in der Berliner Operette Paul Linckes das aristotelische Theaterprinzip tendenziell aushebelt. Wenn es also so ist, daß Operetten "Wahrheit aus dem Entlegenen, dem Unwahrscheinlichen, der Paradoxie"⁽³⁰⁾ beziehen, dann gehört auf der äußeren literarischen Ebene eine gewisse Unlogik von Handlungssträngen sowie die Präsenz von Widersprüchlichkeiten bezüglich der Wahl des Ortes oder hinsichtlich der Charakterisierung von Personen zum Wesenszug dieses Genres. Daß jedoch in der Operette der Verzicht auf Handlungsstringenz leichter "hinzunehmen" ist als etwa in der traditionellen Oper, liegt an dem subtilen Wechselspiel zwischen der äußerlichen, "dissoziierten" Dramaturgie und den sich zugleich ausbildenden operettenspezifischen musikalischen Formtypen, die in immer stärkerer Weise getanzte Einlagen und Couplets einbeziehen, ohne daß dafür eine auf die Handlung bezogene Notwendigkeit bestünde.⁽³¹⁾ Die Dissoziation kann jedoch neben dem häufig tanzbedingten "Ausstieg" aus dem Handlungszusammenhang auch durch Spreizung der Handlungschronologie erfolgen, wie es beispielsweise in Walter Kollas Operette *Wie einst im Mai* (1913) der Fall ist. Das Stück präsentiert die Biographie einer Figur in verschiedenen zeitlichen Einschnitten (1838, 1858, 1888, 1913).⁽³²⁾

Besonders deutlich erscheint die durch Offenbach eingeleitete Tendenz zur sozial-satirischen Revue-Operette in Paul Linckes Erfolgsstück *Frau Luna*. Klügl betont, daß schon Offenbachs Jules-Verne-Adaption *Le Voyage dans la Lune* (1875) "die Fiktion eines bloß technischen Märchens"⁽³³⁾ überschreite und mit der Gegen-

Überstellung der beiden Welten auch unterschiedliche Gesellschaftsformen konfrontiere. Dies erscheint bei Lincke verstärkt:

"Bei der Ankunft auf dem Mond treffen die Reisenden keineswegs auf eine phantastische oder automatenhafte Gegenwelt, die mit der eigenen kontrastiert, sondern gewissermaßen auf ein als Mondelfen getarntes Heer von Angestellten, angeführt von einem Abteilungsleiter namens Theophil, der seine mangelnde Freizeit bejammert. Läßt sich diese Mondputzkolonne bereits als eine auf den Mond transportierte gesellschaftliche Gruppe Berlins dechiffrieren, so demonstrieren die folgenden Szenen in noch ungeschminkter Weise ungebrochen preußisches Ambiente. Nach einem Schutzmannmarsch nehmen die Repräsentanten öffentlicher Ordnung die Gäste zunächst in Gewahrsam. Dann tritt als Repräsentant einer höheren Gesellschaftsschicht Prinz Sternschnuppe auf, ein Playboy, der mit seinem Mondautomobil durch die Galaxis rauscht und dessen einzige Sorge es ist, von Frau Luna erhört zu werden. Er ist der Typ des verbummelten Berliner Bourgeois, der, direkt dem städtischen Nachtleben entnommen, viele Operetten und Revuen dieser Zeit bevölkert." (34)

Während Volker Klotz *Frau Luna* als "Paul Linckes Mollen-Provinzialismus" (35) denunziert und dem Sujet eine sentimental-ekapistische Grundhaltung unterstellt, verdeutlicht Klügls Charakterisierung, daß der fantasiebesetzte Irrationalismus des Stoffes auch als ironisch gebrochener Spiegel der gesellschaftlichen Wirklichkeit Berlins verstanden werden kann. Der episodische Charakter der Handlung legt eine dramaturgisch stringente Durchkomposition der Operette nicht nahe, er begünstigt im Gegenteil die sukzessive Umgestaltung des Werkes zur Revue, die durch die Entwicklungs- und Aufführungsgeschichte von *Frau Luna* in der Zeit von 1899 bis 1929 belegt ist. Als wichtiges dramaturgisches Mittel erscheint vielmehr der symmetrische Aufbau der Musiknummern mit der Möglichkeit zur systematischen Wiederholung von Schlagermelodien, deren Aussage hinreichend allgemein ist (zum Beispiel: *Laß den Kopf nicht hängen*), so daß ihre Anbindung an konkrete Handlungssituationen nicht mehr zwingend geboten ist. Als wesentliche formale Neuerung führt Lincke, der bezüglich seines musikalischen Stiles eher als Traditionalist zu bezeichnen ist und folglich Einflüsse aus der jazzorientierten Tanzmusik weitgehend vermeidet, das Finalpotpourri ein. Es ermöglicht zugleich die Konzentration der allgemeingültigen Textaussagen

und die Bündelung der isoliert stehenden Einzelnummern, wobei die (partielle) motivische Verflechtung der durchweg "singbar" gehaltenen Refrains eine eigenständige, "geschlossene" Verwertung der Erfolgsnummern ermöglicht. (36)

Die Entwicklung der Operette und der Revue-Operette des Lincke-Typus erweist sich jedoch nicht nur als aufschlußreich hinsichtlich der Entstehung und Verbreitung neuer Formen und Gattungen im populären Musiktheater. Es mag befremdlich klingen, aber fast alle für Linckes *Frau Luna* gültigen Merkmale lassen sich problemlos auf Weills *Mahagonny*-Oper übertragen. Auch dort spiegelt die künstliche Gegenwelt der "Netzstadt" *Mahagonny* reale gesellschaftliche Situationen und Typen der Weimarer Republik wider, wenn auch satirisch zugespitzt auf die Tausch- und Verwertungsbedingungen eines originären kapitalistischen Systems. Offensichtlich ist eine gewisse Wesensverwandtschaft zwischen *Frau Luna* und der *Witwe Begbick*. Handlungsstruktur und Musik erscheinen im wesentlichen nummernartig dissoziiert und beziehen sich vor allem bezüglich der einmontierten Songs häufig, wenn auch "verfremdend", auf "allgemeine" Aussagen (*Denn wie man sich bettet, so liegt man/Wir brauchen keinen Hurrikan/O Moon of Alabama* usw.). Die "Erfolgsnummer" *Denn wie man sich bettet* ist geradezu hitartig plaziert und kann durch die unterschiedlich arrangierte Wiederholung an verschiedenen Stellen des Werkes als dramaturgisches "Leitmotiv" aufgefaßt werden. Sie wäre auch im Sinne von "populärmusikalischer Verdichtung" schlüssig interpretierbar. Die "ästhetische Kategorie des Potpourris" (37) erscheint als formales Element für das *Mahagonny*-Finale auf der Folie von "Oper" innovativ. Als Reflex auf die Finalpotpourris der Lincke-Operetten ist der Operschluß jedoch fast konventionell, zumal Weill, der Operette darin vergleichbar, die "Erfolgsnummern" seines Werkes durch szenischen wie musikalischen Zusammenhang gebündelt hat.

Die in der Berliner Operette deutlich werdende Tendenz zur szenisch-musikalischen Dissoziation steht in enger Beziehung zur Herausbildung der "**Glanzrevue**" als eigenständigem populären Musiktheatertypus. Auch hier spielt Berlin eine zentrale, stilbildende Rolle, namentlich durch die Produktionen von James Klein, Hermann Haller und Erik Charell. Die Traditionslinien der Revue gehen

- dem Kabarett darin vergleichbar - deutlich auf die aus Frankreich stammende "Jahresrevue" zurück, nehmen aber, verstärkt durch die "Amerikanisierung" der Alltagskultur in den 20er Jahren, formal und inhaltlich auch Elemente der Broadway-"Follies" auf. Wolfgang Jansen betont das Problem einer exakten terminologischen Bestimmung. Zwar beruhe der Begriff "Revue" auf dem "mechanischen Prinzip der Nummernreihung"⁽³⁸⁾, eine grundsätzlich "offene" Form bedeute andererseits jedoch nicht Beliebigkeit. Im Unterschied zum Varieté, das durch eine mehr oder weniger beliebige Reihung individuellen (häufig artistischen) Könnens gekennzeichnet sei, liege der Revue ein dramaturgisches Gestaltungskonzept in Form eines Rahmenthemas oder eines Mottos zugrunde.⁽³⁹⁾

Die formale Konstruktion der Revue bot in besonderer Weise die Möglichkeit, schnell auf Strömungen des internationalen Unterhaltungsmarktes zu reagieren. Es zeigte sich bald die Tendenz zur internationalen Vereinheitlichung von Präsentationsstilen, wie sie heute für die aktuellen Musicaltypen üblich geworden ist. Die ökonomische Fundierung des Revue-Business läßt sich zum Beispiel von der Tatsache ableiten, daß einzelne Ausstattung- und Inszenierungs Ideen patentiert wurden oder separat verkauft werden konnten. Jansen begründet das auffällige Fehlen großer Revuestars mit der dem Genre eigenen Tendenz zur **Entindividualisierung**, die nicht zuletzt durch die opulente Massierung optischer Reize hervorgerufen wurde.⁽⁴⁰⁾ Die Ausklammerung des Subjektiv-Individualistischen zugunsten der Betonung genereller Erscheinungen des Zeitgeistes verdeutlicht sich an den gewählten Themen, die hinreichend allgemein sein mußten und zugleich als Werbeträger Aufmerksamkeit zu erregen hatten. So verbanden sich James Kleins Revuetitel gerne mit dem Wort "Welt" (*Der Herr der Welt, Das hat die Welt noch nicht gesehen, Die Welt applaudiert*) oder sprachen die sexuelle Neugier an (*Tausend nackte Frauen, Berlin ohne Hemd, Zieh dich aus*), während Hermann Haller gerne griffige Mottos erfand. Die zumeist dreiwortigen, die Konjunktion "und" enthaltenden Parolen hießen beispielsweise *Drunter und drüber, Noch und noch, An und aus, Wann und wo* oder *Schön und schick*. Aber auch das sozialromantisch verklärte Berliner "Milijöh" konnte neben der allgemeinen Tendenz zur Internationalisierung als Sujet von Revuen dienen. Erik Charells Revue

Hofball bei Zille (1925) hat auf diese Weise maßgeblich zu einer voyeuristisch-"chicen" Rezeptionshaltung gegenüber der Bettler-, Huren-, und Gangsteratmosphäre beigetragen, die den Erfolg der *Dreigroschenoper* zumindest mitbegünstigt hat.

Das Phänomen der Entindividualisierung in den Revuen betrifft jedoch nicht nur die dramaturgische Konzeption, sondern charakterisiert zugleich auch die **Produktionsbedingungen** insgesamt. Obwohl durch die Verbindung der Revue mit dem Namen des Produzenten (die "Haller-" oder die "Charell"-Revue) die Einheit eines vermeintlichen Regietheaters vorgetäuscht werden konnte, kennzeichnete sich die konkrete Arbeit an der Realisierung einer Revue durch Teamarbeit und industrielle Arbeitsteilung. Die durch die gleichzeitige Beschäftigung verschiedener Künstler (beispielsweise Komponisten) sich ergebende Konkurrenzsituation war von den Produzenten beabsichtigt und spiegelt neben der Tatsache, daß im kreativen Bereich Bedingungen der Industriearbeit Einzug hielten auch wider, daß weniger das individuelle schöpferische Profil honoriert wurde, als vielmehr die Fähigkeit, innerhalb vorgegebener Standards schnell zu produzieren.

Daß die Revue in besonderer Weise Wesenszüge der großstädtischen Industriegesellschaft repräsentierte, verdeutlicht nicht zuletzt die Rolle, die dem Tanz zukam. Die als "Tillergirls"⁽⁴¹⁾ bekannten Tanzgruppen propagierten schon rein äußerlich den modernen, "sportiven" und entindividualisierten Frauentyp. Ihre gedrillten, synchronen Choreographien standen antipodisch zum Ausdruckstanz einer Mary Wigman und figurierten gewissermaßen als "Synonym technischer Rationalität".⁽⁴²⁾

Für das Ende der Revueära um das Jahr 1929 sind mehrere Gründe maßgeblich. Nicht zuletzt hatte der Tonfilm zunehmend profitablere Möglichkeiten bereitzustellen, die aufwendigen Revuekonzepte umzusetzen. Somit erscheint es folgerichtig, daß Erik Charell sein ab 1927 bereits verstärkt vertretenes Konzept der Revue-Operette in dem Film *Der Kongreß tanzt* (1931) erstmals auf das neue Medium übertrug.

Wie stark die Revue das Lebens- und Theatergefühl der Zeit repräsentierte, mag die folgende Äußerung des damaligen Direktors des *Großen Schauspielhauses*, Maximilian Sladek, belegen. Im

Programmheft der Charell-Revue *An alle...!* aus dem Jahre 1924 heißt es:

"... Der Kontakt mit der Zeit ist verloren. Um uns ist das Leben voll dramatischer Spannung und Geladenheit; aber es sind keine Dichter da, die die Dinge in ihrem eigenen Leben zum Drama zusammenzuballen vermöchten. Aus solch neuer dichterischer Schau aber könnte einzig die Neubelebung der dramatischen Kunst hervorgehen... Das Leben des Großstädtlers ist ein vielfältig verflochtenes der Oberfläche. Jedes Leben aber will die Kunst, in der es sich wieder erkennt. Auf diesem Wege ist das Kino Ausdruck der Zeit geworden. Was hilft es, daß man sich dagegen stemmt? "Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters" aber war den schauhungrigen Weltstadtmenschen von jeher die Revue, dieses bunte, flirrende, lockere, ungeheuer bewegliche, beziehungsreiche Abbild eines im Wirbel umhergetriebenen Daseins... Heute aber beginnt die Revue auch bei uns ihren Siegeszug, und es muß umso mehr ein Siegeszug werden, als das Theater nicht im Stande ist, das aufgelockerte Leben der Gegenwart in sich zu bannen... Daß die Revue aber mit ihrem weiten Rahmen große Möglichkeiten der Entfaltung bietet und somit nicht nur geistlose Sensation zu sein braucht, werden auch ihre Gegner nicht bestreiten..."⁽⁴³⁾

Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß Maximilian Sladek in seinem Textbeitrag zum Programm der Charell-Revue als verantwortlicher Intendant eine werbewirksame Parteinahme für die Produktionen seines Hauses unternimmt, bleibt bedenkenswert, mit welcher Ernsthaftigkeit er die Gattung der Revue vor dem Hintergrund der Traditionen des Theaters reflektiert und sie trotz einiger fatalistisch anmutender Einschränkungen als integrierendes, zeitgemäßes Kulturphänomen interpretiert. Operette und Revue waren im Berlin der Weimarer Republik weitaus mehr als der kommerzielle Untergrund einer sich in zeitweise drei Opernhäusern manifestierenden Hochkultur des Musiktheaters. Vielmehr begünstigten die formalen und technischen Errungenschaften von Operette und Revue dramaturgische Innovationen, die für die Weiterentwicklung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert nicht hoch genug einzuschätzen sind. Kein geringerer als Kurt Weill muß davon überzeugt gewesen sein. Im Juni 1932, wohlgermerkt vor seiner Broadwayzeit, verabredete er mit Erik Charell eine Zusammenarbeit, die dann allerdings nicht mehr zustande kam.⁽⁴⁴⁾

Anmerkungen

- (1) Titel einer Ausstattungsrevue von James Klein aus der Saison 1924/25.
- (2) Titel des Buches der französischen Chanson-Sängerin Yvette Guilbert (*L'Art de chanter une Chanson*, Paris 1928).
- (3) Rösler, Walter: *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*, Berlin (Ost) 1980.
- (4) Vgl. ebda., S. 33 ff.
- (5) Vgl. ebda., S. 51 f.
- (6) Vgl. dazu die von Brecht stammenden Melodien, z.B. *Mahagonnygesang Nr. 3* oder Brechts Version der *Seeräuberjenny* (veröffentlicht in: Henneberg, Fritz: *Brecht-Liederbuch*, Frankfurt/Main 1984).
- (7) Vgl. Rösler, a.a.O., S. 166.
- (8) So zum Beispiel der Kabarettidichter Marcellus Schiffer als Librettist der Hindemith-Opern *Hin und zurück* und *Neues vom Tage*.
- (9) Rösler, Walter: *Zeitkritik in der Musik des Kabarett 1901-1933*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft Band 1*, Berlin 1965, S. 25.
- (10) Mezger, Werner: *Schlager*, Tübingen 1975.
- (11) Vgl. ebda., S. 118 ff.
- (12) Mezger, Werner: *Schlager*, a.a.O., S. 118. Nicht zu erklären ist damit jedoch, warum es in dem verwandten Genre der Operette durchaus Stars wie Richard Tauber und Fritzi Massary gegeben hat. Zu vermuten ist allenfalls, daß die großen Operettenstars an eine im "E"-Musikbereich bereits ausgebildete Startradition des Belcanto-Gesangs anknüpfen konnten, während das junge Genre des Schlagers eine eigene Startradition in der populären Musik erst ausbilden mußte. Zum zweiten spielt möglicherweise der weiter unten ausgeführte Aspekt der "Entindividualisierung" in den "U"-Musikgenres der 20er Jahre auch bezüglich der Frühzeit des Schlagers eine Rolle.
- (13) Rösler, a.a.O., S. 269.
- (14) Ebda.
- (15) Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher – Wichtige Interpreten, bedeutende Dichter-Sänger*, Düsseldorf 1987, S. 99.
- (16) Zitiert nach Henke, a.a.O., S. 99.
- (17) Erfolgsnummer aus Paul Linckes Operette *Frau Luna*.
- (18) Klügl, Michael: *Erfolgsnummern - Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992.
- (19) Ebda., S. 10 f. Dies scheint auch in der heutigen Zeit bezogen auf die *Dreigroschenoper* nicht grundsätzlich anders zu sein, wenn man bedenkt, daß z.B. der Startenor René Kollo eine ungebrochen belcantierende Interpretation der Macheath-Partie eingespielt hat.
- (20) Ebda., S. 13 f.
- (21) Ebda., S. 15.
- (22) Ebda., S. 42.
- (23) Vgl. ebda., S. 41 f. Als Gradmesser für die Popularität von Erfolgsnummern des 18. Jahrhunderts dient beispielsweise die Verwendung

von Melodien für Bearbeitungen aller Art, zum Beispiel in Form von "Harmonie-Musiken" oder Klaviervariationen. Diese zwar nicht quantitativ aber prinzipiell der Medienplatzierung heutiger Hits vergleichbare funktionale Nutzung populärer Melodien ist im Falle des Hits *Une fièvre brûlante* unter anderem in prominenter Weise durch Beethovens Variationen für Klavier über das Grétry-Thema (WoO 72) nachgewiesen.

- (24) Klügl, a.a.O., S. 48.
- (25) Vgl. dazu auch: Linke, Norbert: *Musik von Johann Strauß/Vater und Josef Strauß. Walzertanzen als Droge?* In: Rösing, Helmut (Hg.): *Musik als Droge?*, Mainz 1991, S. 31 ff.
- (26) Klügl, a.a.O., S. 68.
- (27) Ebda., S. 69.
- (28) Ebda., S. 94 ff. Bezüglich der Ballettnummern in *Orphée aux enfers* stellt Klügl fest: "Man hat sich diese Ballettgruppe als eine Art Vorläufer der Tillergirls vorzustellen" (ebda., S. 112).
- (29) Ebda., S. 112.
- (30) Ebda., S. 134.
- (31) Vgl. ebda., S. 136.
- (32) Vgl. ebda., S. 137.
- (33) Ebda., S. 139.
- (34) Ebda., S. 145.
- (35) Klotz, Volker: *Operette - Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991, S. 90.
- (36) Vgl. ebda., S. 155 ff.
- (37) Ebda., S. 159.
- (38) Jansen, Wolfgang: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987, S. 13.
- (39) Vgl. ebda.
- (40) Vgl. ebda., S. 64. Dies trifft in besonderer Weise auch auf Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical *Cats* zu. Die Katzenmasken ermöglichen zum einen eine permanente, ökonomisch bedingte Substitution des Personals. Zum anderen verhindert dies zusammen mit der minutiös normierten Choreographie zugleich, daß einzelne Protagonisten zu Stars werden können.
- (41) Jansen weist darauf hin, daß unter der Bezeichnung "Tillergirls" in Berlin zwei konkurrierende Truppen auftraten, nämlich die *John-Tiller-Girls* bei Charell und die *Lawrence-Tiller-Girls* bei Haller. Beide gehen auf die von John Tiller in England gegründeten und von dessen Sohn Lawrence Tiller weitergeführten Tanzschulen zurück (vgl. ebda., S. 121).
- (42) Ebda.
- (43) Sladek, Maximilian: *Unsere Schau*, in: Programmheft der Charell-Revue *An alle...!* (1924); Faksimile in: Jansen, Wolfgang: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 137 ff.
- (44) Vgl. dazu Drew, David: *Kurt Weill - A Handbook*, London und Boston 1987, S. 388 ff.