

## **Massenware Körper.**

### **Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre**

---

JOST LEHNE

Im Zentrum dieses Artikels steht die Darstellung des weiblichen Körpers in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre in Berlin. Verschiedene Aspekte, die die Körperdarstellung im Kontext spezifischer Zeitmerkmale erhellen, werden in drei Abschnitten am Beispiel der so genannten *Haller-Revuen* erläutert. Der Körper erscheint hierbei in einem Spannungsfeld, das aus einer Überschneidung von Konsum- und Vergnügungswelt gebildet wird. Der in großer Zahl und unterschiedlichen Formen präsentierte weibliche Körper war für den Erfolg der Revuen relevant und wirkt dabei objekthaft wie eine Ware, ein Geschäftsartikel.

### **Körperdarstellung als Teil einer ästhetisierten Konsum- und Warenwelt**

Die Ausstattungsrevue erlebte ihren Aufführungshöhepunkt in der kurzen, wirtschaftlich prosperierenden Zeit von 1924 bis 1928. Sie entsprach in der dynamischen Abfolge thematisch vielfältiger und multimedialer szenischer Ereignisse dem Tempo der noch jungen Republik und nutzte ihre neuen wirtschaftlichen, rechtlichen und gesellschaftlichen Spielräume (vgl. allgemein zur Revue Kothes 1977; Jansen 1987). Die generelle Beschleunigung des Lebens durch technische Innovationen und die Veränderung der Wahrnehmungsweisen als Zeichen der Moderne fanden in der Struktur der Revue ihren Niederschlag (vgl. Ha-

sche 1999; Fleig 2004). Ihre Gestaltungsweise wurde als Manifestation „einer neuen Stufe tiefgreifender Urbanisierung erlebt“ (Fiebach 1995: 18). Die Revue zelebrierte sich selbst als wesentlichen Bestandteil der eigenen Epoche und gestaltete so die Vorstellung eines modernen Lebensstils bestimmter bürgerlicher Schichten mit.

Eines der größten und erfolgreichsten Revuetheater der zwanziger Jahre war das Theater im Admiralspalast am Berliner Bahnhof Friedrichstraße, in dem der „Revueadmiral“ und „Revueerich“ Herman Haller seine opulenten Bühnenwelten zeigte (vgl. Lehne 2005). Die führende Rolle seines Hauses, auch als Sehenswürdigkeit für jeden Berlin-Besucher, betonten die Produzenten selbst:

„Die ‚Haller-Revue‘ gehört zur Weltstadt Berlin wie die ‚Ziegfeld-Follies‘ zu New York, das ‚Casino de Paris‘ und die ‚Folies Bergère‘ zu Paris und wie das ‚Hippodrome‘ zu London. Herman Haller hat es verstanden, daß die Revue der Ausdruck der Zeit, der Ausdruck unserer Zeit, ist: mit Tempo, Ausstattungswundern, schönen Frauen, Witz, Tanz, Jazzband. Herman Haller [...] hat den weltweiten Horizont, wie keiner neben ihm in Europa, er kennt das Publikum aller Erdteile, und er hat die splendide, mäzenatische Hand, die gewöhnt ist, das Beste aus allen Zentren der Welt für seine Revue heranzuziehen, unabhängig davon, was es kostet“ (Programmheft 1925/26: 1).

Ökonomische Stichworte spielten in der Zeit zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise eine wesentliche Rolle. Konsum und Konjunktur, Warentausch und internationalisierter Handel (auch mit Komponenten der Revue als Produkten) prägten die Themen dieser Bühnenform, die sich als Teil einer weltweit vernetzten Organisation für Vergnügen, Unterhaltung und Genuss in den großen Metropolen präsentierte. In den Haller-Revuen vermischte sich ein konsumorientiertes, materialistisches Lebensgefühl mit exotischen Kulissen und Berliner Lokal-Kolorit. Ihre Bilderfolge war ein szenischer Spaziergang durch kosmopolitische, schillernde Warenwelten.

„Die Grundidee dieser Revuen ist ja überall dieselbe: es werden geschäftstüchtige Theateragenten und ihr nicht minder sympathischer Anhang auf die Reise geschickt, um für ihre Bühne in aller Welt die allerneusten 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, Kabarets, Theatergarderober, Juwelen-, Blumen- und Antiquitätengeschäften entwickeln sich farbige Bilder“ (B.D.H. 1924/25: 457).

Aus der Vielzahl auf der Bühne präsentierter Themen, Menschen und Ausstattungen entstand eine charakteristische szenische Üppigkeit, ein „Kult der Quantität“ (Kothes), der dem Glauben an eine materiell beglückende Epoche huldigte und in diesem zeitgeistigen Verständnis auch für den Erfolg der Revuen relevant war. Werbeslogans wie „Fünfzig enorme Bilder, einhundert herrliche Modelle, zweihundert bezaubernde Frauen, eintausend Einfälle, zweitausend Kostüme“ (Carlé/Martens: 66) verdeutlichten den inhaltlichen und materiellen Reichtum der Aufführungen.

Diesem Kult der Quantität entsprach auch die große Anzahl von Darstellern in den Revuen, die teilweise über 300 Personen umfasste, von denen 85 % und mehr weiblich waren. Das urbanistische Phänomen der Ballung fand – als Spiegel der Bevölkerungsdichte Berlins – in der Fülle an präsentierten Körpern auf der Bühne seine Entsprechung. „Welche Menge, welch’ Gedränge“, hieß es im Eröffnungslied der Halles-Revue *Drunter und Drüber* – dies galt sowohl für die Bühne im Admiralspalast (und dessen fast immer ausverkauften Zuschauerraum mit fast 2.000 Plätzen) als auch für die Friedrichstraße davor.

Die Vielfalt der auf der Bühne dargestellten Figuren, die vom Droschkenkutscher bis zum Fabrikdirektor reichte, nahm die soziale Geografie/Struktur der Stadt auf und bereicherte die Palette durch zahlreiches, insbesondere weibliches Personal, das, wie die gesamte Revue, dem Prinzip der Abwechslung verpflichtet war und einheimische und exotische Typen gleichermaßen präsentierte: von einer Berliner Prostituierten bis zur indonesischen Ausdruckstänzerin und den quantitativ besonders häufigen „Girls“. In Spiel-, Gesangs- und Tanzszenen erschienen sie an unterschiedlichen Handlungsorten und in verschiedensten Kulissen, die gestalterisch aktuelle Modetrends aufgriffen. Die häufig dem Alltag entnommenen Situationen und Themen erhielten durch die Verbindung mit einer verschwenderischen Ausstattungssprache den Glanz des Besonderen und Kostbaren. Ein Umstand, der sich, wie zu zeigen sein wird, auch auf die Körperdarstellung auswirkte.

Der sinnlich-materialistische Ansatz der Revue schlug sich nicht nur in der üppigen Ausstattung und Massierung von Darstellern nieder, sondern auch in einer spezifischen Präsentation des Körpers. Im Kontext der bereits angedeuteten konsum- und genussorientierten Konzeption der Revue, in ihrer glitzernden und funkelnden Warenästhetik, fungierte der Körper als Repräsentant von Produkt- und Konsumwünschen, teilweise in sehr konkreter Form. So traten im 25. Bild – „Was Frauen lieben“ – in der Revue *Noch und Noch* von 1924/25 Mannequins als Personifikationen von Edelsteinen und weiteren Geschenkartikeln auf. In anderen Bildern waren die Darstellerinnen sogar Verkörperungen ge-

fragter Markenprodukte, wie der Sarotti-Schokolade oder der damals beliebten Garbáty-Zigarette. Diese Szenen erwiesen sich als eine frühe Form des *product placement*. Ausgehend von dieser konkreten Produktschau, wurden die szenischen Ereignisse in verführerischen Bildvisionen fortgesetzt, die wie ein Wunsch-Traumgebilde wirkten, das durch ein modisches Genussmittel erzeugt wurde. So folgte z.B. auf die Präsentation der Garbáty-Zigarette in *Noch und Noch* eine Darstellung ihrer phantasiestimulierenden Wirkung. Im blauen Dunst von Zigarren und Wasserpfeifen öffnete sich „König Nikotins Zauberreich“ als Märchenwelt wie aus Tausendundeiner Nacht, in der aufwendig kostümierte Sultane und orientalische Tänzerinnen ein berauschendes Bild abgaben. Das Rauschhafte entsprach der modernen Hingabe an ein genussbetontes Dasein und war zugleich ein Element, das für die Gestaltungsweise der Revue im Ganzen relevant war. Die vielfältige, abwechslungsreiche Präsentation von Tanzszenen, Ausstattungseffekten, Musikeinlagen etc. in einer assoziativ-zufälligen und effektbetonten Dramaturgie entsprach den Gesetzen der Traum- und Rauschwahrnehmung (vgl. hierzu Baxmann 2000: 135/136) und war gewissermaßen eine halluziniert übersteigerte Gegenwartswahrnehmung und -spiegelung. In der ersten Haller-Revue, *Drunter und Drüber*, wurde die Revuedramaturgie explizit unter ein rauschhaftes Vorzeichen gestellt, indem die Hauptfigur, die das Stück wie ein roter Faden durchzog, Kokain konsumierte und die gesamte Revue im Zeichen und unter Einfluss dieser Modedroge durchwanderte. In diesem Sinne waren die Revuen zwar kein Kaufrausch, aber ein Wahrnehmungsrausch der Konsumgesellschaft, ein Delirium des Materiell-Sinnlichen, durchsetzt mit phantastischen Elementen. In dieser unwirtlichen Atmosphäre wurde das Reale entrückt und als Wunschvorstellung gezeigt.

Der weibliche Körper spielte in diesem Zusammenhang als lustvoll-verführerisches Element, als Projektionsfläche und Verkörperung materieller Wünsche eine wichtige Rolle. Er wurde selbst Bestandteil dieser Wunsch-Warenwelt und bildete eine Facette des Sortiments, aus dem ausgewählt werden konnte, zumindest mit den Augen. Wesentlich war hierbei die Illusion der Verfügbarkeit, die bereits in der Partizipation am Ereignis der Revue-Aufführung bestand.

### **„I just can't make my eyes behave...“. Körper als stimulierendes Objekt materieller Begierde**

Die „Revue soll, ganz im Gegensatz zu allen anderen Formen und Gattungen jedweden Theaterspiels, alle *Sinne* des Zuschauers und Zuhörers

beschäftigen. So könnte sie überhaupt die *sinnlichste* unter allen Erscheinungen und Kategorien jener Welt, die die Bretter vorstellen, sein oder werden“ (Kastner 1924: 141, Hervorhebungen im Original). Das Waren- und Objekthafte des Körpers erhielt in den Revuen eine besondere Qualität, die in erotische Bereiche hineinspielte.

Bereits von Zeitgenossen wurde die Ausstattungsrevue aufgrund ihrer materialistisch-sinnlichen Konzeption als Theaterform kritisiert – z.B. von Theatermachern wie Meierhold und Tairow –, da sie die Lust an einem eindimensionalen, sinnentleerten Leben im Konsum- und Warenrausch produziere (vgl. hierzu Fiebach 1995: 18ff.). Dies weist auf die stimulierend-suggestive Qualität der Ausstattungsrevuen hin. Durch die Ausstellung einer großen Waren-, Material- und Körperfülle als Angebot des Vergnügens, eine Überflutung der Sinne mit Neuartigem und dem Betonen des Genusses daran, erzeugten sie Begehren (vgl. Fiebach 1995: 38-40). Ihre Ästhetik stimulierte durch die Zurschaustellung bekleideter oder nackter, bewegt oder figurativ-statuarisch gezeigter junger Frauen vor allem männliche Zuschauer. Die spezifische Sinnlichkeit der Frauen entstand hierbei im Zusammenspiel mit Kostüm und Bühnenausstattung.

Revuen waren eine dauernde Abfolge von Attraktionen, die den Moment der Überraschung, die stetige Abwechslung, das Prickeln des Neuesten und Allerneuesten, auskosteten. Aufwändige Kostüme waren dabei ein wichtiges Gestaltungsmittel. Der Körper diene dazu, die Hülle des Kostüms wirkungsvoll auszufüllen, und dieses wiederum förderte eine besondere Erscheinung des Körpers. In Verbindung mit prachtvollen Kostümen erreichte er selbst die Qualität eines Ausstellungsstückes. Er wurde Element der Dekoration, materialisierte sich als Ornament, schillerte als Ikone (vgl. Klooss/Reuter 1980). Ausstattung, Bewegung und Körper verschmolzen fast zu einer organisch-biomorphen Masse, was eine zeitgenössische Rezension der Haller-Revue *Noch und Noch* verdeutlicht:

„Durch Beleuchtungswechsel und Einschaltung gewisser Farbfilter ändern die Gestalten auf der Szene plötzlich Farbe und Form ihrer Gewänder: eine moderne Tanzgesellschaft verwandelt sich in einen phantastischen Urwaldreigen. Und einzelne Tanzpaare zeigen eine neue Akrobatik von bewundernswerter Leichtigkeit und atemberaubender Fixigkeit. Der schlanke Tänzer schwingt die Partnerin wie einen lebenden Reifen, wie einen Kreisel, wie eine Schlange, wie einen wehenden Schleier im Wirbeltempo um sich, klassisch-schöne Posen wechseln in Sekundenschnelle“ (B.D.H. 1924/25: 457).

Die Verbindung von Körper und Material zu einer objekthaften ästhetischen und thematischen Einheit war für die Revuen charakteristisch.

Die Kostüme bestanden oft aus teuren Stoffen und trugen kostbare Accessoires, deren materieller Wert als Ereignis betont wurde: So erhielt in der Revue *Achtung! Welle 505* ein sehr aufwendig gefertigtes Paradiesreiherkostüm, das mit einer langen Schleppe aus hunderten von schillernden Federn diese Vogels versehen war, das Prädikat des „kostbarste[n] Kostüm[s], das je auf einer Bühne gezeigt wurde“ (Programmheft 1925/26: 13). Eine variantenreiche Lichtgestaltung setzte Kostüme dieser Art und ihre Trägerinnen wirkungsvoll in Szene.

„Mode, Phantasie und Erotik verbünden sich, um der Frau den schönen Rahmen, ein glanzvolles Piadestal und wirkungsvolle Hintergründe zu schaffen. Immer wieder das gleiche Thema und unerschöpfliche Variationen. Der weibliche Akt wird nach ganz bestimmten Gesichtspunkten bekleidet. Bald gilt es den einen, bald den anderen Körperteil zu zeigen oder zu verdecken, und immer bilden dekorative Wirkungen, farbliche Kompositionen im Verein mit Effekten des Scheinwerfers, raffinierter Beleuchtungskünste die Grundlage allen Schaffens“ (Herzog 1925/26: 9).

Der Körper selbst erhielt durch die Verbindung mit teuren Waren und Materialien eine eigene Aura des Kostbaren. Die Ausstrahlung des Körpers als Dekorationsträger war in diesem Sinne dem Warenwert verbunden; die Kostbarkeit der Kleidung unterstützte die Wertigkeit des Körpers. Eine begehrte Ware suggerierte einen begehrten Körper, einen Luxuskörper.

Das Kostüm sollte zudem Ausdruck einer Idee sein. „Denn der Kostümdichter darf heute nicht lediglich Kostüme schaffen, die schön und kleidsam sind, sie müssen oft auch der Träger eines Gedankens, eines Willens sein: Ausdruck für ein Programm“ (ebd.: 10). Beliebte waren allegorische Darstellungen, die sich allgemein mit den positiven materiellen und verführerischen Seiten des Lebens befassten, so z.B. eine Parade der Schönheit mit den Figuren der aufregendsten Frauen aus der Geschichte, von Scheherazade bis zu Lukretia Borgia. Hierbei wurde versucht, die konnotierten historischen Merkmale im Kostüm zu gestalten. Im Falle der viermal verheirateten Lukretia Borgia deutete z.B. ein artifizielles Spiel mit erotischen Komponenten ihre verführerische Persönlichkeit an. In der Verwendung von transparenten Stoffen, die intime Körperzonen betonten, fand dies seinen Ausdruck (Abb. 1).

Die erotische Dimension, deren Wirkung das Kostüm förderte, fand sich als generelles Spiel von Verhüllung und Entblößung in verschiedensten Variationen wieder, in denen die Phantasie des Betrachters



*Abb. 1: Andrée Delyon als Lukretia Borgia in der Szene  
„Die schönsten Frauen der Weltgeschichte“ in der  
Haller-Revue „Noch und Noch“ 1924/25.*

durch eine angedeutete oder tatsächliche Nacktheit angeregt wurde. Eine gewisse Zweideutigkeit, ein Beschwören des „Verruchten“, gehörte immer auch zur Attraktivität der Körperdarstellung. Ein Spiel mit Schamgrenzen und sich zierender Unschuld war Teil der phantasiestimulierenden Revue-Sinnlichkeit, ebenso wie die Möglichkeit der Körperenthüllung. Ein „Striptease“ fand auf der Bühne zwar nicht statt, es gab allerdings zahlreiche Nacktdarstellungen, und das Spiel mit der Vorstellung von Be- und Entkleidung war für den (männlichen) Zuschauer eine wesentliche Stimulanz und wurde im Begleitheft entsprechend deutlich illustriert (Abb. 2).

In den Haller-Revuen ging die erotisch-sinnliche Komponente nie ins prall-lüsterne über, anders als z.B. in den Produktionen von James Klein in der Komischen Oper, die nur einige Häuser vom Admiralspalast entfernt lag. Auch frühere szenische Darstellungsformen, in denen frivole Anspielungen Bestandteil waren, hatten teilweise wesentlich der-

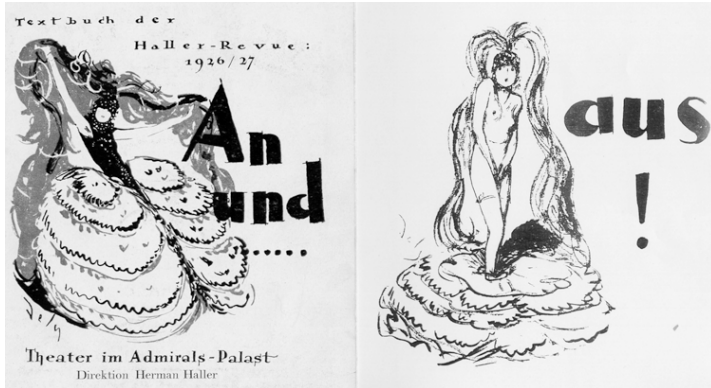


Abb. 2: Illustration des Frontcovers und der Innenseite des Textbuches zur Haller-Revue „An und Aus“ 1926/27.

bere Züge, darunter Aufführungen verschiedener Varieté-Darstellerinnen (vgl. Ochaim/Balk 1998). Die Revuen waren eher durch eine Hochglanzerotik bestimmt, was die „Potentiale des Imaginären“ (Brandstetter 1995: 368) aber durchaus anregte.

Die Erotik blieb dem Glamour, den perfekten Oberflächen, der materiellen, objekthaften Qualität einer Warensinnlichkeit verbunden. Hierdurch wurde der Körper entrückt und dem profanen, menschlichen Zugriff entzogen, blieb eine Bühnenvision. Dies galt für das anonyme Modell ebenso wie für den besonders glitzernden „Star“, der als Perle im Revueganzes diese Qualität nochmals potenzierte. Der weibliche Körper stand so im Spannungsverhältnis aus Animation und Entrückung, war Begehren erzeugend und distanzierend zugleich, war kostbares Kunstprodukt und Wunschprojektionsfläche.

## Körperdarstellung als Ornament des Zeitgeistes

Der Körper wurde nicht nur als kostbares Objekt oder durch Nacktdarstellungen als Attraktion im Revueprogramm präsentiert, sondern auch als Ausdrucksmittel bestimmter Fähigkeiten gezeigt, vor allem in verschiedenen Tanzformen, z.B. in Gesellschafts- oder Phantasietänzen (Abb. 3).

Eine besondere ästhetische Erscheinung bildeten hierbei die Formationstänze der Girl-Gruppen, im Falle der Haller-Revuen der Lawrence-Tiller-Original-Empire-Girls, kurz Tiller-Girls (Abb. 4), einem „Kollek-





*Abb. 3: Szene „Perlfischer und Perle“ aus der Haller-Revue „Noch und Noch“ 1924/25. Nacktheit auf der Bühne war von behördlicher Seite nur in größtenteils unbewegter, statuarischer Form erlaubt (wie in der Abbildung durch die am Boden angeordneten Figurantinnen dargestellt). In bewegter Form wurde sie nur toleriert, wenn sie als künstlerisches Ereignis galt, wie hier im Falle des Tanzpaares „Roseray und Capella“.*

tivwesen“, dessen Wirkung und Beliebtheit auch durch die Verbindung mit spezifischen gesellschaftlichen Kontexten entstand. Die präzisen, synchronen Bewegungen in einer Reihe von meist 16 Girls deuteten verschiedene Zeitgenossen als treffenden Ausdruck und als Umsetzung von aktuellen Zeitmerkmalen in eine Tanz- und Bewegungsform, in der das neue Lebenstempo, die ökonomische Produktionssteigerung und Arbeitsrationalisierung in großen Fabriken durch Fließbandarbeit (Taylorismus), ein ästhetisch-künstlerisches Abbild erhielt (vgl. etwa Kracauer 1927).

Synchrone Formationstänze als attraktive Elemente der Bühnendarstellung waren allerdings nicht neu. Im klassischen Ballett sind sie vergleichbar mit der *batterie*, des Weiteren mit dem in einer Reihe getanzten Can-Can und der in Amerika kultivierten *chorus line*. Eine perfekt synchrone Bewegung der Masse, als Reihe, als Linie galt schon immer als szenische Sensation. Dennoch betonten Kracauer und andere Zeitgenossen das Zeitadäquate der Formationstänze der Tiller-Girls deutlich. Zum einen lag dies an der ungewöhnlichen Präzision der Tiller-Girls, die die *chorus line* variantenreicher und virtuoser als andere Truppen einsetzten. Zum anderen bestand der Zeitbezug darin, dass in der Weimarer Republik die Girls als Ausdruck und Verkörperung einer moder-

nen Lebensauffassung verstanden wurden und ihr Tanz ein Abbild dieser Lebensphilosophie war.

Wie die Revue im Ganzen Themen des gesellschaftlichen Lebens aufgriff und sie in einer materialistisch-sinnlichen Gestaltungsweise in ihre Struktur einbettete, verschmolzen in den Girtänzen Bühnendarstellung und Alltagsleben zu einer ästhetischen Form. Die Erscheinung junger Frauen mit Bubikopf, die Angestelltenkultur und die Girkultur waren generelle Merkmale der zwanziger Jahre, in denen sich die Vorstellung einer unbeschwerten und selbständigen Lebensweise modisch auswirkten und sich ein neues Verständnis von Weiblichkeit abzeichnete. Das Aufkommen dieser Lebenseinstellung fand im Begriff der Amerikanisierung eine Umschreibung (die Tiller-Girls selbst kamen ursprünglich aus England, traten aber vornehmlich in Amerika auf, vgl. zu dieser Thematik Giese 1925).



*Abb. 4: Die 16 Tiller-Girls in der Haller-Revue „An und Aus“ 1926/27 vor einem „Großstadt-Vorhang“.*

Das Amerikanische bestand hierbei nicht primär in einem materialistisch-kapitalistischen Lebensmuster und rationalisierten Arbeitsprozessen, sondern in einer positiven Lebenseinstellung im Bewusstsein um die Möglichkeiten einer glücklichen, unbeschwerten und selbst bestimmten Zukunft. „Das Girl ringt nicht um das Leben, [...] es ist alles da. Unbekümmert um das Herz lebt es auf [...], lebt in jener Unbekümmtheit des Daseins“ (Kaergel 1926: 137).

Der Bedeutungsgehalt der Girl-Tänze ging somit über die eigentliche ästhetische Erscheinung hinaus. Die präzisen Bewegungsabläufe der Tiller-Girls konnten nicht nur als Abbild von Maschinen interpretiert werden (und eines Vergnügens an dieser „technischen“ Ästhetik, vgl. hierzu Dinerstein 2003), sondern gleichzeitig als Verkörperung für das Leichte und Spielerische der Existenz, als Zeichen für die Dynamik des Lebens und eine kurzweilige, ereignisreiche Lebensgestaltung (in einer weiblichen Gemeinschaft). Diese Vorstellung, die man sich vom Leben

als Revue-Girl machte, wurde von den Revueproduzenten selbst kultiviert:

„Ist's nicht so, daß das seltsame Fluidum gestraffter Mädchenkörper in glitzernden Kostümen und mitreißender Rhythmen bei denen unten im Parkett das Neidgefühl weckt, „könnt ich doch auch mal da oben mittun?“ London und New York haben die Mission des Freudespendens erkannt. Wie ein Traum von Glück fließt die Revue unbeschwert vorbei, und ihre Insassen gleiten leichtfüßig ins Lebenskabriolett hinüber“ (Reznicek 1928: 109).

Die Revue-Girls verkörperten ein positives Lebensgefühl, an dem man sich orientierte und das andere zeitgenössische Kunstformen ebenfalls aufgriffen, z.B. Romane wie *Revue-Girl* von Joseph Patrick McEvoy oder Filme wie Wilhelm Thieles *Die Privatsekretärin* (vgl. hierzu Berg-haus 1988). An der Vorstellung von einem abwechslungsreichen, „freien“ Girl-Leben im Bewusstsein der Eigenständigkeit als Ideal orientierten sich zahlreiche junge Frauen. Dass diese Lebensqualität nicht immer in einem komfortablen „Lebenskabriolett“ erreichbar war, sondern einen harten Überlebenskampf bedeutete, schildern Irmgard Keuns Romane *Gilgi – Eine von uns* oder *Das kunstseidene Mädchen*.

Die Tanzgirls hatten eine Vorbildfunktion für andere junge Frauen, die als Girl leben wollten und sich am Lebenswandel, den die Tiller-Girls führten, orientierten. Hierbei stand eine besondere Einstellung zum Körper im Mittelpunkt und verdeutlichte eine neue Form von Weiblichkeit.

„Nicht die beseelte Schönheit der bedeutenden Frau, nicht die kapriziösen Reize origineller Persönlichkeit stehen in Amerika hoch im Kurs, sondern Schönheit ist hier gleichbedeutend mit Jugendlichkeit, Frische, Naivität, Fröhlichkeit. Die Girls haben glatte Gesichter; sie zeigen alle dasselbe stereotype Lachen, wie es jungen Menschen gut steht und bei dem man noch mit einer Reihe perlweißer Zähne renommiert. Es ist das zufriedene, optimistische, frische Lachen, das man so oft auf amerikanischen Gesichtern findet. Der Gesichtsausdruck ist ganz unpersönlich, von banaler Niedlichkeit. So unbedeutend aber jede einzelne von Ihnen ist, in ihrer Gesamtheit fühlen sich die Girls als Vertreterinnen des Amerikanertums. Dabei sind sie zugleich sehr praktisch und geschäftstüchtig und fassen ihre Arbeit nicht als Kunst, sondern als Beruf auf. Durch diese sichere, nüchterne Art wetteifert das Girl mit dem amerikanischen Geschäftsmann. Es gibt sich männlich, und diese Haltung wird noch verstärkt durch die Sportausbildung. [...] Die Entwicklung der Frau geht ja überall zur Selbständigkeit und zur Befreiung von häuslichen Pflichten, die so lange ihr Wesen beherrschten“ (Landau 1926/27: 567).

Eine professionelle Haltung bedeutete, ein Bewusstsein für die Nutzbarkeit, die Vermarktung des eigenen Körpers zu besitzen. Den Körper als Geschäftsartikel aufzufassen und zu verwerten – als ein Mittel für den beruflichen Erfolg, der finanzielle Unabhängigkeit und damit ein eigenständiges, abwechslungsreiches Leben ermöglichte – setzte ein entsprechendes Körpertraining voraus. In der Funktion als leistungsfähiges Mittel zum Zweck näherte sich die Vorstellung einer idealen Körperbeschaffenheit dem Bild des männlichen Körpers an. Das Girl wirkte jungenhafter, athletischer, hatte weniger ausgeprägte Rundungen, lange Beine, schmale Hüften, nicht zu große Brüste, einen geraden Oberkörper etc. (zum veränderten Frauenbild und -körper der zwanziger Jahre vgl. auch die Beiträge von Burcu Dogramaci und Heide Volkening in diesem Band).

Für den Betrachter der Revuen verkörperte das Girl, gerade durch seine spezifische Körperbeschaffenheit und den Einsatz dieses Körpers auf der Bühne, einen modernen Lebensstil. In der sportlich präzisen Körperbeherrschung wurde eine der Zeit entsprechende Fähigkeit gesehen, sich den aktuellen, verschärften sozialen Situationen eines rasch expandierenden Kapitalismus zu stellen und sie erfolgreich zu bewältigen. Die Beherrschung des Körpers in dieser Perfektion schien es den Girls zu gestatten, mit den rationalisierten, technisierten Lebensbedingungen selbstverständlich und eigenverantwortlich umzugehen. Der Körper erwies sich als leistungsstark, als dynamisches Gerät, das den Erfordernissen der Zeit entsprach und in „Serienproduktion von Körper-Waren“ aus den Schulen der Tiller-Familie auf den Revue-Markt kam (vgl. Klooss/Reuter 1980: 64).

Die Vorstellung eines selbst bestimmten und freien Lebens der Girls wurde auch im Hinblick auf einen ungezwungenen Umgang mit dem anderen Geschlecht gedeutet. Die allgemeine Vorstellung war, dass Girls durchaus mehrere Liebhaber haben konnten. Die Revuetexte spielten deutlich mit dieser Auffassung: „Wir sind die kleinen Mannequins / Wir haben jeder fünf Cousins / Und dreiundzwanzig Onkel / und alles andre / bleibt besser dunkel. / Wir sind die kleinen Mannequins / Wir haben jeder fünf Cousins / Doch alle bloß zum Scherz / Und einen nur fürs Herz“ (Textbuch Drunter und Drüber 1923: 21-22). Diese Aura, die suggerierte, das Girl sei erotischen Abenteuern nicht abgeneigt, wurde von den Betreibern der Revuetheater, die sich bewusst waren, dass diese Vorstellung des Girl-Lebens teilweise den Erfolg ihrer Produktionen garantierte, für die Vermarktung herangezogen. Auch außerhalb der Aufführungen nutzten die Betreiber diese Aura für Promotionzwecke, z.B. im Rahmen von Veranstaltungen, die im Anschluss an die Revuevorstellung auf der Bühne stattfanden, bei denen die Girls in Badetrikots Ge-

tränke und Speisen für ausgesuchte, finanzstarke Gäste servierten. Ein wesentlicher Bestandteil des Erfolges der Revuen beruhte somit auf dem Imaginären, der Projektion von Vorstellungen eines bestimmten offenen, freizügigen Lebensstils der Revue-Girls.

Die Relativierung dieser Sichtweise nahmen gelegentlich einzelne Darstellerinnen selbst vor, nicht ohne mit dem vorhandenen Bild zu spielen:

„Es ist ein anstrengender Beruf, Revue-Girl zu sein, aber lustig ist es doch. Ein Existenzkampf, wie jeder andere – es muß ein für allemal gesagt werden: auch wir arbeiten für unser Geld wie andere und sind viel zu müde, als daß wir Sinn für Aventuren hätten, die die Spießer uns andichten. Es ist der Ernst des Lebens, auf unsre Fasson“ (B. 1927: 905).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der weit verbreitete Wunsch in der neuen Gesellschaft der Weimarer Republik nach einer materiell reichen, genussvollen, angenehmen, freien, rauschhaften, abwechslungsreichen und unbeschwerten Existenz drückte sich in den Revuen in einer Darstellung des Körpers als kostbarem, dynamischem und leistungsfähigem Objekt aus, das behilflich war, das Vergnügen am Leben zu zelebrieren. Insbesondere der weibliche Körper erschien hierbei als stimulierendes Objekt, das diese Wunschvorstellungen gleichzeitig erzeugte und befriedigte.

## Literaturverzeichnis

- B., Brigitte (1927): „Wie ich Revue-Girl wurde“. Der Querschnitt (Heft 12), S. 905.
- Baxmann, Inge (2000): *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München: Fink.
- B.D.H. (1924/25): „Von den Berliner Bühnen“. *Velhagen und Klasings Monatshefte* 39 (Band 1), S. 453-460.
- Berghaus, Günter (1988): „Girlkultur – Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany“. *Journal of Design History* 1 (Heft 3-4), Oxford.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Carlé, Wolfgang/Martens, Heinrich (1987): „Kinder, wie die Zeit vergeht“. *Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes Berlin*, Berlin: Henschelverlag.

- Dinerstein, Joel (2003): *Swinging the Machine. Modernity, Technology and African American Culture between the World Wars*, Amherst und Boston: University of Massachusetts Press.
- Fiebach, Joachim (1995): „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel: Francke.
- Fleig, Anne (2004): „Tanzmaschinen – Girls im Revuetheater der Weimarer Republik“. In: Sabine Meine/Katharina Hottmann (Hg.), „Puppen, Huren, Roboter...“. *Körper der Moderne in der Musik 1860-1930. Interdisziplinäre Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Schliengen: Edition Argus.
- Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin.
- Hasche, Christa (1999): „„Superrevuen“. Tendenzen der Schaurevue der zwanziger Jahre in Berlin“. In: Christopher B. Balme/Christa Hasche/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.), *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin: Vistas.
- Herzog, Elsa (1925): „Kostümdichtung“. In: *Achtung! Welle 505, Belegtheft zur Haller Revue 1925/26*, Berlin.
- Jansen, Wolfgang (1987): *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin: Hentrich.
- Kaergel, Hans Christoph (1926): „Girls. Eine amerikanische Erinnerung“. *Die Schönheit* 12 (Heft 3: Amerikas Körpersinn), S. 132-138.
- Kanzler, Anette (1989): „Zur bürgerlichen Ausstattungsrevue im Berlin der zwanziger Jahre“. In: Traude Ebert-Obermeier (Hg.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin (Ost).
- Kastner, Rudolf (1924): „Vom Wesen der Revue“. In: *Programmheft zur Charell-Revue „An Alle“*, Berlin.
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980): *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Kothes, Franz-Peter (1977): *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“. *Frankfurter Zeitung* vom 9./10. Juni.
- Landau, Paul (1927): „Girlkultur. Von der Amerikanisierung Europas“. *Westermanns Monatshefte* 71 (Heft 141), S. 565-568.
- Lehne, Jost (2005): *Der Berliner Admiralspalast 1911-1997. Architektur und Nutzung eines großstädtischen „Gebrauchstheaters“*, Berlin.
- McEvoy, Joseph Patrick (1929): *Revue-Girl. Roman*, Leipzig.

- Ochaim, Brygida/Balk, Claudia (1998): *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld.
- Programmheft (1925/26) zur Haller-Revue *Achtung! Welle 505*, Berlin.
- Reznicek, Paula v. (1928): „Streiflichter der Revue. Paneuropäische Impressionen“. In: Programmheft zur Haller-Revue „Schön und Schick“. Berlin.