



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Revue-traditionen im gegenwärtigen Musiktheater
anhand der `Funny Girl` Inszenierung der Oper Dortmund“

Verfasserin

Evita Komp

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
I. Das Musical.....	2
1. „Funny Girl“ als Großstadt-Musical, Backstage Musical.....	6
2. Revuefilm.....	13
II. Die Revue.....	14
1. Versuch einer Terminologie und Definition der Revue, Entstehung.....	21
1.1. Revue in Österreich.....	22
1.1.1. Karl Farkas, Fritz Grünbaum und die `Wiener Revue`	24
1.2. Revue in Deutschland.....	31
1.2.1. Revuerette in Berlin.....	33
1.2.2. Varieté-Revue in Berlin.....	35
1.2.3. Politische Revue in Köln.....	35
1.3. Revue in Amerika.....	38
2. Die Ausstattungsrevue.....	39
2.1. Die Ausstattungsrevue und ihre Merkmale.....	42
2.2. Die Magie der Zahlen der Ausstattungsrevue.....	44
3. Gesamtaufbau der Revue.....	44
3.1. Titel.....	46
4. Revue heute.....	46
5. Revue-Musik.....	48
5.1. Exkurs Jazz-Musik.....	50
6. Dekorationen, Bühnenbild, Ausstattungsbilder.....	51
6.1. Licht.....	59
6.2. Kostüme.....	60

7. Presse und Publicity.....	63
8. Die Girls.....	67
9. Der Star.....	73
III. Analyse revuetraditioneller und musicalrelevanter Szenen.....	78
1.Ouvertüre.....	79
2. Opening.....	79
3. Thema Schönheit von Fanny.....	81
4. 3. Szene im 1. Akt.....	83
5. 5. Szene im 1. Akt, die `Keeney Girls` und der Song `Cornet Man`	83
6. 8. Szene im 1. Akt.....	88
7. 9. Szene im 1. Akt und der Song `His love makes me beautiful`	92
8. 11. Szene im 1. Akt und der Song `Henry Street`	94
9. 13. Szene im 1. Akt, Separee in einem Restaurant.....	95
10. 1. Szene im 2. Akt und der Song `Sadie`	96
11. 3. und 4. Szene im 2. Akt, Probenszene vor `Rat-Tat-Tat` und der Song `Rat-Tat- Tat`	97
12. 8. Szene im 2. Akt und der Song im Musical am Beispiel von `My Man`	101
IV. Schlusswort.....	103
V. Literaturverzeichnis.....	105

Einleitung

In meiner Diplomarbeit möchte ich mich dem Thema „Funny Girl“ widmen. Dem Musical von Jule Styne, das am 26. März 1964 in New York im Winter Garden seine Uraufführungspremiere feierte¹. Es soll dabei hauptsächlich um die Revuetraditionen im gegenwärtigen Musiktheater gehen, die ich anhand der Inszenierung von „Funny Girl“ am Dortmunder Opernhaus analysieren möchte.

Da ich selbst Teil der Aufführungen an der Oper Dortmund war und den Probenprozess sowie 20 Vorstellungen aktiv auf der Bühne erleben durfte, habe ich zusätzlich zur gängigen Literatur die Möglichkeit, eigene Erfahrungen in meine Diplomarbeit einfließen zu lassen.

Die Premiere der Inszenierung von Stefan Huber mit Choreografien von Danny Costello fand am 21. Oktober 2012 in Dortmund statt. Die Spielzeit umfasste dort 20 Vorstellungen bis 28. Februar 2013. Die Inszenierung war eine Co-Produktion der Oper Dortmund, des Staatstheaters Nürnberg sowie des Theaters in Chemnitz. Ich war sowohl in Dortmund wie auch in Nürnberg in der gesamten Spielserie im Ensemble zu sehen. In meinen Ausführungen und Analysen werde ich mich allerdings hauptsächlich auf die Premierenvorstellung von Dortmund beziehen.

Im Vordergrund soll das Thema Revue stehen: Was ist eine Revue? Woraus hat sie sich entwickelt? Wie lebt ihre Tradition im heutigen Musiktheater weiter? Hat sie eine Zukunft?

Die Frage nach der Tradition der Revue in der „Funny Girl“- Inszenierung soll anhand einer Aufführungsanalyse beantwortet werden. Ich möchte jede Szene, die für das Revuethema relevant ist, eingangs genauestens beschreiben. Chronologisch werde ich mich dabei an das Textbuch halten. Die einzelnen Szenen sollen dann auf Grund der Revuetradition analysiert werden – zum Beispiel im Hinblick auf den politischen Aktualitätsbezug der damaligen Zeit, die Gesellschaftsschichten der Protagonisten und der Frage, welche Revueformen sich in den einzelnen Szenen wiederfinden. Ein besonderes Augenmerk soll dabei vor allem auf die Ausstattung gelegt werden, das Bühnenbild und die Kostüme.

Bevor ich die wesentlichen Szenen im Einzelnen beschreibe, soll zunächst ein Überblick über das Stück gegeben werden, mit einem theoretischen Teil über das Musical und die Revue im Allgemeinen und im Hinblick auf die Revue in Deutschland,

¹ Vgl. Bartosch, G., 1997. S. 208 und S. 209.

Österreich und den Vereinigten Staaten von Amerika im Besonderen. Spezifisch möchte ich dann konkret auf die Ausstattungsrevue eingehen.

Dies führt mich dann zu einem weiteren wichtigen Punkt – das Thema Girls und Stars, welches sowohl in der Revuetradition wie auch speziell in diesem Stück eine wichtige Rolle spielt. Ich möchte eine Gegenüberstellung der Person Fanny Brice als weiblichen Star des Musicals, deren Leben das Musical auch erzählt, mit den Girls der `Ziegfeld Follies` aufzeigen und genauer auf die Protagonistin des Stückes „Funny Girl“ eingehen.

Speziell eingegangen werden soll auch auf die Musik, den Song und den Tanz. Alles im Hinblick auf die Revuetradition – was findet man in diesem Musical davon heute noch? Wo ist dieses Musical Revue und wo Musical im traditionellen Sinne?

I. Das Musical

Das Bühnenwerk „Funny Girl“ ist dem Genre des Musicals zuzuordnen. Diese Form des musikalischen Theaters hat ihren Ursprung in New York und wird meist in zwei Akten auf die Bühne gebracht. Kombiniert werden dabei Ingredienzien der Revue, des Varietés, der Operette und des Dramas. Nicht selten stützt es sich inhaltlich auf lyrische und poetische Quellen, während die Musik in vielseitige Richtungen gehen kann, von modernen Pop- und Rockklängen über klassische, fast opernhafte Züge, bis zur Jazz- und Entertainment-Musik. Lieder, Tänze und Show-Nummern werden in die Erzählung eingebettet. Ein weiteres charakteristisches Merkmal der großen Musical-Produktionen ist die üppige Ausstattung im Bereich des Bühnenbilds und der Kostüme.² Genau hierin kann man sehr schön die Bedeutung von Florenz Ziegfeld auf das Musical sehen. Die Revue-Zutaten im modernen Musiktheater gehen auf den Impresario zurück: stattliche Kostüme, aufwendige Dekorationen, das Element der Komik, durch den Typen Komiker vermittelt sowie die wohl wichtigste Zutat für Ziegfeld: die attraktiven Mädchen.³ Das Musical „Funny Girl“ stellt demnach ein sehr gutes Beispiel dar, wie die verschiedenen Elemente von Operette und Revue zusammenhängend und homogen verbunden werden können.

Die Revue hat dementsprechend wesentlich zur Entwicklung des modernen Musicals beigetragen, vor allem im Hinblick auf die visuelle Wirkung, aber auch in Bezug auf die einheitliche und abwechslungsreiche Handlung. In den meisten Musicals liegt al-

² Vgl. Gatzke, U., 1969. S. 1 und S. 2 und S. 40.

³ Vgl. ebd. S. 92.

lerdings im Gegensatz zur Revue eine lückenlose Handlung vor und nicht nur ein loser, roter Faden. Somit besitzt das Musical eine perfekte Mischung von Gefühl und Temperament, die den Zuschauer in ihren Bann ziehen kann.⁴

In seiner 1970 erschienenen Dissertation über das amerikanische Musical weist der Autor Klaus Kemetmüller darauf hin, dass das Musical keine Historie vorweisen könnte, da die Entwicklung des Genres nicht einheitlich und homogen von statten ging; besser sei es, das Musical als einen Akt der Eingliederung von differenten Genres wie des Jazz, des Schlagers, des Vaudevilles, der Revue, des Ballettes oder der Operette zu sehen, die sich zu einer unbestimmten neuen Mischform entwickeln. Erst die Verflechtung von Choreographie, Regie, Musik und des Schauspiels geben dem Genre Musical seine eigene und individuelle Handschrift, die nun erst eine schlussendliche Begriffsbestimmung ermöglicht.⁵

Diese Verflechtung von Musik, Choreographie und Regie erfordert eine produktive und sich gegenseitig befruchtende Zusammenarbeit der einzelnen Sparten hin zu einem Gesamtwerk, dessen einzelne Elemente wie Zahnrädchen ineinander greifen. Dialog, Handlung, Tanz und Gesang sollten eine in sich stimmige Gesamtheit ergeben. Im Gegensatz zu Operettenkomponisten, die ihre Komposition nicht selten passend zu den individuellen stimmlichen Fähigkeiten der jeweiligen Sänger schrieben, unterscheidet sich der Musickomponist dahin gehend, dass er sich von der gesamten Persönlichkeit und dem Naturell des Künstlers inspirieren lässt. Ein Musicaldarsteller muss universeller befähigt sein, da er alle drei Sparten von Gesang, Tanz und Schauspiel möglichst gleich gut abdecken sollte. Die Qualität eines Musicalstars beruht eher auf seiner außergewöhnlichen Gesamterscheinung und wird weniger an formvollendeten Maßstäben gemessen. Der Star sollte demnach einen hohen Wiedererkennungswert und somit etwas Einzigartiges an sich haben, eben das gewisse Etwas, was Attribute wie Ausstrahlung, Individualität, Witz oder Humor sein können, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Es ist wichtiger, einen Song originell zu interpretieren, als stimmlich perfekt zu sein. So können im Musical auch Elemente eingesetzt werden, die man beispielsweise in der Oper nicht finden dürfte: eine raue Stimme, eine Stimme, die auf Grund der Emotionen des Songs eher heiser, weinerlich klingt oder gar tränenerstickt. Diese Techniken und die ganz individuelle Darstellungsweise der Musicaldarsteller können den Zuschauer berühren

⁴ Vgl. Gatzke, U., 1969. S. 188 und S. 189.

⁵ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 1 und S. 3 und S. 4.

und somit eine große Anziehungskraft bewirken.⁶ Gerade bei einem Musical wie „Funny Girl“ gilt es für die Darstellerin der Fanny Brice diesen großen Bogen zu spannen und mit ihren Emotionen und ihrer Starattitude das Publikum in ihren Bann zu ziehen.

„Im Musical ist die Qualität der dramatischen Handlung wichtig, und es wird Wert gelegt auf gute Charakterstudien bei den Personen und auf eine glaubhafte Motivierung ihrer Handlungen. Der Song, der formale Nachfolger der Arie, ist in den Handlungsablauf integriert. Im Musical gibt es keine aus dem dramatischen Zusammenhang herausgelöste Rampenarie.“⁷

Da das Musical „Funny Girl“ auf der Biografie von Fanny Brice basiert, ist allein durch diese Tatsache die Charakterisierung der Protagonisten durch eine große Entwicklung der einzelnen Hauptfiguren gekennzeichnet. Der Zuschauer erlebt an einem Theaterabend drei Jahrzehnte aus dem Leben der Protagonistin, womit die Handlung ausreichend motiviert ist. Alle Songs des Musicals sind perfekt in den Handlungsrahmen integriert und führen die Handlung somit weiter oder legen dem Rezipienten die innere Gefühlswelt der Hauptfiguren dar. Diese Gefühlswelt lässt sich mittels Gesang oder Tanz sozusagen überhöht vermitteln, da sie eine zusätzliche Dimension eröffnet, die das gesprochene Wort durch den musikalischen Anteil verstärkt. Durch den Tanz tritt noch die nonverbale Kommunikation dazu. Die Lieder bewirken durch ihre Aussage, der Realität zu entfliehen. Der Rezipient kann somit ganz in das Bühnengeschehen eintauchen, wobei ihm die Lieder auch helfen, persönliche tiefe Gefühle, Emotionen und Erfahrungen wieder wachzurufen, die es ihm gestatten, seine Emotionen mit den anderen Zuschauern zu teilen.⁸

„Der Schauspieler verkörpert nicht nur einen Charakter, er überhöht ihn durch Gesangs- und Tanzeinlagen.“⁹ Am eindrucksvollsten wird dies vor allem in den Balladen von Fanny deutlich. Auf den Song `My Man` werde ich im Kapitel der Aufführungsanalyse noch näher eingehen.

Man kann also sagen, dass das Musical die Theaterform ist, die ein hohes Maß an Zusammenarbeit erfordert. Um das jeweilige Werk entsprechend analysieren zu können, ist es von Nöten, die einzelnen Beiträge der Darsteller, Tänzer, Sänger, Regisseure, Komponisten, Librettisten, Choreographen und Kostüm- und Bühnenbildner abzuwägen. Wichtig ist dabei zu berücksichtigen, dass jede einzelne dieser

⁶ Vgl. Gatzke, U., 1969. S. 86 und S. 163.

⁷ Ebd. S. 188.

⁸ Vgl. Kislán, R., 1995. S.3.

⁹ Kemetmüller, K., 1970. S. 18.

Komponenten wesentlich zur Gesamtheit beiträgt, die Mehrheit allerdings auf non-verbalen Ausdrucksformen basiert.¹⁰ Diese einzelnen Komponenten sollen in meinem Fall auf Grund ihrer Revuetradition untersucht werden. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Operette, die Oper oder eben in diesem Fall das Musical im Gegensatz zur Revue Theaterformen sind, die trotz der Abwechslung mit Tanz- und Gesangsdarbietungen im Dienste der Handlungsvermittlung stehen. Die Revue ist eher gekennzeichnet durch eine lose Aneinanderreihung einzelner Elemente, dies soll aber im Revue-Kapitel näher beleuchtet werden.¹¹

Viele Musicals reihen sich thematisch in die Abbildung der vermeintlichen amerikanischen Realität ein, so auch „Funny Girl“, das das typische Imagebild des `American Dreams` vom Tellerwäscher zum Millionär zeigt. Mittels der Elemente von Musik und Tanz wird der Inhalt verdichtet und fundierter vermittelt. Vor allem wird dabei dem Lied beziehungsweise der gefühlvollen Ballade eine große Bedeutung zu Teil. Der Song wird dabei quasi gegensätzlich zum Fortgang der Handlung eingesetzt, die durch den Song mehr oder weniger zum Stillstand kommen soll, wobei sich der Song-Inhalt in die Geschichte des Stückes integriert und so nicht aus dem Handlungsrahmen fällt. Auch in der Revue hat der Song einen hohen Stellenwert, jedoch ist er dort nicht Teil der sowieso losen Handlung, sondern bildet hierbei eher einen gefühlsbetonten Background. Die Empfindsamkeit und Romantik zählen zu den Spezifika des Musicals, die durch Songs perfekt zum Ausdruck kommen. So weist das Musical „Funny Girl“ viele Balladen auf, die diese Atmosphäre erzeugen.¹² Auch das Element des Tanzes spielt, wie gesagt, im Musical eine erhebliche Rolle und hat somit einen großen Anteil an der Dramaturgie. Die großen Tanzszenen in „Funny Girl“ wie `Henry Street` oder `Cornet Man` führen die Handlung zwar indirekt weiter, zeigen aber vor allem eine Momentaufnahme, im Falle von `Henry Street` die Premierenfeier nach einer erfolgreichen Follies-Revue, auf der sich Fanny im Kreise ihrer Nachbarschaft in der `Henry Street` feiern lässt. „In der Folgezeit entwickelte sich das Ballett zu einer eigenständigen Musical-Sprache, die zwei Hauptfunktionen auszuüben hatte: entweder auf einer Revueähnlichen Unterhaltungsstufe Handlungsteile zu verbinden oder eine handlungsintegrale Funktion auszuüben.“¹³

¹⁰ Vgl. Kislán, R., 1995. S. 4.

¹¹ Vgl. Günther, E., 1981. S. 13.

¹² Vgl. Kemetmüller, K. 1970. S. 3 und S. 38.

¹³ Kemetmüller, K., 1970. S. 52.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass das Musical den Zuschauer sowohl perfekt unterhalten kann, schöne Bilder vermittelt werden, auf der anderen Seite aber auch eine Geschichte zu erzählen hat, die sehr emotional und tiefgründig sein kann und dadurch die Gefühlswelt des Zuschauers anspricht. Das Musical hat meines Erachtens also durchaus eine Tiefgründigkeit, die nicht unterschätzt werden darf. Gerade ein Musical wie „Funny Girl“ verbindet diese Elemente des bloßen Unterhaltungswertes durch die revueähnlichen Szenen mit den tiefgründigen Problemen und Herausforderungen der Protagonistin Fanny Brice, sehr gut.

Die Bezeichnung Musical trat das erste Mal 1874 im Zusammenhang mit der Extravaganza `Evangeline` auf, die als so genannte Musical Comedy betitelt wurde. Das Musical übernahm von den Extravaganzen unter anderem das prunkvolle Dekor.¹⁴ Als erstes `Book-Musical` lässt sich das am 27.12.1927 in New York uraufgeführte Musical `Showboat` nennen.¹⁵

Der Schauspieler, Regisseur, Produzent und Intendant Peter Weck sagt über das Musical: „Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird.“¹⁶

Oscar Hammerstein II, der Texter und Autor vieler bekannter Musicals, weist auch auf die Vielseitigkeit des Musicals hin: „Es sollte alles sein, was es sein möchte. Es gibt nur ein Element, was ein Musical unbedingt haben muß - Musik.“¹⁷

1. „Funny Girl“ als Großstadt-Musical, Backstage-Musical

Das Musical „Funny Girl“, das am 26. März 1964 im New Yorker Wintergarten seine umjubelte Premiere feierte, erzählt die Geschichte des Revuestars Fanny Brice. Die Musik dafür komponierte Jule Styne mit einem Libretto¹⁸ von Bob Merrill, für das Buch¹⁹ war Isobel Lennart verantwortlich und produziert wurde das Stück von Fanny Brice's Schwiegersohn Ray Stark. Regie führte Jerome Robbins und die Tanznummern stammten von Carol Haney.²⁰ Die Rolle der Fanny Brice wurde von Barbra

¹⁴ Vgl. Linshalm, M., 2001. S. 71 und S. 75.

¹⁵ Vgl. Böttger, D., 2002. S. 672.

¹⁶ Linshal, M., 2001. S. 70.

¹⁷ Bering, R., 1997. S.7.

¹⁸ Anmerkung: Ein Libretto ist gesungener oder gesprochener Text

¹⁹ Anmerkung: bezieht sich hier auf die allgemeine Handlung.

²⁰ Vgl. Green, S., 2008. S. 207.

Streisand verkörpert, die den Part auch im gleichnamigen Film von 1968²¹ übernahm und für ihre Leistungen als beste Hauptdarstellerin dafür sowohl mit dem `Tony Award` wie auch mit dem `Oscar` ausgezeichnet wurde.²²

Der Titel „Funny Girl“ bezieht sich auf den Namen der Komikerin Fanny Brice und das Musical erzählt meist in Rückblenden und in zwei Akten deren Leben und Wirken. Der Zuschauer wird komplett in den Bann ihres Lebens gezogen, von den harten Anfängen ihrer Karriere, in denen sie gerade so über die Runden kommt und sich in schäbigen Theatern die Hörner abstoßen muss bis zu ihrer Entdeckung durch Florenz Ziegfeld, dem Begründer der legendären Ziegfeld Follies.²³ Der Zuschauer wird in eine Revue-Welt entführt und erlebt die beruflichen Triumphe sowie die private Niederlage von Fanny Brice mit. Fanny verliebt sich in den Spieler Nick Arnstein und heiratet ihn schließlich, die Tochter Frances wird geboren. Fanny steckt viel Geld in die windigen Geschäfte ihres Mannes und ist über weite Strecken Alleinverdienerin der kleinen Familie. Nick hat mit nicht gedeckten Schuldscheinen zu hoch gepokert und wird auf Grund dieses Vergehens inhaftiert. Die Ehe der beiden scheitert, da Nick oft im Schatten seiner erfolgreichen Frau stand. Das Musical zeigt sehr schön die emotionale Berg- und Talfahrt von Fanny, vor allem in Bezug auf die Konflikte in der Ehe. Ganz nach dem Motto: ‚the show must go on‘, steht Fanny am Ende des Stücks zwar vor den Scherben ihres Privatlebens, doch sie folgt dem Ruf der Bühne und spielt direkt nach der Trennung von Nick sofort wieder eine Follies-Vorstellung. Soweit zum Inhalt des Musicals, das einige wirkliche Fakten aus der Biographie von Fanny Brice auslöst, wie beispielsweise ihre erste Ehe. Zu Fanny Brices Biographie werde ich im Kapitel über Fanny Auskunft geben. Spannend ist auch zu sehen, dass Barbra Streisands Erfolg mit „Funny Girl“ so groß war,²⁴ dass sie dadurch fast berühmter wurde als die Frau, die sie in dem Stück porträtierte. Streisands Aufnahme des Songs `People` aus dem Musical „Funny Girl“ wurde schon zum Hit, bevor die Show ihre eigentliche Premiere feierte. Zu Beginn des Entstehungsprozesses des Bühnenwerkes waren variierende Titel im Gespräch wie `A Very Special Person`, `My Man` oder `The Luckiest People` bevor der Co-Produzent David Merrick den Titel „Funny Girl“ vorgeschlagen hat. Doch zu dem eigentlichen Premieren-Abend war es ein langer Arbeitsprozess, mit zahlreichen Änderungen des Buches, allein die

²¹ Wyler, W. (Regie). (1968). Funny Girl [DVD-Video] Columbia Pictures.

²² <http://www.imdb.com/title/tt0062994/> Zugriff am 24.1. 2015.

²³ Anmerkung: Über das Leben und Wirken von Florenz Ziegfeld: Ziegfeld, R. und Ziegfeld, P. (1993). The Ziegfeld touch: the life and times of Florenz Ziegfeld, Jr. New York: A Times Mirror Company.

²⁴ Vgl. Green, S., 2008. S. 207.

Schlusszene wurde 40 Mal umgeschrieben und der Premieren-Abend wurde bis zur eigentlichen Premiere fünfmal verschoben.²⁵

Interessant ist auch, zu erwähnen, welche Parallelen die Karriere von Barbra Streisand mit der von Fanny Brice aufweisen. Beide stammen aus ärmlichen Verhältnissen und können beziehungsweise konnten auf eine klassische Karriere im Sinne des `American Dreams` zurückblicken. Beide Schauspielerinnen gewannen zum Anfang Ihrer Karrieren Talentgesangswettbewerbe, die im Amateur-Bereich angesiedelt waren. Zuvor schlugen sich beide mit Gelegenheitsjobs durch und kamen gerade so über die Runden. Fanny Brice wurde durch die Entdeckung von Florenz Ziegfeld sehr berühmt und verdiente durch ihre Engagements bei den Follies ein Vermögen. Barbra Streisands Glücksgriff in Ihrer Karriere war wohl ihr Angebot, Fanny Brice sowohl auf der Bühne wie auch im Film darzustellen, was sie sicherlich auch durch die biographischen Ähnlichkeiten der beiden Viten so erfolgreich meisterte. Nach über 800 gespielten Shows von „Funny Girl“ konnte sich Barbra Streisand auch den Titel des „größten Broadwaystar aller Zeiten“ aneignen.²⁶

In meinem nächsten Abschnitt möchte ich gerne näher auf die Begriffe des Großstadt- sowie des Backstage-Musicals eingehen, in welche ich das Musical „Funny Girl“ einordne.

Das Musical spielt primär in der Großstadt, die es befruchtet und vorantreibt und ist eher selten in ländlichen Gebieten angesiedelt. So sind es auch bei „Funny Girl“ die Spielorte New York, Long Island und Baltimore. Die Großstadt bietet dem Musical einen großen Aktivismus und viel Energie, gekoppelt natürlich mit vielen Menschen und Erlebnissen, die genügend Stoff für ein Musical bieten können. Oberflächlichkeit und tiefe Ausgereiftheit werden in den Großstadt-Musicals oft miteinander verbunden. Was auch bei „Funny Girl“ sehr schön zu beobachten ist, das auf der einen Seite die Oberflächlichkeit des Showbusiness zeigt und auf der anderen Seite Fanny`s tiefgründige Seelenebene und ihr Gefühlsleben offenbart. Die einzelnen Abstufungen und Nuancen des Großstadt-Musicals befinden sich also immer zwischen einer Wehmütigkeit, Traurigkeit, teilweisem Schwermut und großem Witz, Lebenskraft und Energie. Diese zwei Welten prallen in den Großstadt-Musicals aufeinander, was für den Zuschauer ein interessantes Wechselspiel darstellt, da es eine gute Mischung ist und nicht nur eine heile Welt vorgaukelt. Oftmals haben diese

²⁵ Vgl. Green, S., 2008. S. 207.

²⁶ Vgl. Günther, E., 1981. S. 224 und S. 225.

Musicals auch die Verwirklichung des so genannten `American Dreams` zum Inhalt. So wird auch Fanny Brice vom unbekannten Mädchen, das einen langen und harten Weg verfolgt, zum gefragten Revue-Star. Wichtig dabei ist vor allem auch das Dekor und das Bühnenbild des Großstadt-Musicals, das den Rezipienten in diese Welt entführt.²⁷

Das Spezifische des sogenannten Backstage-Musicals besteht unter anderem darin, dass diese Musicals thematisch im Bereich der Unterhaltungsindustrie angesiedelt sind. Dies hat natürlich den Vorteil, dass sich die einzelnen Lieder und Tanznummern sehr gut auch in den Show-in-Show-Szenen einsetzen lassen und sich damit perfekt in die Handlung eingliedern. Zusätzlich gibt es den Darstellerinnen der Backstage-Musicals auch die Möglichkeit, ihr besonderes Können in den Stück-im-Stück- Szenen herauszuheben. So wird der Zuschauer auch im Musical „Funny Girl“ Zeuge des großen Gesangstalentes von Fanny Brice in den Ziegfeld-Revuen. Die Rolle der Fanny Brice bietet der Darstellerin Einblick in das Berufsleben, so dass ihre Talente gut zur Schau gestellt werden können und damit zusätzliche Bewunderung und Anerkennung beim Zuseher hervorgerufen werden. Das Backstage-Musical besteht immer aus zwei Akten und ist so zusammengesetzt, dass sich Sololieder, Ensemblenummern oder Duette abwechseln. Diese Struktur lässt sich auch bei „Funny Girl“ sehr gut beobachten, wenn zum Beispiel nach der Ensemble-Nummer `Wenn `ne Frau nicht sehr schön ist`, das Sololied von Fanny `Ich bin ein Star`, folgt.²⁸

„Die Verwendung aller am Aufbau beteiligten Elemente ist streng ökonomisch und funktionell. Der dramatische Dialog, die Handlung, die Song-Texte, die Ballett- und Tanzeinlagen und die Musik werden in Hinblick auf die Erweiterung und Vertiefung und die Versinnlichung der Handlung verwendet. Zu den Einschränkungen im Musical-Libretto gehört eine definitive Verknappung des Dialogs und die Verschmelzung langer Reden oder Gedanken in Songs.“²⁹

Es gibt in „Funny Girl“ viele Beispiele zu finden, wie Gedanken und Gefühle in Lieder verpackt werden, so unter anderem der Song `Du bist Frau und ich bin Mann`³⁰ den die Darstellerin der Fanny Brice im Duett mit dem Darsteller des Nick Arnstein singt. Das Lied ist in die Szene 13 im 1. Akt integriert,³¹ die ein gemeinsames Abendessen von Nick und Fanny zeigt, nachdem sich die beiden nach langer Zeit wiedersehen

²⁷ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 14 und S. 15 und S. 21.

²⁸ Vgl. ebd. S. 58 und S. 72.

²⁹ Ebd. S. 136.

³⁰ Vgl. Textbuch „Funny Girl“ S. 42.

³¹ Vgl. Ebd. S. 42.

und Fanny erstmals den Groll über die lange Abwesenheit von Nick verarbeiten muss. Dies geschieht nur peripher im direkten Dialog mit Nick, sondern hauptsächlich in eben diesem Song. Im Lied äußert sie auch die Vermutung, dass Nick wohl mehr im Schilde führt, als nur ein Dinner mit ihr: „Dieser Mann ist wirklich nonchalant. Stellt der mir ein Bett ins Restaurant! So ein Dinner schadet mir nicht sehr, doch ich fürchte, ich bin das Dessert.“³²

Der Autor Kemetmüller weist in seiner Dissertation über das amerikanische Musical auch darauf hin, dass Ingredienzen wie Dekor, Kostüme und große Ensemble-Massen-Szenen nicht nur Methoden und Hilfsmittel zur Effekt- und Schauerzeugung sind, sondern vor allem sind sie Teil der Handlung. In den Show-in-Show-Szenen lassen sich so natürlich etwaige große Bühnenbauten oder aufwendige Kostüme erklären und fügen sich somit homogen in den Handlungsstrang mit ein. Vor allem dann, wenn die Stück-im-Stück-Szenen Revuen darstellen, die ein noch aufwendigeres und pompöseres Bühnenbild und Kostüme verlangen. Auch hierfür bietet die Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung ein gutes Beispiel, da sich alle Szenen, die Revuen darstellen, in diesem Schema wiederfinden.³³

Das Backstage-Musical hat zumeist das typische Aschenputtel-Motiv zu Grunde: Das Emporsteigen eines kleinen Mädchens zum schönen Schwan und umjubelten Star.³⁴ Im Falle von Fanny Brice ist dies auch zusätzlich noch doppeldeutig zu sehen, da Fanny Brice nicht dem typischen Schönheitsideal der damaligen Zeit entsprach. Das Aschenputtel-Motiv erfährt seine Spiegelung in der Maxime einer bourgeois Bevölkerung, die Kraft, Arbeitsvermögen, Wohlstand, Ehre, Glorie und hohe Anerkennung als ihre Werte definiert. Diese Attribute erscheinen als einzige nachahmenswerte Intentionen. Musicals wie „Funny Girl“ zeigen dem Rezipienten auf, dass alles möglich erscheint, wenn man nur fleißig ist und sein Ziel nicht aus den Augen lässt. Wichtig ist auch, zu erwähnen, dass dies alles auf Grund des eigenen Antriebs geschieht. Das Publikum wird in die Welt der Protagonisten entführt, die ihm Einblicke in das Leben und Wirken von - in diesem Fall - Fanny Brice ermöglicht. Damit soll der Eindruck erweckt werden, dass der Zuseher auch alles aus eigenem Antrieb erreichen kann, solange er diszipliniert seine Ziele und Träume verfolgt. Dem `American Dream` oder eben dem Aschenputtel-Motiv steht, so wird dem Publikum

³² Textbuch „Funny Girl“ S. 43.

³³ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 137 und S. 138.

³⁴ Anmerkung: Dieses Aschenputtel-Motiv findet sich unter anderem auch in Musicals wie 42nd Street, Honk, Flashdance oder My Fair Lady.

suggeriert, nichts im Wege. Das Publikum soll mit dem Gefühl, dass alles möglich ist, das Theater verlassen, auch wenn sich diese Maxime sehr wohl zum Trugbild entwickeln kann.³⁵

Die Aufgabe eines Autors sollte es demnach sein, in seinem Stück Charaktere zu kreieren, die in ihren menschlichen Nuancen so konkret sind, die der Zuschauer versteht, in die er sich hineinversetzen kann, mit denen eine Identifizierung möglich ist. Das Publikum soll mit den Protagonisten mit leben können, sie verstehen können, mit ihnen leiden, weinen, lachen und sich freuen. Nur wenn dies gegeben ist, bewegt und berührt uns eine Figur auf der Bühne. Dem Autor und dem Librettisten von „Funny Girl“ ist dies perfekt gelungen. Auch in der Dortmunder Inszenierung schafft es der Regisseur, Stefan Huber, ausgezeichnet, eine Fanny Brice auf die Bühne zu bringen, die die Herzen der Zuseher berührt. Allein die Geschichte, die das Musical erzählt, ist tief bewegend und humorvoll zugleich. Sie zeichnet sich durch eine gute Mischung von Romantik, Emotion, Gefühl, und Witz aus. Anfänglich bestechen die Szenen mit den Protagonisten Fanny und Nick durch große Romantik und scheinbarer wahrer Liebe, die sich im Laufe des Stückes der harten Realität beugen muss. Nick verfällt immer weiter in seine Glücksspielsucht und verstrickt sich dadurch mehr und mehr in unlautere Machenschaften. Die Dialoge sind sehr humorvoll geschrieben, was einen guten Gegenpol zu den dramatischen Momenten in Fanny's Leben darstellt.³⁶

Das Thema beziehungsweise die Verarbeitung der Stück-im-Stück-Methode des Backstage-Musicals hat eine weitreichende Geschichte, man findet diese Strukturen schon bei Hamlet oder im Sommernachtstraum von William Shakespeare, die beide im Stück autonome Theaterstücke zeigen. Im Falle des Musicals „Funny Girl“ wird kein komplettes Theaterstück aufgeführt, sondern nur einzelne Szenen aus verschiedenen Follie-Revuen, in denen Fanny Brice engagiert war. Dies ist allerdings biografisch nicht nachzuweisen und es wurden im Musical sowie in der Dortmunder Inszenierung beliebige Revue-Szenen kreiert, um Fanny's berufliches Schaffen zu zeigen. Ganz eindeutig geht aber generell im klassischen Backstage-Musical wie auch in dieser „Funny Girl“-Inszenierung die Trennung von Bühne und Hinterbühne und damit die räumliche und zeitliche Teilung und Isolierung von Beruf und Privatleben von statten. Der Bereich der Bühne ist für die Stück-im-Stück Inszenierung

³⁵ Vgl. Friedl, G., 1994. S. 111 und S. 133.

³⁶ Vgl. Kislan, R., 1995. S. 177 und S. 178 und S. 183.

vorgemerkt und stellt somit eine Welt der Visionen, Träume, Fiktionen und Wunschvorstellungen dar. Interessant ist demnach der Unterschied dieser beiden Welten, die teilweise sehr hart aufeinanderprallen, vom wirklichen Leben der Protagonisten im Stück, hin zur Traumwelt der Bühne. So auch bei „Funny Girl“, wo Fanny in allen Lebenslagen auf die Bühne muss, um ihren beruflichen Verpflichtungen nachzukommen, getreu dem Motto: `the show must go on`. Nach ihren privaten Befindlichkeiten wird nicht gefragt und so geht sie sofort nach der Trennung von Nick, die im Musical in ihrer Theatergarderobe von staten geht, auf die Bühne und spielt die Vorstellung, für die sie engagiert ist. Die Auseinandersetzung des harten Alltags, der tatsächlichen Lage und der Welt der Bühne, in der alles perfekt und problemlos erscheint, gibt dem Stück die entsprechende Würze. Der Zuschauer erträgt das harte Leben und die Probleme der Protagonisten leichter, wenn er zwischendurch auf die Ausflüge in die irrealen Bühnenwelt mitgenommen wird.³⁷

Die Personenkonstellationen sind in so gut wie allen Backstage-Musicals ähnlichen Ursprungs. Ein kleines, unscheinbares Mädchen wird zum Star und findet sich in der Welt des Show-Business wieder, mit all' den Personen, die dieser Welt inne wohnen: den Angestellten des Theaters, dem Produzenten, den Showgirls, den Choreographen. All diese Personentypen sind auch in „Funny Girl“ zu finden: in der ersten Szene werden Bühnenarbeiter dargestellt, die noch an den Kulissen feilen, die nächste Szene zeigt die Keeney-Girls bei ihrer Arbeit an den Choreographien. Zwei wichtige Figuren in „Funny Girl“ stellen der Choreograph Eddy Ryan und der Produzent Florenz Ziegfeld dar, die beide großen Anteil an Fanny's Erfolg haben.³⁸

Das Musical zeigt also zwei Revue-Größen: Fanny Brice und Florenz Ziegfeld, die es wirklich gegeben hat und die die Geschichte der Revue, im Falle von Florenz Ziegfeld, sogar maßgeblich beeinflusst haben.

„Das Revue-Format ist in mehrfacher Hinsicht bedeutend für das Backstage-Musical: Es bietet trotz eines narrativen Gerüsts Platz für ausgedehnte spektakuläre Nummern, (...) Oft ist das Backstage-Musical im Revue-Milieu angesiedelt und macht die Produktion einer Revue zu seinem Zentrum.“³⁹ In „Funny Girl“ finden sich zwei große Produktionsnummern: `Rat-Tat-Tat` und `His love makes me beautiful`, die beide ganz im Stil der Ausstattungsrevue inszeniert wurden. Schlussendlich lässt sich sa-

³⁷ Vgl. Mrak, H., 1999. S. 52 und S. 55 und S. 56.

³⁸ Vgl. ebd. S. 61.

³⁹ Ebd. S. 78.

gen, dass das Backstage-Musical wie auch die Revue ein "Gesamtkunstwerk der Effekte"⁴⁰ darstellt, welches das Publikum in seiner Gesamtheit verzaubert.

2. Revuefilm

In diesem Kapitel soll ein ganz kurzer Exkurs über den Revuefilm gegeben werden, da „Funny Girl“ auch verfilmt wurde⁴¹, auch wenn diese Verfilmung eher als Musical, beziehungsweise Backstage-Musical Verfilmung anzusehen ist und bis auf wenige Szenen nicht wirklich in Kategorie Revuefilm fällt.

Die Einführung des Tons in den Film markierte auch den Start der Historie der Revue- und Musicalfilme. Der erste Film, der dieser Kategorie zuzuschreiben ist, ist der Film `The Jazz Singer` aus dem Jahre 1927. Die meisten dieser Filme befassen sich thematisch mit dem Emporkommen einer ‚no-name-Figur‘, die am Ende zum großen Star wird, sei es im Gesangs-, Tanz- oder Schauspiel-Metier, das Prinzip bleibt meist gleich. Gekoppelt wird dieser berufliche Karriere-Schritt oft mit dem romantischen Liebesleben der Hauptdarsteller. Das identische Muster ist bei „Funny Girl“ zu beobachten, sowohl in der Bühnen-, wie auch der Film-Version.⁴² Da Fanny Brice auf dem Höhepunkt ihrer Karriere im Revue-Geschäft der `Ziegfeld Follies` tätig war, ist der Film und das Bühnenstück natürlich zwangsläufig im Gebiet der Revue zu Hause. Die Dortmunder Inszenierung nützt diese sich dadurch bietenden Möglichkeiten sehr schön, um Revue-Traditionen wieder aufleben zu lassen und teilweise filmische Elemente zu integrieren.

Die Revue- und Backstage-Musicalfilme haben durch die oben beschriebenen Ingredienzen die Möglichkeit, die Revue-Zutaten wie: ausladendes Dekor, prachtvolle Kostüme und überschwängliche visuelle Effekte in eine Geschichte einzufügen, die über das reine Nummernschema der bloßen Revue hinausreicht. Durch das Aufkommen des Fernsehens als Massenmedium war in den 1950iger Jahren die große Epoche der Revue-Filme, die in dieser Zeit vermehrt produziert wurden, zu Ende.⁴³ In den nächsten Kapiteln möchte ich mich dem Thema der Revue widmen. Zuerst einmal auf die Revue ganz allgemein eingehen und dann ausgewählte, spezielle Revueformen untersuchen, die meines Erachtens für die „Funny Girl“-Inszenierung

⁴⁰ Mrak, H., 1999. S. 72.

⁴¹ Wyler, W. (Regie). (1968). Funny Girl [DVD-Video] Columbia Pictures.

⁴² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 237.

⁴³ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 118.

eine wesentliche Rolle gespielt haben. Eingegangen werden soll auch auf die Revue-Tradition in Ländern wie Deutschland, Österreich und den USA.

II. Die Revue

Es stellt sich nun die Frage nach den Gemeinsamkeiten von Revue und Musical, welche Elemente findet man im Musical allgemein und natürlich speziell in der zu untersuchenden Inszenierung. Das Schlagwort in diesem Fall ist die Vielfalt in der Einheit, vor allem was das Buch anbelangt. Diese Tatsache hat das Musical der Revue zu verdanken. Man nehme also die vielfältigen Elemente der Revue und verbinde sie zu einem einheitlichen Buch mit der passenden dramaturgischen Geschichte. Dies bedeutete einen großen Schritt für das Genre des Comedy-Musicals, natürlich findet man diese Elemente nicht in den Drama-Musicals. Den Comedy-Musicals eröffnete sich dadurch aber ein weites Spektrum an inszenatorischen Möglichkeiten, die es davor noch nicht hatte. Von der Revue hat das Musical also die Fähigkeit übernommen, modern und innovativ zu sein und unterschiedliche Elemente zu vereinen. Im Gegensatz zum Musical ist die Revue also eine Konstruktion, die sich durch ein buntes Allerlei auszeichnet, das keinen Wert auf Tiefgründiges oder eine Handlung legt. Im Vordergrund stehen eindeutig die visuelle Gestaltung und das Happening. Elemente davon finden sich, wie oben beschrieben, auch im Musical, allerdings wird ihr Auftreten immer in die Handlung integriert und eingebettet und durch diese dementsprechend begründet und motiviert. Dass die Revue auf das tiefgehende Element einer dramaturgischen Handlung verzichtet, hat seinen Grund im Ursprung der Revue, die sich aus dem Vaudeville herauskristallisierte. In beiden Formen werden lose Nummern oder Szenen aneinandergereiht, seien diese nun akrobatischer, gesanglicher oder tänzerischer Natur. Man findet dort höchstens einen thematischen, losen roten Faden oder einen Leitgedanken, dem allerdings kein dramaturgischer Inhalt inne wohnt. Die Revue zeichnet sich also durch die Vielfalt ohne die Einheit aus, das Musical eben durch die Vielfalt in der Einheit.⁴⁴

„Die theatralische Gattung Revue allgemein zu definieren wird dadurch erschwert, daß es sich um eine Mischform aus verschiedenen verwandten Gattungen handelt, von denen Einzelelemente in dieses Compositum mixtum aus Prosa, Musik, Gesang und Tanz Eingang gefunden haben. Feerie, Ausstattungsstück, Posse, Café-chantant, Cabaret, Music-Hall und Variété und Operette sind die wesentlichsten Quellen.“⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Gatzke, U., 1969. S. 89 und S. 95.

⁴⁵ Kothes, F.-P., 1972. S. 11 und S. 12.

Dieses Faktum, wie im oberen Kapitel beschrieben, aus dem auch das Musical aus verschiedenen Gattungen hervorgegangen ist und eine Mischform bildet, zeigt auch die Verwandtschaft von Musical und Revue, was den Ursprung der beiden Gattungen anbelangt.

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt sicher auch in den Gedankenverbindungen beziehungsweise den Schlagwörtern, die die beiden Gattungen von Revue und Musical- Comedy bei den Rezipienten hervorrufen können. Üppiges Dekor, reiche Ausstattung, eine schöne Welt des Überflusses und der Pracht, schwungvolle und mitreißende Musik, die dem Zuschauer so einige Ohrwürmer bereitet, attraktive Menschen auf der Bühne in speziell designten Kostümen, die ihr unterschiedliches Können zur Schau stellen und gute Laune verbreiten, von jedem Element ein wenig und alles zusammen in großem Überfluss.⁴⁶

Damit verkörperte die Revue perfekt den Zeitgeist der 1920iger Jahre. Jeder wollte sich amüsieren, die Schrecken des ersten Weltkrieges sollten mittels der Ausflüge in die bunte und fröhliche Welt der Revue vergessen und verdrängt werden. Es wurde mit den Revuen ein leichtfüßiger Zeitvertreib geschaffen. Zudem standen die Revuen meines Erachtens auch für einen sinnbildlichen Neubeginn nach der kriegesischen Zerstörungswut. Sie brachten den sprichwörtlichen neuen und frischen Wind in die operettenähnlichen Werke und waren dementsprechend die Antwort auf die klassischen Operetten, die häufig am Spielplan des Musiktheaters zu finden waren. Auch in musikalischer Hinsicht brachte die Revue Neuerungen mit sich, so fand beispielsweise der Jazz Einzug auf die Revue-Bühnen. In der „Funny Girl“-Inszenierung lässt sich dies sehr schön am Lied `Cornet Man` oder auch `Chicken Scramble` genannt, festmachen. Dieses Lied hat eindeutig Jazz-Elemente in seiner Komposition integriert, die durch die Solotrompete verstärkt werden. Zudem haben die Tänzer in der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung typische Jazz-Instrumente in der Hand wie Trompete, Posaune und Klarinette.⁴⁷

Wie bei jeder anderen Unterhaltungs-, Kunst- oder Theaterform gilt es auch hierbei, die Revue in den Kontext der Zeit zu stellen und diesen Kontext in eine mögliche Interpretation oder Bewertung einfließen zu lassen. Mit Kontext meine ich in diesem Fall das politische, geschichtliche, wirtschaftliche und soziale Umfeld in das die Theaterform der Revue gebettet war. Auch hierauf soll in dem Kapitel der Szenen-

⁴⁶ Vgl. Friedl, G., 1994. S. 93.

⁴⁷ Vgl. Gatzke, U., 1969. S. 92.

Analyse genauer eingegangen werden, vor allem auf den Begriff der New Deal Politik von Präsident Roosevelt, der in einer der Szenen zur Sprache kommt. Die Revue entstand also in den 1920iger Jahren und ihr direkter Vorreiter war wohl hauptsächlich das Varieté. Zu Beginn schloss sich die Revue sozusagen dem Varieté an, man kombinierte verschiedene Variété-Elemente mit Revue-Elementen und integrierte die Revue in das Variété-Format. Der Aspekt der Ausstattung gelang dabei zusehends in den Vordergrund, eine klar der Revue zuzuordnenden Tatsache. Auch dem Tanz und dem Gesang wurde ein höherer Stellenwert eingeräumt, während die Nummern mit akrobatischen Inhalten eher schwanden beziehungsweise seltener vorzufinden waren. Diesen Prozess konnte man sehr schön in den Berliner Scala- oder Apollo-Theatern beobachten: Der Regisseur und Revuemacher James Klein zeichnete sich dabei federführend. Obwohl beide Formen, also die des Varietés und die der Revue augenscheinliche Parallelen aufweisen, vor allem die Gemeinsamkeit der Aneinanderreihung verschiedener einzelner Programmpunkte, bleiben beide Formen doch unterschiedliche und autarke Genre.⁴⁸

„Dagegen war die unverbundene Reihung einzelner Nummern und Bilder in der Revue direktes Erbe des Nummernvariétés und –kabarett, sie entsprach am meisten dem Wesen der Revue, indem sie ihr als Auflösungsform der dramatischen Einheiten keine Handlung aufzuzwingen versuchte, sondern auf eine Abfolge von primär visuellen Szenen abzielte.“⁴⁹

Auffallend ist auch bei der Dortmunder Inszenierung, dass sich die für das Revue-thema relevanten Szenen beziehungsweise Musik- und Tanznummern durch einen starken visuellen Aspekt auszeichnen. So wird hier ganz bewusst in die Ausstattungskiste gegriffen und nicht an Dekor und Kostümpracht gespart, um den visuellen Aspekt zu verstärken. Sicherlich geschieht dies auch vor dem Hintergrund, durch das stark betonte visuelle Element, einen Überfluss augenscheinlich zu machen, der in der Tradition der 1920iger Jahre die Schnelllebigkeit der Zeit zum Ausdruck bringt und dem Publikum somit auch vor Augen führt, was die einzelne Person im Stande ist, zu erreichen. Es wurde in den Revuen und auch in den entsprechenden Beispielen dieser Inszenierung durch den Augenschmaus der Überschwänglichkeit ein Frohsinn, gekoppelt mit einer positiven Vermittlung der unbegrenzten Möglichkeiten, auf die Bühne gebracht. Die ästhetische Hervorhebung der durchtrainierten Körper der

⁴⁸ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 196 und S. 197 und S. 198 und S. 200.

⁴⁹ Kothes, F.-P., 1977. S. 52.

Darsteller, Sänger oder Akrobaten mittels perfekt in Szene gesetzten Posen oder Choreografien, tat sein Übriges.⁵⁰

Interessant ist auch zu erwähnen, dass die Revue und das Variété in die Schublade der leichten Musen beziehungsweise Künste gesteckt wurden. Dies machte sich anhand der Einführung einer Steuer auf Bühnendarbietungen bemerkbar, der so genannten Steuer auf Lustbarkeiten. Das Magistrat der Stadt Berlin verabschiedete diese Steuer im Jahr 1913 und die Eintrittspreise mussten je nach Genre prozentual an die Stadt abgeführt werden. 20 % der Variété-, 15% der Revue- und 10 % der Schau-spiel- Vorführungen gingen in die öffentlichen Kassen. Ein Opernbesuch unterlag dieser Steuer nicht. Anhand der Staffelung dieser unterschiedlichen Prozente lässt sich sehr schön das unterschiedliche Gewicht der einzelnen Genres in der Gunst des Magistrates sehen. Dies lässt sich nun meines Erachtens in zwei unterschiedliche Richtungen interpretieren: zum einen könnte der Hintergedanke gewesen sein, das Publikum weg von der leichten Muse zu bekommen, in dem man die Eintrittspreise wesentlich höher besteuerte, was natürlich dazu führen musste, dass die Theater die generellen Preise erhöhen oder ihre Programme umgestalten mussten, um die Abgaben auf anderen Gebieten einzusparen. Es wurden den Revue- und Variété- Machern also erhebliche Steine in den Weg gelegt. Auf der anderen Seite könnte man es auch so sehen, dass die Stadt die öffentlichen Kassen mehr und mehr zum Klingen bringen wollte, in dem sie die höheren Abgaben auf das in der Publikums-gunst beliebtere Genre vorgesehen hatten.⁵¹

Doch wie genau kam es dazu, dass die Revue einen so großen Publikumszulauf verzeichnen konnte? Um dieser Frage nachzugehen, muss man sich die Sozialstruktur der 1920iger Jahre vor Augen führen, die sich durch eine gesellschaftliche Umstrukturierung kennzeichnete. Die wohlhabenden Publikumsschichten kamen nun aus einer Gesellschaft, die man heutzutage wohl als neureich bezeichnen würde, dementsprechend blickten sie weniger auf eine lange kulturelle Geschichte zurück, die sich auf familiäre Bräuche oder Traditionen, auch im Bereich von Theater und Kultur, stützen konnte. Dieses Publikum ging nicht ins Theater, um sich Wissen anzueignen oder um den eigenen Horizont zu erweitern, das Ziel war lediglich, sich eines leichten und eher oberflächlichen Zeitvertreibes hinzugeben und sich des Vergnügens und der Zerstreuung zu bedienen und das Spektakel zu genießen. Dieses Ziel hatte zur

⁵⁰ Vgl. Günther, E., 1981. S. 362.

⁵¹ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 189.

Folge, dass die Revue zu einem beliebten Freizeitangebot wurde, das viele Menschen in die Revue-Häuser zog. Zu Beginn des Revue-Booms versprachen sich die Macher von dieser neuen Entertainment-Form hohe Gewinne, beziehungsweise eine Lukrativität für den Zuschauer, ihn mittels der Revue einen Theaterbesuch wieder schmackhaft zu machen, um der Nebenbuhlerschaft von Film und Radio entgegenzuwirken. Doch die Beendigung der relativ kurzen Blütezeit der Revue war trotz allen Bemühungen nicht mehr aufzuhalten. Auch das Herabsenken der Steuer der Lustbarkeiten von ehemals 15 % auf 10 % 1927 und die Einführung der Ausstattungsrevue konnte dem Abwärtstrend nicht viel entgegensetzen. Zudem verzeichnete sich mit der Zeit ein gewisser Überdruß der visuellen Effekte und Möglichkeiten.⁵²

„Zwischen der Phase des Abstiegs der Revue aus der Publikumsgunst und der beginnenden Weltwirtschaftskrise lassen sich Zusammenhänge erkennen. Vor allem beschleunigte eine Übersättigung der Zuschauer das Ende des Revuebooms. Sensationelle Effekte, einmal bis an die Grenze des Möglichen getrieben, waren nicht mehr zu überbieten.“⁵³

Die Aspekte, die der Revue zu ihrem Aufstieg verholfen haben, trugen ironischerweise auch zu ihrem Rückgang bei. Die Ausstattungsrevue mit ihrer Betonung des visuellen Elements, verfolgte - wie oben beschrieben - das Ziel, dem Publikum eine Flucht ihres Alltages zu bieten, hinein in eine Welt der Utopien und Sehnsüchte. Vorliegend wurde dem Zuschauer eine für nur wenige Menschen erreichbare Welt vorgespielt, die sich in überschwänglichen Dekors aus dem Bereich übergroßen Komforts bewegte. So sah man opulente Kostüme aus feinsten und teuersten Stoffen und Materialien, die von vor Energie und Lebensfreude strotzenden Darstellern auf der Bühne präsentiert wurden. In der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung wurde der Aspekt der Kostüm-Vielfalt aus edlen Materialien auch wieder aufgegriffen. Vor allem die Kostüme, die für Katharine Mehrling, die Darstellerin der Rolle der Fanny Brice, angefertigt wurden, entsprachen ganz diesem Muster. Das Einsetzen der Depression bereitete dem damaligen Darstellungs-Stil der Überschwänglichkeit ein jähes Ende. Die Menschen mussten den Luxus und die Prachtentfaltung, die sie auf den Revue-Bühnen zu Gesicht bekamen, als reine Verhöhnung ihrer finanziellen Alltagsproblematik empfunden haben. Die Zuschauer wollten den Kontakt und die Parallelen zu ihrem Leben auf der Bühne sehen und keine Entfremdung mehr in eine Welt fern der tatsächlichen Wahrheiten und des wirklichen Lebens. Diese

⁵² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 194 und S. 195, S. 197.

⁵³ Ebd. S. 222.

Eskapismus-Tendenzen der Revue waren Anfang der 1930iger Jahre nicht mehr zum Vorteil bestimmt.⁵⁴

Zu Beginn der 1920iger Jahre bestimmte das hohe Streben nach dem fröhlichen Amüsement das Bild der Revue-Bühnen. So war der Publikumsgeschmack auch dafür verantwortlich, was konkret in den Revue-Programmen gezeigt wurde. Dem gesprochenen Wort wurde immer mehr die Grundlage entzogen und es hatte keinen großen Belang mehr. Als Gegenpol dazu wurde den gesanglichen, tänzerischen und artistischen Nummern und Darbietungen höhere Bedeutung beigemessen. Dafür stand unter anderem die Operette Pate, die die Ausstattungsrevue um zwei wichtige Elemente bereicherte: das Finale mit prunkhaftem Stil, was das Dekor und die Anzahl der Darsteller auf der Bühne anbelangt, dem sogenannten Prunkfinale. Das zweite Element, das von der Operette ausgehend Einzug in die Ausstattungsrevue fand, ist die Übernahme der gesanglichen Rollenfelder, der Einteilung in die unterschiedlichen Stimmgruppen, wie Sopran, Mezzo, Tenor oder Bass.⁵⁵

Die Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter beschreibt in Ihrer Dissertation sehr aussagekräftig, welche hohe Relevanz die Revue besaß:

„Die Revue der Zwischenkriegszeit kann als letztes mächtiges Aufblühen eines theatralen Unterhaltungsgenres angesehen werden. Rückblickend werden die 20er Jahre oftmals mit Revue gleichgesetzt, was einmal mit der Fülle an Revueinszenierungen zusammenhängt, aber auch mit der Entwicklung des Revue-Films. Die Revue gilt als die Unterhaltungsform, die den Zeitgeist dieses Jahrzehnts in sich trägt und widerspiegelt. Historisch ist aber die Revue seit der Jahrhundertwende eine zugkräftige Bühnenform.“⁵⁶

Peter weist auch auf den hohen Stellenwert des Humors in den Revuen hin, der maßgeblich dazu beiträgt, der Revue einen leichten und sorgenlosen Tonus zu verleihen, was durch den Einsatz einer schwungvollen Musik und einer dynamischen Choreographie noch verstärkt wird.⁵⁷

Diese Merkmale sind auch bei „Funny Girl“ sehr schön zu beobachten. Die Inszenierung von Stefan Huber zeichnet sich in den für die Revue-Tradition relevanten Szenen durch ein hohes Tempo in der Spielweise der Darsteller aus, durch eine schwungvolle und fröhliche Musik bei voller Orchestrierung, durch farbenprächige Kostüme, die diesen Eindruck noch verstärken und durch die modernen Choreogra-

⁵⁴ Vgl. Kothes, F.-P., 1977 S. 100 und Kothes, F.-P., 1972. S. 223 und S. 224

⁵⁵ Vgl. Friedl, G., 1994 S. 94.

⁵⁶ Peter, B., 2001. S. 134.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 134 und S. 135.

phien von Danny Costello, die sich nicht am klassischen Ballett orientierten, was dem Tanz sonst eine nicht beabsichtige Schwere verliehen hätte.

„Die dramaturgische Klammer, die die losen Nummern zusammen und die Schaulust des Zuschauers in Gang hielt, lag im ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung. Auf diese Weise wurde das Publikum in einen permanenten Wachzustand versetzt, der das zuvor Gesehene sofort wieder vergessen ließ. Es ist die Geburtsstunde der kommerziellen Massenunterhaltung.“⁵⁸

Dieses Wechselspiel von Erregung und Beruhigung zeigt sich auch in Dortmund. Die Ensemble-Szenen, in denen oft alle am Stück beteiligten Personen auf der Bühne stehen, wie unter anderem im Song `Henry Street` oder in der `Bride Scene` zeichnen sich durch eine große Vielfalt auf der Bühne aus, sowohl was das Bühnenbild angeht, wie auch die Opulenz der einzelnen Kostüme, die in dieser Masse natürlich den zusätzlichen Effekt der Multiplikation vorweisen, im Gegensatz zu den Szenen, in denen nur wenige Personen auf der Bühne zu sehen sind, wie beispielsweise im Song `My Man`, bei dem Katharine Mehrling ohne jegliches Bühnenbild alleine auf einer leeren Bühne steht.

Zum Schluss dieses Kapitels gehe ich kurz auf die einzelnen Formen der Revuen ein. Dabei differenziert der Theaterwissenschaftler Franz-Peter Kothés in seiner 1972 erschienenen Dissertation über die Revuen zwei historische Grundformen von Revuetypen: zum einen die sogenannte Jahresrevue, die einen Bezug auf zeitgemäße Themen nimmt und diese teilweise parodiert und persifliert.⁵⁹ Im Laufe der Zeit entwickelte sich diese Jahresrevue in die Kabarett- oder Kammer-Revue, wie sie nachfolgend genannt wurde.⁶⁰ Als zweite Grundform sieht Kothés die Ausstattungsrevue an, die sich aus der Jahresrevue herausbildete.⁶¹ Beide Revueformen zeichnen sich durch dieselben wesentlichen Kennzeichen aus: sie folgen dem Nummern-Prinzip, also einer durchmischten Abfolge von Tanz- oder Gesangs-Nummern im Wechsel mit Sketchen. Dabei gibt es keine in sich dramaturgisch schlüssige Handlung, sondern es gilt das Prinzip der losen Aufeinanderfolge. Ab und an findet sich ein roter Faden, der die einzelnen Szenen in eine thematische Umgebung bettet, die auch durch eine sogenannte Person des Conférencier verbunden werden kann. In der von mir beschriebenen Dortmunder Inszenierung kommt auch ein Conférencier zum

⁵⁸ Ochaim, B., 1998. S. 70.

⁵⁹ Vgl. Kothés, F.-P., 1972. S. 12.

⁶⁰ Vgl. ebd. S.12.

⁶¹ Vgl. ebd. S.12.

Einsatz, der in einer Szene die Funktion eines Entertainers übernimmt, der die nächste Tanznummer humoristisch ankündigt. Wie oben bereits beschrieben, finden sich als weiteres charakteristisches Merkmal der beiden Revueformen Verweise auf zeitgemäße Themen, vor allem aus dem politischen Bereich. Die Szene bei „Funny Girl“, in der Präsident Roosevelt zur Sprache gelangt, sei hier als weiteres Beispiel einer Revue-Tradition im gegenwärtigen Musiktheater genannt.⁶²

1. Versuch einer Terminologie und Definition der Revue, Entstehung

In diesem Kapitel möchte ich kurz auf die Entstehung der Revue eingehen und der Frage nachgehen, was genau eigentlich das Wort `Revue` bedeutet.

Als eines der wichtigsten Länder, das zur Entwicklung der Revue als Kunstform beigetragen und deren Entfaltung maßgeblich beeinflusst hat, ist wohl Frankreich, im speziellen dort natürlich die Landeshauptstadt und das kulturelle Zentrum Paris, zu sehen. Dort erhielten die Revuen den Namen `Revue de fin d'année`, weil die erste Vorstellung einer Spielserie immer in den letzten Tagen eines Jahres stattfand und so ein schöner, künstlerischer Überblick über das vergangene Jahr gegeben werden konnte, passend zum Jahresabschluss. Man kann also sagen, dass diese Form der Revue die erste ihrer Gattung darstellt und somit als das früheste, autonome Muster gesehen werden kann. Auch diese Revueform charakterisiert sich durch das lose Nummernprinzip, allerdings findet sich hier meist ein roter Faden, was die thematische Brücke der jeweiligen Bilder und Szenen anbelangt. Die meisten sind im Hinblick auf zeitnahe Begebenheiten in der Politik zu verstehen, die durch Lieder und Choreographien gelockert und freundlicher gestaltet wurden. Das Erscheinen und der Höhepunkt dieses Revue-Musters lässt sich auf die Jahre 1830 – 1848 datieren.⁶³

Zur Bedeutung des Wortes `Revue` schreibt Kothes wie folgt: „Das deutsche Fremdwort Revue, das beinahe Lehnwortbedeutung angenommen hat, leitet sich ab vom französischen Nomen "la revue" gleich "examen détaillé" ursprünglich Partizip Perfekt von "revoir" gleich Wiedersehen, zurücksehen.“⁶⁴

In den drei nachfolgenden Kapiteln möchte ich einen Überblick über die Entwicklung der Revue mit ihren speziellen Formen in den einzelnen Ländern Österreich,

⁶² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 12.

⁶³ Vgl. ebd. S. 14 und S. 15.

⁶⁴ Ebd. S. 11.

Deutschland und Amerika geben und mögliche Unterschiede aufzeigen. Dies soll auch nochmals deutlich vor Augen führen, in welcher Form ich die Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung sehe.

1.1. Revue in Österreich

Als erste Revue auf österreichischem Boden lässt sich die am 7.12.1908 aufgeführte so genannte `Kaiserrevue` nennen. Diese fand im Residenzvarieté Apollo statt und ging im zweiten Akt einer regulären Varietévorführung über die Bühne. Der Anlass dieser Revue war der 60-jährige Regierungsjahrestag des Kaisers. Die Krönung der Inszenierung war das Mitwirken von über 150 Personen in geschichtsträchtigen Gewändern. Nach dieser überaus erfolgreichen `Kaiserrevue` entwickelte sich in den nächsten Jahren in Wien ein ganz eigener Revue-Stil, der sich vor allem durch seine Nähe zur Operette charakterisierte. Die Eigenständigkeit dieser Revueform wurde mit dem Namen `Wiener Revue` besiegelt, um sie auch namentlich hervorzuheben und von den Revuen in anderen Ländern zu unterscheiden. Ihr wohl stärkstes und ausgeprägtestes Merkmal waren die häufig auftretenden Melodien im Dreiviertel-Takt. Auch zeichneten sich die `Wiener Revuen` durch eine fortlaufende, wenn auch seichte Handlung aus, die sich meist an die Operettenhandlungen anlehnte.⁶⁵ Dieses Merkmal rückt sie meines Erachtens sehr in die Nähe der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung, da diese ja auch über eine durchgehende Handlung verfügt. Das größte Gewicht war bei den `Wiener Revuen` auf die Musik, das Lied und damit den Gesang gelegt. Auch fand man in ihnen Merkmale der Ausstattungsrevue wieder. So sah man auf der Bühne Attribute wie Glanz, Schönheit, Humor, schwungvolle musikalische Darbietungen und Novitäten im modischen Bereich. Auch diese Aspekte wiederholen sich in Dortmund. Ganz dem Operettenstil verschrieben, fand der Zuschauer der `Wiener Revue` sowohl etwas für sein Gemüt wie auch etwas für die Augen, um den visuellen Trieb zu befriedigen. Der Zuschauer wurde auch in diesen Revuen in eine heitere Welt der Illusionen entführt, die den ab und an harten Alltag vergessen ließen. Eines der ersten Theater Wiens, das den Zuschauer in diese Welt entführte, war, wie oben beschrieben, das Apollo-Theater, das jedoch nach dem allgemeinen Revue-Boom 1929 seine Revue-Vorstellungen aufgeben musste und in

⁶⁵Vgl. Günther, E., 1981. S. 111 und S. 112 und S. 116.

ein Kino umfunktioniert wurde. Die finanzielle weltwirtschaftliche Lage der damaligen Zeit trug dazu sicher bei.⁶⁶

Vor dem Untergang des Apollo-Theaters und damit der Revue, wie sie in diesem Ausmaß heute wohl nicht mehr denkbar wäre, erlebte die Revue in den 1920-iger Jahren in Wien allerdings einen absoluten Höhepunkt, der erst durch den Kriegsbeginn etwas abflaute. Die so genannten goldenen 1920-iger Jahre wurden in Wien mit der Revue gefeiert, in einem Ausmaß, das die anderen Länder mit deutscher Muttersprache hinter sich ließ. Man kann sagen, dass zwischen den Metropolen Wien und Berlin in der damaligen Zeit ein immerwährender Konkurrenzkampf im Revue-Geschäft herrschte. Wien versuchte diesen Wettbewerb dadurch für sich zu entscheiden, dass es auf vielen Bühnen der Stadt Revuen zu sehen gab, nicht nur in den Häusern, die sich auf Revuen spezialisiert hatten, sondern auch auf den konventionellen und traditionellen Theater- und Varieté-Bühnen. Den Wiener-Revueboom kann man in einem Atemzug mit Persönlichkeiten wie Fritz Grünbaum, den Brüdern Schwarz, Karl Farkas und Hubert Marischka erwähnen. Die Geschwister Schwarz waren vor allem durch ihr 'Femina' Revue-Theater zu einer stadt- und landübergreifenden Größe im Revue-Geschäft geworden. In diesem Theater konnte das Publikum die typischen oben beschriebenen 'Wiener Revuen' erleben. Doch die Zeit der Hochkonjunktur der Revue in Wien war nicht nur durch diesen Wettkampf der deutschsprachigen Metropolen gekennzeichnet, man versuchte im Gegenzug mit dem internationalen Revue-Markt zusammenzuarbeiten, beziehungsweise übernahm man von New York, London oder Paris deren abgespielte Dekors und Kostüme, die man dann nur noch auf die örtlichen Begebenheiten adaptieren musste. Auch fanden sich in den Programmen internationale Übereinstimmungen der Lieder oder einzelner Pointen. Zudem wurde die Manpower der einzelnen Leading-Teams genützt und man beauftragte internationale Designer mit den Entwürfen der eigenen Revuen. Die Geschichte der österreichischen Revue ging in Wellen von statten – so wechselten sich Höhepunkte der Revue-Darbietungen mit dem deutlichen Abflauen, hin zum Wiederaufleben, bis zum endgültigen Ende ab. An Jahreszahlen lässt sich dies wie folgt festmachen: 1929 war auf Grund der weltwirtschaftlichen Finanzkrise ein starker Rückgang der Revuen in Österreich zu verzeichnen. Dieser Zustand änderte sich aber bereits Mitte der 1930iger Jahre wieder, da das Wiener Publikum auf Grund der politischen Lage zunehmend das Bedürfnis hatte, mittels der Revuen dem eigenen

⁶⁶ Vgl. Günther, E., 1981. S. 111 und S. 112 und S. 116.

harten und beschwerlichen Alltag zu entfliehen. Natürlich sah man in diesen Jahren durch die finanziell äußerst schwierige Lage sehr selten große Revuen im Ausstattungsstil, sondern eher kabarettähnliche Revuen. So zählte man 1933 in Wien fünf Revue-Theater, was den großen Stellenwert dieser Unterhaltungsform zeigte.⁶⁷

„Mit dem Jahr 1945 begann die vierte Periode der österreichischen Varieté-Geschichte, eine Periode des kurzzeitigen Aufblühens und des raschen Dahinwelkens; ihre Hauptmerkmale sind der Untergang der nationalen Varieté-Form einschließlich der Revue.“⁶⁸

1.1.1. Karl Farkas, Fritz Grünbaum und die `Wiener Revue`

Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, ist die `Wiener Revue` untrennbar mit den Namen von Fritz Grünbaum und Karl Farkas verbunden, weswegen hiermit folgend ein kurzer Exkurs über die beiden Ausnahmekabarettisten und Universaltalente folgen soll.

Fritz Grünbaum kann als wesentlicher Erfinder der Conférence im deutschen Sprachraum angesehen werden. Bevor Grünbaum seine ganz eigene und persönliche Note in die Conférencen einfließen ließ, begnügten sich die Conférenciers lediglich damit, die jeweiligen Programmpunkte anzusagen und somit nur auf die kommende Nummer hinzuweisen. Fritz Grünbaum schmückte diese reinen Nummernansagen aus und versah seine Conférencen mit einem humorigen Unterton, der sie fast zu Sketchen werden ließ.⁶⁹

In Wien erblickten in den zwanziger Jahren des vorherigen Jahrhunderts viele Ausstattungsrevuen und Kabarettprogramme das Licht der Welt beziehungsweise die Bretter, die die Welt bedeuten. Zu den bekanntesten Autoren gehörten damals Karl Farkas und Fritz Grünbaum. Doch zeichneten die beiden sich nicht nur als Autoren und Texter aus, sondern sie brachten ihr Wissen und ihre Kreativität noch in anderen Bereichen zum Ausdruck. So waren sie auch als Conférenciers Teil einiger Revuen und Grünbaum fungierte sogar als künstlerischer Leiter und Direktor, doch seine Passion war es, eher selbst kreativ zu sein, wie er in einer erdichteten Conférence einmal zugab.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. Günther, E., 1981. S. 117 und S. 118 und S. 120.

⁶⁸ Ebd. S. 124.

⁶⁹ Vgl. Markus, G., 1993. S. 54.

⁷⁰ Vgl. Patka, G. M. und Stalzer, A., 2001. S. 60.

Die äußerst fruchtbare Zusammenarbeit von Karl Farkas und Fritz Grünbaum begann 1922 in Wien. In diesem Jahr war Karl Farkas im *Simplicissimus* in der Wollzeile als sogenannter Blitzdichter verpflichtet. Grünbaum besuchte eine Vorstellung des Kabarets *Simpl* und forderte den Blitzdichter Farkas aus dem Zuschauerraum zum Wortgefecht heraus. Aus dem sich daraus ergebenden Wortpingpong entstand in Folge die sogenannte Doppelconférence, die die beiden über die Jahre perfektionierten und für die sie Berühmtheit erlangen sollten. Diese Zusammenarbeit der beiden Kabarettisten erstreckte sich auf viele Bereiche, von Autorenschaft, Texter und Conférenciers über die Regisseurs Tätigkeit bis hin zur künstlerischen Leitung und Direktion und fand schließlich 1938 durch die Antisemitische Politik der Nazidiktatur ein jähes Ende. Beide mussten aus Wien ins Exil fliehen – Fritz Grünbaum fand 1941 im Konzentrationslager in Dachau den Tod.⁷¹

Doch vor den grausamen politischen Veränderungen schuf Fritz Grünbaum über dreißig Revuen, sowohl die Texte, der darin vorkommenden Lieder, wie auch die Texte zu den Conférences. Dabei nahm sich Grünbaum zumeist Co-Autoren zur Hilfe wie etwa Wilhelm Sterk, Robert Bodanzky, Fritz Löhner-Beda, Paul Morgan, Siegfried Tisch oder Kurt Tucholsky. Gemeinsam mit Karl Farkas zählt er auch zum Begründer und Schöpfer der sogenannten Kammerrevue⁷², auf die ich später noch genauer eingehen möchte.

Zunächst möchte ich mich nochmals der von den Fritz Grünbaum und Karl Farkas initiierten Doppelconférence widmen.

„Sie⁷³ war nicht von ihnen erfunden worden, vielmehr dürfte sie aus Budapester Kabarets nach Wien gelangt sein, doch erreichte die Doppelconférence unter Farkas und Grünbaum im deutschsprachigen Raum erstmals ihren Höhepunkt. »Eine Doppelconférence«, definierte einmal Karl Farkas, »ist ein Dialog zwischen einem G'scheiten und einem Blöden, wobei der G'scheitre dem Blöden etwas Gescheites möglichst gescheit zu erklären versucht, damit der Blöde möglichst blöde Antworten darauf zu geben imstande ist - mit dem Resultat, daß zum Schluß der Blöde zwar nicht gescheiter, aber dem Gescheiten die Sache zu blöd wird. Beide haben daher am Ende nichts zu lachen. Dafür desto mehr das Publikum.«⁷⁴

Die Doppelconférence, so kann man also schlussfolgern, wurde erst durch den Verdienst von Farkas und Grünbaum zu einer eigenständigen Nummer innerhalb des Programms, die Doppelconferénce wurde von den beiden sozusagen perfektioniert

⁷¹ Vgl. Veigl, H., 2000. S. 225 und S. 226.

⁷² Vgl. Dalinger, B., Ifkovits, K., Braidt A. B., 2008. S. 81.

⁷³ Anmerkung: hier ist die Doppelconférence gemeint

⁷⁴ Veigl, H., 2000. S. 225 und S. 226.

und vollendet. Farkas und Grünbaum bildeten Sparringpartner im Ring, also im übertragenen Sinne auf der Bühne und lieferten sich Wortgefechte, die aktuelle politische Thematiken verarbeiteten und dann in die Nummernansage der folgenden Programmnummer mündeten. Spaßeshalber kann man natürlich auch sagen, dass die Doppelconférence auch deswegen von zwei Personen gehalten wurde, dass sich die mögliche Kritik daran auf vier Schultern verlagert und nicht einer alleine dafür verantwortlich gemacht werden kann.⁷⁵

Karl Farkas erklärte Fritz Grünbaum den Begriff der Doppelconférence einmal in der typisch humoristischen Manier innerhalb einer Conférence folgendermaßen: „Das Wesen der Doppelconférences besteht darin, dass man einen äußerst intelligenten, gutaussehenden Mann nehme – das bin ich – und einen zweiten, also den Blöden, dazustellen. Das bist, nach allen Regeln der menschlichen Physiognomie, natürlich du!“⁷⁶

Die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider nimmt in ihren Ausführungen über Karl Farkas und Fritz Grünbaum auch auf die Rollenverteilung der beiden in ihren Doppelconférences Stellung. So weist auch Haider darauf hin, dass die Rolle des Begriffsstützigen in den Conférences immer auf Fritz Grünbaum fiel. So verdrehte Grünbaum meist den Sinn der Worte und stellte sie so in einem differenzierten Bezugsrahmen dar. Durch diese Verdrehung der Worte und damit des Sinnes war es Grünbaum möglich, auf humoristische Art und Weise einen Bezug zu aktuellen und akuten Problematiken herzustellen und damit auf diese aufmerksam zu machen.⁷⁷

Karl Farkas und Fritz Grünbaum wurden in den 1920iger Jahren in Wien zu Größen im Revue Geschäft, sowohl auf der Bühne, wie auch in ihrem Schaffen und Wirken in anderen Bereichen, wie etwa in ihrer Tätigkeit als Autoren und Texter. Der Frage, wie man denn am besten eine Revue schreibe, brachten die beiden auch auf die Bühne und verarbeiteten diese Frage innerhalb ihrer Doppelconférences oder druckten sie, mit der passenden humoristischen Antwort versehen, im Programmheft ab. So geschah dies beispielsweise im Programmheft zur Wiener Revue mit dem Titel `Wien lacht wieder`, in der Fritz Grünbaum einen Leitfaden zur Schaffung einer Revue gab:⁷⁸

„ (...) vor allem fährt man nach Paris. Dort fällt einem nichts ein. Dann fährt man wieder nach Wien heim: Hier fällt einem ein, daß einem schon in Paris

⁷⁵ Vgl. Veigl, H., 1993. S. 150 und S. 177 und S. 178.

⁷⁶ Ebd. S. 7.

⁷⁷ Vgl. Patka, G. M. und Stalzer, A., 2001. S. 32.

⁷⁸ Vgl. Markus, G. 1993. S. 81.

nichts eingefallen ist. Aber es fällt einem noch ein, daß einem in Paris ein schöner Vorhang aufgefallen ist, ein delikates Farbenwunder von Toilettenkombination, ein Gedicht von Dekorationen (...)“⁷⁹

In einer sehr bekannten Doppelconférence der beiden geht es thematisch auch über die Entstehung einer Revue, die ich hiermit gerne in einem kurzen Auszug wiedergeben möchte:

„KARL FARKAS: Servus, Fritz! FRITZ GRÜNBAUM: Servus, Karl! Sprechen wir gleich von unserer Arbeit! FARKAS: Einverstanden. Also, der Vorhang hebt sich - GRÜNBAUM: Und? Warum stockst du? Hast du keinen Einfall? FARKAS: Doch, aber woher soll ich wissen, ob er dem Publikum gefallen wird? GRÜNBAUM: Darauf muß man es ankommen lassen! FARKAS: Schrecklich, wie groß beim Theater das Risiko ist: man engagiert Schauspieler, läßt Dekorationen malen, kauft Kostüme, und dann, wenn die Premiere ein Durchfall war, kann man alles wegschmeißen! Das kommt daher, weil wir die Wünsche unserer Kundschaft erraten müssen. In anderen Berufen macht die Kundschaft ihre Bestellungen und der Geschäftsmann braucht sie bloß auszuführen!“⁸⁰

Auch in Gedichtform geht Karl Farkas auf die Thematik der Revue ein und beleuchtet dichterisch eine Revue, in dem er eine Generalprobe schildert:

„Lichter strahlen tausendkerzig, Mädchen sind mechanisch herzig, Das Orchester, tiefempfinden, Macht im Rhythmus Überstunden (...) Aus dem Licht- und Tönemeer Lächeln müde Pöner (...) Ab und zu klingt vom Regietisch Megaphonbemerkung kritisch. Goldkostüme, Flammengarben - Feucht sind noch die Ansichtsfarben an den Wänden, in Gesichtern (...) Die Statisten sind nicht nüchtern (...) Spanisch tanzen jetzt Vedetten, Klappern mit den Kastagnetten, Klappern wie die Klapperschlangen, Bis die Klappern schlapper klangen (...) Sisters, brothers, Prunkfinale, Hundert Girls im Bacchanale: Alle Mizzis, Pepis, Olgas Wie Motore unter Vollgas (...) Endlich naht das End' der Probe Mit Geschimpfe und Gelobe: »Ich«, sagt der Ausstattungschef, »Staun' selbst, wie ich so 'was treff! Dieses Bild in Gold und Cerise - Herrlicher als in Paris (...) !« D'rauf die Diva mit Geschmolle: »So ein Tineff nennt sich Rolle! Beine zeigen muß ich blöd, Statt Individualität!« English girls aus Lerchenfeld Streiten um das Probengeld. Um des Direktors Erscheinung Drängt sich Meinung hart an Meinung: »Herrlich!« sagt der Komponist, Der Tenor: »Der größte Mist!« Die Autoren: »Wunderschön (...) !« Der Kassier: »Man wird doch seh'n (...)«⁸¹

Dieses Gedicht zeigt nochmals sehr schön zweierlei Dinge: Es gewährt den, wenn auch äußerst humoristischen, Einblick in das Probengeschehen einer Revue und zeigt somit, dass Karl Farkas eine umfassende Kenntnis in viele Bereiche der Revuearbeit hatte und ihm auch die Befindlichkeiten einzelner Kollegen nicht verborgen

⁷⁹ Markus, G., 1993. S. 81.

⁸⁰ Genée, P. und Veigl. H., 1985. S. 211.

⁸¹ Veigl, H., 2000. S. 172 und S. 173.

blieben. Zudem verdeutlicht es alles, was eine Revue braucht, um in einer strahlenden Welt voll Glamour zu bestehen: prächtige Bühnenbilder und Kostüme, einen großen Personenstab an Statisten und Girls und ein großes Orchester, das im Rhythmus erklingt.

Karl Farkas nimmt auch zum Thema Revueinhalt Stellung – so stellte auch er fest, dass eine Revue über keinen nennenswerten Inhalt verfügt und dass allein der Titel einer Revue auf einen thematisch roten Faden hinweisen kann, der eventuell in einer Schlusspointe nochmals zum Tragen kommen konnte. Farkas weist auch darauf hin, dass er die Revue ganz eindeutig als eine Modeerscheinung sah, so führte er nochmals aus, dass die Revue in ihren Hochzeiten die Operette zur Seite schob, so wie die Operette ehemals das Schauspiel beiseite drängte. Außerdem führt er aus, dass er federführend dazu beitrug, der sogenannten `Wiener Revue` zu mehr Inhalt zu verhelfen.⁸² „Mit dem Einsetzen der Weltwirtschaftskrise 1927, die »das Gold der zwanziger Jahre« langsam entwertet, verschwinden auch bald die großen Ausstattungsrevuen von den Spielplänen. Die Klein- und Kabarettrevuen sind es nun, die erneut die Tradition des Wortes und der Doppelconférence aufgreifen.“⁸³ Inhaltlich zeichneten sich die `Wiener Revuen` vor allem in ihrer Nähe zu Österreichischen Persönlichkeiten aus: „(...) ein bißl Kaiser Franz Joseph, ein bißl Sissi, ein bißl Johann Strauß, ein bißl Schubert-Franzl, ein bißl Deutschmeister. (...) Neben den historischen Kulissen gab es auch solche der Gegenwart und Zukunft. Man sah mondäne Kurorte und exotische Länder.“⁸⁴

Nach einem anfänglichen Hype, den es in Wien, wie anderen Orten auch, über die Ausstattungsrevue gab, wurde das Publikum nach und nach ob der nackten Tatsachen, die auf den Bühnen zu sehen waren und dem übermäßigen Prunk und der Ausstattungssorgie müde. Diese Tendenz nahm Karl Farkas sofort zur Kenntnis und kreierte ein Subgenre innerhalb der Revue, die so genannte Kammerrevue. Auch sie zeichnete sich durch einen gewissen Frohsinn aus und bot viele Ingredienzien der großen Ausstattungsrevue, sie wurde nur wesentlich komprimiert und im Gegensatz dazu mit Inhalten und Handlungssträngen gefüllt. Vor allem wurden der Ausstattungsetat und der Personenstab drastisch gekürzt. So trat also in Wien die Kammerrevue in die Fußstapfen der Ausstattungsrevue und wurde von ihr abgelöst. Karl Farkas zeichnete sich für viele Kammerrevuen als Autor verantwortlich und schrieb in

⁸² Vgl. Veigl, H., 2000. S. 199 und S. 207.

⁸³ Ebd. S. 229.

⁸⁴ Markus, G., 1993. S. 77.

seiner Karriere rund vierhundert Revuen jeglichen Couleurs, Theaterstücke oder Texte und Sketche. Auch er arbeitete mit Co- Autoren wie etwa Robert Katscher, Gustav Beer, Ludwig Hirschfeld oder Fritz Grünbaum.⁸⁵

Man kann also durchaus sagen, dass das Erfolgsrezept von Karl Farkas sein außergewöhnliches Gespür über den Zeitgeist war. So traf er in seinen Stücken oder Conférencen immer genau die Themen, die sein Publikum gerade beschäftigten. Er war also immer am Zahn der Zeit und entwickelte sich stets mit ihr. Auch was den Siegeszug des Fernsehens anbelangte, so war Karl Farkas auch in diesem Medium unter den Ersten, die darin Karriere machten,⁸⁶ wie auch in der Wiener Revuegeschichte. So lautete sein Kredo zu den Anfangszeiten der Ausstattungsrevue in Wien, also noch lange bevor er seine Kammerrevue schuf: „Man muss Beine auf die Bühnen bringen um den Bühnen auf die Beine zu helfen“.⁸⁷

Und genau dieses auf die Beine helfen der Theater versuchte Farkas in den 1920iger Jahren mit der Revue. Sie sollte das breite Publikum in die Theater locken, sei es nun die Ausstattungsrevue, die `Wiener Revue` oder später die Kammerrevue. Die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider bringt das Schaffen von Karl Farkas innerhalb der Revue sehr schön auf den Punkt: „Was die Farkas-Revuen, die anspruchsvollen wie die trivialen, besonders auszeichnet, ist die Synthese aus der seit der Altwiener Stegreif- und Vorstadttheater weiterwirkenden Komödiantik mit jüdisch wienerischem (Sprach)-Witz.“⁸⁸

Die erste Ausstattungsrevue, die in Wien das Licht der Welt erblickte war `Wien gib acht!`, die am 4. November 1923 im Ronacher der Brüder Arthur und Emil Schwarz auf die Bühne gebracht wurde und sämtliche Zutaten der typischen `Wiener Revue` vereinte.⁸⁹

„An Ingredienzien für das kulinarische Gesamtkunstwerk einer unverwechselbar wienerischen Revue benötigten die Brüder Schwarz kosmopolitisches Flair, österreichisches Kolorit, Wiener Lokalkomik, musikalisch reich illustriert mit schmissigen Rhythmen und einschmeichelnden Melodien.“⁹⁰

Anhand dieser Revue `Wien gib acht` lässt sich auch sehr schön zeigen, welche Anforderungen an einen Revuetitel gestellt wurden – so sollte er kurz und prägnant sein und nicht über drei Wörter hinausgehen, doch darauf möchte ich gerne in einem der

⁸⁵ Vgl. Markus, G., 1993 . S. 83 und S. 84 und S. 107.

⁸⁶ Vgl. Markus, G., 2000. S. 192 und S. 202.

⁸⁷ Patka, G. M. und Stalzer, A., 2001. S. 14.

⁸⁸ Ebd. S. 26.

⁸⁹ Vgl ebd. S.27.

⁹⁰ Ebd. S. 27.

nachfolgenden Kapitel noch näher eingehen. An dieser Stelle lässt sich aber festhalten, dass, nachdem die Ausstattungsrevue mit all ihren typischen Ingredienzien in den frühen 1930iger Jahren ihre Klimax erreicht hatte, sie von einer neuen Revueform, die mit den Merkmalen der Kleinkunst gespickt war, abgelöst wurde und dessen Bewegung von Persönlichkeiten wie Karl Farkas angeführt wurde. So trat an die Stelle des vordergründigen visuellen Spektakels eher das kabarettistische Element. Ein sehr wichtiger Aspekt der Ausstattungsrevue war die Girlkultur, also die Gleichförmigkeit der Ensemble Tänzerinnen, die Hilde Haider durchaus sehr kritisch betrachtet, da hierbei eine Reduzierung auf die bloße Körperlichkeit der Frau von statuenhaftem Charakter ausging und somit ein Bild gezeichnet wird, worin die Tänzerin sozusagen verdinglicht und zum Objekt von männlichen Phantasien herabgewürdigt wird. Auf die unterschiedlichen Sichtweisen zum Thema Girlkultur werde ich im Kapitel über die Girls noch ausführlich eingehen.⁹¹

In dem überwältigenden Erfolg des Tonfilmes, der die Filmlandschaft revolutionierte, sahen einige Theater- und Revuemacher den Grund für die Theatermüdigkeit der Zuschauer. Auch hier war Karl Farkas wieder unter den ersten, der Filmausschnitte, die extra für die jeweilige Revue Inszenierung angefertigt wurden, in das Bühnengeschehen einfließen ließ. Hierbei lässt sich eine Parallele zur Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung ziehen, in der der Regisseur Stefan Huber zwar keine Filmausschnitte zeigt, aber die Bühnenbildverwandlungen an filmische Überblendungen anlehnt.⁹² Auch der Siegeszug des Radios wurde von Karl Farkas sofort aufgegriffen und thematisch in einer Ausstattungsrevue mit dem Titel `alles per Radio` im März 1924 auf die Bühne gebracht. Farkas war sich also der enormen Macht des neuen Massenmediums Radio bewusst, da über den Äther eine wesentlich höhere Publikumsschicht angesprochen werden konnte. Bereits zu Beginn der Radiosendungen war man sich bewusst, dass mit dem neuen Medium ein Starkult geschaffen werden konnte, so erreichten die Sprecher einen hohen öffentlichen Bekanntheitsgrad oder bekannte Persönlichkeiten wurden mittels des neuen Mediums noch berühmter.⁹³ Ein Aspekt, den man bei Fanny Brice auch sehr schön beobachten kann, doch dazu mehr im Kapitel über Fanny Brice.

Schlussfolgernd lässt sich also zusammenfassend feststellen, dass Karl Farkas in den 1930iger Jahren in Wien sowohl als der „Schöpfer der Wiener Ausstattungs-

⁹¹ Vgl. Patka, G. M. und Stalzer, A., 2001. S. 29 und S. 31 und S.34 und S. 35.

⁹² Vgl. Ebd. S. 37.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 117.

revue“, als auch den für kleinere kabarettistische Unterhaltungsformen, die sehr oft dramaturgisch und szenisch als Revuen präsentiert wurden.“⁹⁴, gesehen wurde. Zur `Wiener Revue` lässt sich abschließend zusammenfassen, dass sie sich in ihren Themen auf zeitnahe politische und soziale oder kulturelle Ereignisse bezog, aber zusätzlich auch einen Schwenk in die Vergangenheit warf und diese mit der aktuellen Situation konfrontierte und auf scherzhafte Art und Weise verarbeitete und gegenüberstellte. So bediente sich die `Wiener Revue` auch an den Mitteln der in den 1920iger Jahren stark aufkommenden Medien wie Radio und Film und bettet diese beispielsweise in vereinzelt Inszenierungen mit ein, um somit auch der drohenden Nebenbuhlerschaft dieser neuen Medien eine Zeitlang entgegenzuwirken.⁹⁵ Als weiteres Merkmal der `Wiener Revue` lässt sich auch eine ganz eigene sprachliche Tendenz feststellen:

„Typisch für die Wiener Revue war dabei differenzierte sprachliche Gestaltung, die sowohl auf pointiertem Witz basierte und sich darüber hinaus aber auch der verschiedenen Dialekte und Jargons aus den Ländern der ehemaligen Donau-Monarchie bediente, so dass sich „die ganze idiomatische Komik der k. k. Habsburg- Völker“, entfaltete.“⁹⁶

Dass das Genre der Revue, ob nun Ausstattungsrevue, `Wiener Revue` oder Kammerrevue beim Publikum großen Anklang fand, zeigte sich vor allem darin, dass sich die Revue immer weiterentwickelte und sich diverse Unterkategorien wie beispielsweise die Revueoperette, die Kabarettrevue oder die Kinderrevue herausbildeten.⁹⁷

1.2. Revue in Deutschland

Die Revue-Entwicklung in Deutschland ging hauptsächlich, wie in anderen Ländern, von der Hauptstadt aus, in diesem Fall Berlin. Hier lässt sich Frankreich ebenfalls als Mutterland nennen, das auch die Berliner Revuen maßgeblich beeinflusste. Diese Entwicklung fand in Berlin zu Anfang des 20. Jahrhunderts statt.⁹⁸

„Berlin kann im deutschsprachigen Raum als Metropole der Ausstattungsrevue der 20er Jahre beschrieben werden. In Wien gastieren zwar einige dieser aufwendigen Revuen, doch hier funktionieren die abgewandelten, kleineren Varianten, wie die Kammerrevue, die maßgeblich von Fritz Grünbaum geprägt wird, die jiddische Revue oder die kabarettistisch-

⁹⁴ Patka, G.M. und Stalzer, A., 2011. S. 43 und S. 44.

⁹⁵ Vgl. Dalinger, B., Ifkovits, K., Braidt A. B., 2008. S. 68 und S. 69.

⁹⁶ Ebd. S. 71 und S. 72.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 70.

⁹⁸ Vgl. Friedl, G., 1994. S. 100.

politischen Revuen besser, da vielfältigere Publikumsschichten angesprochen werden.“⁹⁹

Die erste Revue, die in Berlin das Bühnenlicht erblickte, war die 1903 im Metropol – Theater uraufgeführte Revue mit dem Titel: `Neuestes- Allerneuestes`. Sie bildete im Gegensatz zu ihrem österreichischen Pendant, also zur `Kaiserrevue` im Apollo-Theater einen eigenen, abendfüllenden Theater- bzw. Revue-Abend und war nicht in den zweiten Teil eines Varieté-Programmes eingefügt, wie in Wien. Diese `Neuestes- Allerneuestes` Revue lässt sich dem Revue-Genre der Jahresrevue zuordnen und das Handlungsschema glich auch hier der klassischen Operettenstruktur. Die Revue fand bei seinem Publikum so großen Zuspruch, dass das Metropol-Theater dies zum Anlass nahm, jedes Jahr eine weitere Jahresrevue zu produzieren, die ganz im Stil der traditionellen Jahresrevue die politischen und gesellschaftlichen Thematiken rückblickend verarbeitete. Zur Inszenierung einer Jahresrevue brauchte man in jedem Fall einen dafür geeigneten Regisseur, der im Stande war, dem ganzen Revue-Abend einen Handlungsverlauf zu geben, diesen in die einzelnen Szenen zu betten, die passende Ausstattung zu wählen und das Ganze dann ins rechte Licht zu rücken und mit den entsprechenden Darstellern, Artisten oder Sängern zu besetzen. Wichtig war auch, ein entsprechendes Wechselspiel der einzelnen Darbietungen zu kreieren. So sollten sich Ensemble-Szenen mit solistischen Beiträgen abwechseln, um so den Zuschauer besser bei Laune zu halten und ihm ständige Abwechslung bieten zu können. In Berlin lassen sich für Revuen der 1920iger Jahre Regisseur-Namen wie Charell und Haller nennen, die schon einen künstlerischen Background in die Inszenierung einer Revue mitbrachten. Charell hatte tänzerische Wurzeln und Haller hatte davor ausgiebige Operetten-Erfahrungen gesammelt. Die Revuen fanden in Berlin so großen Anklang beim Publikum, dass sich zusätzlich eine spezielle Art entwickelte: die Berliner Eis-Revue, auch unter dem Namen Eis-Pantomime bekannt.¹⁰⁰

Das Ende der Jahresrevuen in Berlin lässt sich auf das Jahr 1914 datieren, aus ihren Fußstapfen kam nach einigen Jahren der Entwicklung in den 1920igern die Ausstattungsrevue zum Vorschein. Zu Beginn lukrierte sie ihr Publikum eher aus Kreisen der Upperclass wie Aristokratie, Adel und gut betuchtem Großbürgertum. Die darauf folgende Entwicklungsstufe der Ausstattungsrevue richtete sich an eine breitere Bevöl-

⁹⁹ Peter, B., 2001. S. 135 und S. 136.

¹⁰⁰ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 199 und S. 200 und S. 204.

kerungsschicht und so wurde die Ausstattungsrevue zu einer Form der Massenunterhaltung der damaligen Zeit. Die Berliner Ausstattungsrevuen waren so erfolgreich, dass auf der einen Seite andere Städte diesem Beispiel gleichzogen und auf der anderen Seite die Berliner Revuen auch auf Tournee gingen.¹⁰¹ Hier lässt sich eine weitere Verbindung zum Musical „Funny Girl“ ziehen, in dem die letzte Szene des ersten Aktes auf dem Bahnhof in Baltimore spielt, wo sich die ganze Truppe der `Ziegfeld Follies` nach einem Gastspiel versammelt, um mit den Follies weiter auf Tournee durch das Land zu ziehen.

Das hauptsächliche Merkmal der Ausstattungsrevue ist die Verstärkung des optischen Elements. So sieht der Zuschauer schöne Tänzerinnen in sehr figurbetonten Kostümen, manchmal fast nackt, umhüllt von mitreisender Musik. Das Element der Akrobatik oder das gesprochene Wort findet in den Ausstattungsrevuen immer seltener Einzug in das Bühnengeschehen. Bekannte Namen wie James Klein, Hermann Haller oder Erik Charell kann man mit diesen Ausstattungsrevuen in Verbindung bringen, sie legten zusätzlich sehr großen Wert auf das Element der Nacktheit in ihren Revuen. Die Revuen von Charell wurden in Berlin im großen Schauspielhaus gezeigt und sie fanden beim Publikum so großen Zuspruch, dass so gut wie alle Vorstellungen ausverkauft waren.¹⁰²

Doch trotz aller Euphorie, die die Ausstattungsrevue beim Publikum hervorrief, fand sich auch durchaus kritische Stimmen:

„Trotz renommierter Schauspieler, Sänger und Tänzer blieben die Ausstattungsrevuen »leeres Gepränge«. Paul Morgan, der selbst viele Revuen verfaßt und gespielt hat, urteilte später treffend: »Ich finde diesen >Farbenrausch<, das >Märchen von der Frauenschönheit<, den >bunten Teppich der Kostümpracht< einfach zum Davonlaufen. Von der Albernheit der kindischen Dialoge, diesem Sammelalbum alter Witze, und den an ausländischen Haaren herbeigezogenen Sketchen gar nicht zu reden. Den ganzen, auf Denkfaulheit und Provinzlergier zugeschnittenen Mischmasch müßte endlich der Teufel holen...«¹⁰³

1.2.1. Revuerette in Berlin

Wie das Schlusszitat im letzten Kapitel sehr schön zeigt, lief die Ausstattungsrevue Gefahr, an ihrer Trivialität zu Grunde zu gehen. Irgendwann hatte der Zuschauer schon alles gesehen und die visuellen Effekte waren nicht mehr zu toppen, so stellte sich ein gewisser Überdruß ein. Zudem ging von einem weiteren Massenmedium

¹⁰¹ Vgl. Günther, E., 1981. S. 152.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 152 und S. 153 und S. 154 und S. 155.

¹⁰³ Ebd. S. 155.

noch zusätzlich eine Gefahr aus: das Radio und der Film waren mitunter auch für den Publikumsschwund der Ausstattungsrevue verantwortlich. Dies waren alles Komponenten, die zu Beginn der 1930iger Jahre dafür sorgten, dass die Hochkonjunktur dieser Revueform beendet war. Den Platz der Ausstattungsrevue nahmen zwei hybride Formen an: die Kabarett-Revue und die Revuerette. Das Spezifikum der Revuerette ist eine durchgängige Handlung, die durch Tanzszenen zwischendurch bereichert wird, welche zur Unterhaltung des Zuschauers beitragen.¹⁰⁴

Auf die Revuerette soll in diesem Kapitel kurz eingegangen werden, da sie meines Erachtens in vielen Elementen des Musicals „Funny Girl“ zu finden ist.

Bei der Revuerette wurde der oft rührselige und schmalzige Inhalt durch Szenen mit hohem Ausstattungswert erhöht. Das Publikum blieb dabei aber immer an der Geschichte haften und verlor so nie den Handlungsbezug. Das Prinzip der losen Aneinanderreihung einzelner Szenen und Bilder, wie das sonst bei den Revuen der Fall war, riss den Zuschauer oft aus dem Zusammenhang, wenn dieser bei den Revuen ja auch nur aus einem, wenn überhaupt, roten Faden bestand. Zusätzlich fanden sich in den Revueretten immer gleichbleibende Personen in den verschiedenen Szenen, die sich durch den ganzen Abend zogen und somit die Geschichte durchgängig erzählt werden konnte. Ab und an kam die Geschichte auch zum Erliegen, wenn Szenen mit großen Ausstattungsbildern und viel Choreographie zum Einsatz gelangten. Allerdings gingen diese Ausstattungsszenen auch immer aus dem Inhalt der Revuerette hervor und passten sich somit perfekt in die Geschichte ein. Zusätzlich wurde der Zusammenhang der kompletten Rahmenhandlung durch einen einheitlichen Musikstil verstärkt, der aus der Feder eines eigens dafür engagierten Komponisten stammte. Bei der Revue kamen oft Schlager und Musikstücke von unterschiedlichen Komponisten zum Einsatz, die teils in jedem Bild von einem anderen stammten.¹⁰⁵

„Der große, wenn auch nur kurze Erfolg der Revue hatte es nahegelegt, dass die nie aus den Spielplänen verdrängte Operette revuemäßig inszeniert und ausgestattet wurde. So entstand die Mischform der Revue-Operette, die entweder primär Operette blieb und lediglich die typische dreiaktige Handlung in Bilder auflöste oder ursprünglich als Revue angelegt war, deren Stationen und Episoden mittels einer durchgehenden Handlung stärker verbunden wurden.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Friedl, G., 1994. S. 104.

¹⁰⁵ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 225 und S. 226.

¹⁰⁶ Ebd. S. 225.

In genau dieser Tradition sehe ich die Dortmunder „Funny Girl“- Inszenierung als eine Musical-Inszenierung, die in den entsprechenden Szenen revuemäßig inszeniert, choreographiert oder ausgestattet wurde.

1.2.2. Varieté - Revue in Berlin

Berlin brachte in den 1920iger Jahren nicht nur die Revuerette zum Vorschein, sondern entwickelte auch die sogenannte Variété-Revue. Sie hatte natürlich eine große inhaltliche und äußere Übereinstimmung mit dem Variété, ließ aber typische Revue-Elemente in ihr Nummernprogramm mit einfließen. Federführend hierzu lässt sich Herr Marx nennen, seines Zeichens Direktor des Berliner Scala-Theaters. Das besondere Merkmal dieser speziellen Revueform war es unter anderem, dass die Musik aus der bloßen Begleitmusik der einzelnen Darbietungen heraustrat und durch eine autonome und selbständige Scala-Theater-Band ersetzt wurde. Zudem hielt das erste Mal ein Bühnenbildner Einzug auf eine Variétébühne und verlieh der Vorstellung durch ein einheitliches Bühnenbild einen stark revuemäßigen Charakter. Das Scala-Theater zeigte ab dem Jahr 1933 zusätzlich zu den regulär, monatlich alternierenden Variété-Revuen, zwei im Stile der Ausstattungsrevue inszenierten größeren Revuen, die in die Fußstapfen der Variété-Revuen traten. Ein weiteres Merkmal dieser Variété-Revuen war auch, dass in einigen Szenen Stars der Stummfilmära auftraten, die dem breiten Publikum durch das Medium Film schon bekannt waren. Das Auftreten eines Stars wurde auch charakteristisch für die Scala-Revuen, die auf diesem Gebiet demnach eine Vorreiterrolle spielten. Genau an diesem Punkt sehe ich die Schnittmenge mit dem „Funny Girl“ Musical, da Fanny Brice ja auch als Star gefeiert wurde und einen regelmäßigen Platz auf den damaligen Revue-Bühnen innehatte. Die Scala-Revuen verbanden also das Staraufgebot mit Tanz und Gesangsszenen, eine weitere Überschneidung.¹⁰⁷

1.2.3. Politische Revue in Köln

Dieses Subgenre der Revue weist eine Verwandtschaft mit dem Bereich der so genannten Kleinkunst auf, die in den zwanziger und dreißiger Jahren des vorherigen Jahrhunderts durchaus als massenkulturelles Ereignis gesehen werden konnte. Ziel der politischen Revue, die im Fachchargon als Agitrop bezeichnet wird, war ganz klar das politische Entertainment und sie hatte den sehr bewussten Nebeneffekt für

¹⁰⁷ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 214 und S. 216 und S. 218.

politische Ansichten oder Parteien Werbung zu machen und somit auf Stimmenfang zu gehen. Die Publikumszielgruppe war dabei vor allem die Arbeiterschicht. Die Gattung der Politischen Revue war innerhalb der Kleinkunst die wohl politischste Form, wie der Name ja schon impliziert- aufgekomen ist sie in Deutschland um 1925. Da die politische Bildung und der politische Kerngedanke im Vordergrund standen, wurde das Augenmerk eher weniger auf eine künstlerische Darbietung gelegt, was wohl den signifikantesten Unterschied zu anderen Revueformen darstellt.¹⁰⁸

Des Weiteren wurde auch darauf verzichtet, auf Stars als Zugpferde zu setzten, was beispielsweise oft in den großen Ausstattungsrevuen der Fall war. So wurde das Augenmerk des Publikums bewusst auf die Darbietungen des Ensembles gelenkt und die Einzelperson als Darsteller verlor an Bedeutung. Es sollte nicht das Individuum den Ton angeben, sondern was zählte, war das Kollektiv, was nicht nur innerhalb der Inszenierung auf der Bühne beachtet wurde, sondern auch in anderen Bereichen zum Tragen kam. Dies ging sogar soweit, dass in den Programmhafte zu den Revuen sogar auf die Namensnennung der Darsteller verzichtet wurde.¹⁰⁹

Ein weiterer signifikanter Unterschied zu anderen Revueformen war, dass in einigen Agitropentruppen keine professionell ausgebildeten Darsteller auf der Bühne standen, sondern sich das Ensemble aus Laiendarstellern rekrutierte. Dieser Umstand wurde aber als durchaus positiv wahrgenommen und mögliche Defizite in der künstlerischen Darstellung wurden damit entschuldigt, dass die Darsteller eben hauptsächlich aus der Arbeiterschicht stammten und ihrem Bühnendasein sozusagen nur nebenberuflich nachkamen.¹¹⁰ So wäre eben hauptsächlich dem Arbeiter möglich „(...) »den Geist und das Empfinden seiner Klasse stärker und wahrhaftiger auf der Bühne zu gestalten als der Berufsschauspieler«. Man ging davon aus, dass so die Identifikation des Publikums mit dem Laiendarsteller verstärkt und die Glaubwürdigkeit des Dargestellten erhöht werde.“¹¹¹

Auch in den Bereichen der Ausstattung und der Kostüme wurde auf großen Prunk verzichtet. So wurde auch bei den Kostümen darauf geachtet, dass sie nicht einzelne Darsteller individuell zur Geltung brachten, sondern auch hierbei wurde auf ein einheitliches Kostümdesign Wert gelegt. So sahen die Kostüme so gut wie gleich aus

¹⁰⁸ Vgl. Müller, J., 2008. S. 11 und S. 22.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 38.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 45.

¹¹¹ Ebd. S. 45.

und bestachen durch ihre Schlichtheit, wobei sie oft an `Blaumänner` von Fabrikarbeitern erinnerten, was dem Konzept der Agitropentruppen ja sehr entgegen kam. Durch diese Vorgehensweise erreichte man beim Publikum das gegenteilige Ziel wie bei der großen Ausstattungsrevue. So erlag das Publikum der politischen Revue keinen Phantasiegebilden und der Zuschauer wurde nicht in eine Welt der Wünsche, falscher Hoffnungen und Träume entführt, sondern bestach die politische Revue im Gegenzug durch ihre Darstellung der Realität und ihrer Missstände. Diese Form der Revue wollte den Zuschauer zum Reflektieren und Nachsinnen einladen. Vordergrundig stand somit weniger die künstlerische Ausgereiftheit, sondern es ging eher darum, politische Themen aufzuzeigen, weswegen die Agitropengruppen auch Teil der politischen Parteien waren.¹¹²

Daraus ergaben sich auch die Spielstädten der Agitropengruppen, die sich anfänglich darauf beschränkten, auf Veranstaltungen der Partei zu spielen. Getreu dem Motto, dass die Vorführung zu ihrem Publikum kommt und nicht umgekehrt, fanden die Aufführungen auf öffentlichen Plätzen, der Straße oder in Hinterhöfen statt, sowohl in der Stadt wie auch auf dem Land – sozusagen eine Tourneerevue. Die politische Revue kam auch an den Arbeitsplatz ihres Publikums und so traten die Agitropentruppen in Fabriken und Firmen auf. Das Programm bestand aus Tänzen, Liedern und Sprechchören, die in kleinen Szenen eingebettet waren, gemischt mit akrobatischen und pantomimischen Einlagen. Der Höhepunkt der politischen Revue bildete die politische Rede, die entweder am Ende der jeweiligen Aufführung gehalten wurde oder in mehrere Teile gesplittet war und zwischen die einzelnen Szenen gesetzt wurde. Dadurch, dass die Agitropentruppen auch in der Öffentlichkeit spielten, machten die Darsteller teilweise mit an Marktschreier erinnernder Manier auf sich aufmerksam und ließen Sketche in ihre Reden mit einfließen.¹¹³

Eine Revue bestand aus circa vierzehn einzelnen Darbietungen, die im Wechsel von Liedern und Gedichten über die Bühne gingen. Die Autoren dieser Gedichte und Texte waren unter anderem Erich Mühsam, Erich Kästner, Bertolt Brecht oder Kurt Tucholsky.¹¹⁴

Seit Mitte der zwanziger Jahre des vorherigen Jahrhunderts häufte sich die Unterdrückung der Agitropentruppen. Diese machte sich durch diverse Maßnahmen bemerkbar: die Sperre einzelner Szenen oder gar ganzer Vorstellungen und mündete

¹¹² Vgl. Müller, J., 2008. S. 46 und S. 49.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 53 und S. 58 und S. 59.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 60.

bis hin zur Inhaftierung einzelner Künstler. Die nationalsozialistische Politik zielte auf die Vernichtung der Gruppen ab, da sie unter anderem politisch im Lager der Arbeiterbewegung der KPD angesiedelt waren.¹¹⁵

„Die Politische Revue spiegelt die zeitgenössische Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Themen wider, die für die Lebenssituation der Arbeiterschaft und die politischen Ziele der KPD von Bedeutung waren.“¹¹⁶

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten markierte zu Beginn des Jahres 1933 den Endpunkt der Agitropentruppen und damit der politischen Revue in Deutschland.¹¹⁷

1.3. Revue in Amerika

Als erste Revue in den USA wird `The Passing Show` genannt, die 1884 in New York aufgeführt wurde. In den Folgejahren wurde New York zum kulturellen Brennpunkt der Revue und des generellen Showbusiness, was sowohl wirtschaftliche und kommerzielle, wie auch geographische Gründe hatte. Im Zusammenhang mit `The Passing Show` fiel auch zum ersten Mal in der Unterhaltungs-Industrie das Wort `Show`, wie der Titel ja schon implizierte. Die Revue `The Passing Show` brachte den `amerikanischen Stil` zu Tage, der sich durch die Hybridität unterschiedlicher Gattungen wie Extravaganzen, Operetten, Burlesken, oder Minstrel-Shows kennzeichnete. So lässt sich der `amerikanische Stil` weder an den Jahres- noch an den Ausstattungsrevuen messen. Dieser Stil ist durch eine bunte Vielfältigkeit geprägt, die auf der Bühne alles nur erdenklich Mögliche zeigt, was ein Massenpublikum zu erheitern vermag und zu großem Amüsement dient. Neben New York entwickelten sich auch Städte wie Chicago und New Orleans zu Amüsier-Betrieben.¹¹⁸

Im Zuge der amerikanischen Revue-Entwicklung sollte unbedingt die New Yorker Radio City Music Hall, kurz RCMH genannt, erwähnt werden. In ihr wurden u.a. auch große Konzerte gespielt, doch hauptsächlich erlangte sie ihren Bekanntheitsgrad durch die Revuen, die auf ihrer Bühne gezeigt wurden. Im Zusammenhang mit den Revuen in der RCMH soll der Name Leonidoff genannt werden. Ursprünglich selbst Tänzer und Choreograph wurde er zum Produzenten und Regisseur der RCMH-Revuen. Die Revuen, für die er sich verantwortlich zeigte, appellierten an alle Sinne

¹¹⁵ Vgl. Müller, J., 2008. S. 76 und S. 82.

¹¹⁶ Ebd. S. 378.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 378.

¹¹⁸ Vgl. Günther, E., 1981. S. 205.

des Zuschauers und entführten ihn in eine Welt der Illusionen. Der große Zuschauerzulauf zeigte eindeutig, wie populär die RCMH-Revuen waren. Ihre Vollkommenheit in allen Bereichen war lange unerreicht, weshalb sie viele Jahre feste Bestandteile des New Yorker Showbusiness waren.¹¹⁹

Wenn es um die Revue in Amerika geht, sollte natürlich Las Vegas nicht unerwähnt bleiben. Der Revue-Brennpunkt hat sich im Laufe der Zeit von der Ostküste zur Westküste der Staaten verlagert. Hier kann der Zuschauer heute aus vielen Revuen wählen, die dort gleichzeitig aufgeführt werden, teilweise mehrmals an einem Abend, die im ‚long run‘ mehrere Jahre hindurch gezeigt werden, so dass sich die exorbitanten Produktionskosten amortisieren können. Eine spezielle Form der Revue, die Eis-Revue ist auch in Las Vegas zu sehen, sie wurde 1945 ins Leben gerufen und trägt den Namen `Holiday on Ice`.¹²⁰

2. Die Ausstattungsrevue

Das folgende Kapitel befasst sich mit den Spezifika der sogenannten Ausstattungsrevue.

„Der primäre Schauwert, den die Ausstattungsrevue vermitteln wollte, lässt sie als Extrem des realitätsfernen, illusionierenden Theaters erscheinen. Durch ungeheuren materiellen Aufwand perfektionierte sie die Illusionierung des Zuschauers, indem sie ihn durch sinnliche Effekte zu widerstandslosem Aufgehen in den vorgetäuschten Bühnenrealitäten verführte.“¹²¹

Dieses Entführen des Zuschauers in eine Welt fern ab des eigenen Alltags wird in der Ausstattungsrevue hauptsächlich über optische Kanäle und Mittel erreicht. Dies führte unter anderem dazu, dass die Choreographie einen immer höheren Stellenwert erlangte sowie die Reduzierung des Wortes mit sich brachte.¹²²

Die erste Ausstattungsrevue war die Ende des Jahres 1886 uraufgeführte Revue `Place aux jeunes` in den Pariser `Folies-Bergère`. In diesem Etablissement waren auch die ersten Girls, also eine Gruppe vieler tanzender Mädchen, die meist die gleiche Größe und den gleichen Look hatten, zu sehen. Auf das Girl-Phänomen möchte ich allerdings erst genauer in dem Kapitel über die Girls eingehen, da sie im Musical „Funny Girl“ einen großen Stellenwert haben und alle Tanz- und Ensemble-Szenen von ihnen bestritten werden. Sie haben in dem Musical die Rollen-Namen

¹¹⁹ Vgl. Günther, E., 1981. S. 222.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 225 und S. 226 und S. 227 und S. 231 und S. 232.

¹²¹ Kothes, F.-P., 1977. S. 96.

¹²² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 98.

`Keeney Girls` oder `Ziegfeld Follies`. Generell lässt sich aber sagen, dass auch bei der Ausstattungsrevue wie in allen anderen Revueformen das Bühnengeschehen auch immer ein Ausdruck der jeweiligen Zeit war und somit als gesellschaftlicher, sozialer und kultureller Spiegel gesehen werden kann.¹²³

Die Ausstattungsrevue zeichnet sich weiter dadurch aus, dass sie wie die meisten anderen Revueformen keine durchgängige Handlung aufzuweisen hat, im Falle der Ausstattungsrevue fehlt sogar jeglicher inhaltlicher Zusammenhang, es existiert also nicht mal ein roter Faden. Ihr Wirken sollte nur durch die Pracht der Kostüme und der Dekors, eben der ganzen Ausstattung, wie der Name ja schon impliziert, vermittelt werden. Auch in dieser Revueform wechselten sich Gesangs- und Tanzdarbietungen mit Einzel- und Ensembleszenen ab, um das Bild für den Zuschauer so interessant und abwechslungsreich wie möglich zu gestalten. In Berlin wurden die großen Ausstattungsrevuen im Admiralspalast, der Komischen Oper und im großen Schauspielhaus dargeboten, eben wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, unter der Leitung von Hermann Haller, Erik Charell oder James Klein. Die jeweiligen Ausstattungsrevuen fand man des großen Zuschauerzulaufs wegen das ganze Jahr auf dem Spielplan. Das Publikum hatte großen Gefallen an der Leitmaxime der Produzenten: alles in großem Überfluss und davon noch mehr, sei es bezüglich der Darstellernzahl, der Kulissen, der Effekte oder des Dekors.¹²⁴

Doch nicht nur in Berlin setzte man auf die neue Ausstattungsrevue, auch in Amerika wurden neue Revuen dieses Typs nach französischem Vorbild kreiert. In diesem Zusammenhang ist vor allem ein Name zu nennen, der auch für das Musical „Funny Girl“ eine sehr große Rolle spielt: Florenz Ziegfeld. Er ließ sich 1907 bei einem Paris-Besuch in den `Folies-Bergère` dazu inspirieren, auch in den USA eine Girl-Truppe zu etablieren, bei deren Namenswahl er Pate stand, die sogenannten `Ziegfeld Follies`. Sein Ziel war es, durch seine Girl-Truppe das Amerikanische Girl zu ehren und zu idealisieren. So war auch in Amerika die Hochzeit der Revue mit Handlungsrahmen vorbei und der Markt wurde durch die reine Ausstattungsrevue beherrscht, die durch ihr übermäßiges Dekor das inhaltliche Fehlen wettzumachen versuchte.¹²⁵ Auf Florenz Ziegfeld und sein Schaffen, das die Revue-Welt der goldenen 1920iger Jahre maßgeblich beeinflusst hat, möchte ich später noch genauer eingehen.

¹²³ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 8 und S. 16.

¹²⁴ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 199 und S. 200 und S. 201.

¹²⁵ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 48 und S. 49.

„Von allen theatralischen Gattungen war die Ausstattungsrevue am direktesten in Konkurrenz zum aufkommenden Film getreten, indem sie Mittel des neuen Mediums zu übernehmen versuchte. In ihrer Bilderfolge imitierte sie seine Motorik, in der Sensation des visuellen Aufwands versuchte sie ihm gleichzubleiben.“¹²⁶

Auch in der Dortmunder Inszenierung von „Funny Girl“ finden sich genau diese filmischen Aspekte wieder. So war es das Konzept von Regisseur Stefan Huber, die Bühnenbilder durch schnell verschiebbare, braune Holzwände, die sich auch in alle Richtungen drehen konnten, zu wechseln und somit den Eindruck entstehen zu lassen, dass es sich, in Pendant zum Medium Film, um fast nicht merkbare Überblendungen handele. Dabei sollte dieser Überblendungsvorgang beim Bühnenbildwechsel so gut wie immer sichtbar gemacht und nicht hinter dem Vorhang verdeckt werden.¹²⁷

Die Entwicklung hin zur Ausstattungsrevue war auch nur auf Grund der generellen neuen Möglichkeiten in der Theaterlandschaft durchführbar. Das Revue-Geschäft konzentrierte sich immer mehr auf fixe Häuser, so dass man - was die technischen Gegebenheiten betraf - aus dem Vollen schöpfen beziehungsweise die jeweiligen technischen Möglichkeiten den Anforderungen der Revue anpassen konnte. Zudem war es den Revue-Machern durch die örtliche Bindung an ein Haus auch möglich, einen fixen Stab an Personal einzustellen, was die technischen Möglichkeiten im Bereich der Ausstattung nochmals erhöhte, da man die jeweilige Ausstattungsrevue über einen längeren Zeitraum an ein und demselben Haus spielen und somit die technischen Apparaturen fix einbauen konnte. Desweiteren wurde es so auch möglich, den Revuen eine eigene Handschrift zu verleihen, so dass sie aus einem Guss entstehen konnten. Man musste keine örtlichen, den jeweiligen Räumen zuzuschreibenden Kompromisse schließen und konnte in jedem Bereich aus dem Vollen schöpfen, um so das ausstattungsmäßige Nonplusultra zu erreichen, was die Kostüme, das Dekor und die Anzahl der Darsteller anbelangte. Durch diese Veränderungen wurden Persönlichkeiten wie Florenz Ziegfeld immer wichtiger, da sie die ganze Produktion zusammenhielten und der Ausstattungsrevue ein einheitliches Gesicht gaben.¹²⁸

Die Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung konnte dementsprechend nicht so ganz aus dem Vollen schöpfen, da das Musical ja an einem klassischen Opernhaus aufge-

¹²⁶ Kothes, F.-P., 1972. S. 235.

¹²⁷ Vgl. Ruhr Nachrichten 16.10.12.

¹²⁸ Vgl. Mrak, H., 1999. S. 77 und S. 78.

führt wurde, das dem Stagione, beziehungsweise Repertoire-Betrieb verschrieben ist und so das Bühnenbild nicht fest einbauen konnte, da das „Funny Girl“ Musical ja im Wechsel mit anderen Stücken des Spielplans aufgeführt wurde. Allerdings hatte man durch die Co-Produktion der drei Theater Dortmund, Nürnberg und Chemnitz einen höheren Produktions-Etat zur Verfügung, was die revuemäßigen Szenen anhand der Ausstattung, der Kostüme und des Bühnenbildes möglich machte.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Ausstattungsrevue nach französischem, vor allem Pariser Vorbild, ihren Siegeszug antrat und im deutschsprachigen Gebiet sowie in den USA in den 1920iger bis 1930iger Jahren ihren absoluten Höhepunkt verzeichnete.¹²⁹

Ihr Niedergang lässt sich um das Jahr 1929 datieren, was auch viel mit dem immer beliebter werdenden Tonfilm zusammenhing, an den die Ausstattungsrevue letztendlich den größten Teil ihres Publikums verlor.¹³⁰

2.1. Die Ausstattungsrevue und ihre Merkmale

Wenn man heute den Begriff `Revue` gebraucht, spricht man wohl meist von der Ausstattungsrevue, die mit ihren Merkmalen und Spezifika in den Köpfen der meisten Menschen verankert ist. Eingangs möchte ich in diesem Kapitel über die Merkmale der Ausstattungsrevue gerne einige bedeutende Revue-Persönlichkeiten der damaligen Zeit zitieren, um den hohen Stellenwert der Ausstattungsrevue zu verdeutlichen. Zusätzlich sollen die Zitate nochmals die Spezifika der Revueform hervorheben. Karl Farkas, dessen Namen in einem Zug mit der `Wiener Revue` zu nennen ist, sieht die Ausstattungsrevue wie folgt:

„Definition: 1. Seide, Spitzen, bunte Steine,/ Banger Wünsche Rendezvous,/ Hundertzwanzig schlanke Beine,/ Und zwei Einfälle dazu./ 2. Pikant'rie und keusche Nacktheit,/ Holder Anmut Blumenflor./ Girls, das Muster an Exaktheit,/ Humoristen mit Humor./ 3. Flotte Rhythmen, hübsche Verse,/ Dunkler Augen Feuerblitz,/ Dekolletage bis zur Ferse,/ Witze pointiert mit Witz./ 4. Gold'ne Treppen, Prunk-gewänder,/ Zauberwelt für Stundenfrist,/ Fastnachtsfest, das vom Kalender/ Völlig unabhängig ist./ 5. Jeder Akt bringt neue Akte,/ Herzen sind im Sturm per du,/ Frauen, blonde, schwarze, braune ,/ Glanz und Farben, Licht und Laune (...)/ Und das ganze - heißt Revue (...).“¹³¹

Fritz Grünbaum schlägt mit seiner Definition in die gleiche Kerbe:

¹²⁹ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 182.

¹³⁰ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 117.

¹³¹ Kothes, F.-P., 1972. S. 74.

„Was ist eine Revue?: Revue ist (...) wenn ein Dutzend schlanker Mädchen nackte Beine zeigen. (Wenn sie mehr zeigen, umso besser.) Revue ist, wenn es keine Handlung gibt! Wenn etwas keine Hand und keinen Fuß hat. Revue ist, wenn die Ausstattung eine Milliarde kostet!(...) Was sollte aber die Revue sein? Eine geistreiche Aneinanderreihung unzusammenhängender, Auge, Ohr und Vernunft befriedigender Szenen, die unsern Alltag verspotten, nebenher pikanten Soubretten, süßen Tänzerinnen, smarten Theater-Don-Juans und schlagkräftigen Komikern Gelegenheit geben, mit Laune, Schneid, Rhythmus und schmissigem Unsinn die Trübsal unserer Tage uns aus dem Gehirn zu blasen.“¹³²

Die Spezifika der Revue bringt auch Fred Heller, ein Journalist, der für die Zeitschrift `Bühne` geschrieben, hat sehr schön auf den Punkt:

„Die Revue ist der Zeitvertreib für Leute, die keine Zeit haben. Wenn sie abends ins Theater kommen, wollen sie in den drei Stunden eine Operette, eine Varietévor-stellung, eine Posse, einen Schwank, die ganze Welt und schöne Frauen sehen (...) Die Operette darf in ein paar Schlagerliedern, das Variété in zwei, drei artistischen Einlagen, die Posse in einem Dutzend Witze, der Schwank aus einer Situation, schöne Frauen aus schönen Kostümen, die Mädchen in schönen Beinen bestehen. Die Witze dürfen alt, die Mädchen müssen jung sein. Dazu Licht, Lachen, Luxus, bißchen Zauberei, Taschen--spielerkunst, Exotik und Lokalkolorit (...) mit einem Wort: tausend Worte und ein Einfall, tausend Einfälle und ein Starweib, tausend Umwege zu einem Ziel: Erfolg.“¹³³

Anhand dieser Zitate lässt sich nochmals sehr schön verdeutlichen, dass die Revue Elemente verschiedenster Bühnengattungen wie Variété, Operette und Kabarett, um nur ein paar zu nennen, vereint. Diese Elemente werden dann vermischt, mit vielen visuellen Merkmalen gespickt und aufgewertet und ergeben so die Ausstattungsrevue. Das Revue-Theater ist also ein Ort grenzenloser Chancen was die Gestaltungsfreiheit anbelangt und der Produzent kann sich an einer wahren Bilderflut austoben, solange sein Budget nicht erschöpft ist.

Die Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung spielt in den revueartigen Szenen sehr schön mit diesen Merkmalen der Ausstattungsrevue, in dem sie dem Zuschauer einiges fürs Auge bietet und ihn so in eine andere Welt entführt. Heller erwähnt in seinem Zitat das `Starweib`,¹³⁴ das bei der Ausstattungsrevue einen erheblichen Beitrag zum Erfolg der Revue leistet. Das Musical „Funny Girl“ hat genau dieses `Starweib` zum Mittelpunkt seiner Handlung gemacht, was eine weitere Parallele mit der Ausstattungsrevue zeigt.

¹³² Kothes, F.-P., 1972. S. 74 und S. 75.

¹³³ Ebd. S. 76.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 76.

2.2. Die Magie der Zahlen der Ausstattungsrevue

In diesem kurzen Kapitel möchte ich knapp und bündig der Frage nachgehen, warum die Ausstattungsrevuen mit dem Element des Überflusses spielen, sei es der überladene Dekor und die Kostümpracht oder der große personelle Einsatz, was die Darsteller auf der Bühne anbelangt. Kothés erklärt sich das hohe Aufkommen der Elemente, die zur visuellen Prachtentfaltung beitragen, dadurch, dass es unter anderem den persönlichen finanziellen Einsatz des Zuschauers rechtfertigt. Dem Publikum soll für sein Geld schließlich auch etwas geboten werden. So wird auf Quantität gesetzt, die auch durch Qualität überzeugen soll, was die hochwertigen Materialealien der Kostüme anbelangt oder die fundierte Ausbildung der einzelnen Darsteller beweist. So bewarben sich für die `Follie Girls` jedes Jahr hunderte Mädchen und Florenz Ziegfeld konnte aus dem Vollen schöpfen und somit die besten Tänzerinnen des Landes für seine gigantischen Revuen verpflichten.¹³⁵ Auch für die Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung wurde eine Audition abgehalten, um so qualitativ hochwertige Darsteller zu finden.

Der Zuschauer soll durch die Perfektion der Darsteller und des quantitativ hohen Aufwandes der visuellen Effekte zusätzlich fasziniert werden. Der Überfluss soll ihn blenden, bezaubern und ihm imponieren.¹³⁶

3. Gesamtaufbau der Revue

Um die verschiedenen Revuen so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten, achteten die Regisseure und Produzenten stets darauf, dass sich Nummern unterschiedlicher Naturen immer alternierten. Dies war das oberste Prinzip einer jeden Revue, gleich welcher spezifischen Form sie entsprang, ob nun Ausstattungsrevue ohne jeglichen inhaltlichen Rahmen, Revuen, die eher dem Operettenschema entsprangen und dementsprechend einen Handlungsrahmen aufzuweisen hatten oder Revuen mit dem losen Handlungsstrang des roten Fadens, das Prinzip der alternierenden Szenen-Struktur beziehungsweise der alternierenden Nummernfolge blieb stets das Gleiche. So sollte der Zuschauer fortdauernd aufmerksam gehalten werden, indem Gesangs- und Tanznummern mit reinen humoristischen Prosatexten abwechselten, mal das ganze Ensemble zu sehen war, gefolgt von rein solistischen Darbietungen. Ein weiteres Merkmal über den generellen Aufbau der Revue ist die

¹³⁵ Vgl. Kothés, F.-P., 1972. S. 106 und S. 107.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 106 und S. 107.

Einteilung in zwei Akte, in deren Mitte der Zuschauer die Möglichkeit hatte, sich die Beine zu vertreten oder etwas an Erfrischungen zu erwerben. Das Ende des ersten Teils zierte immer ein sogenanntes Prunkfinale, in dem aus dem Vollen geschöpft wurde und sämtliche ausstattungsmäßige Register gezogen wurden. Diese Prunkfinale-Struktur wiederholte sich dann wieder am Ende des zweiten Aktes. So bildeten die beiden Finali die absoluten Höhepunkte der jeweiligen Revuen, dies war vor allem natürlich sehr schön bei den Ausstattungsrevuen zu sehen. Der ganze Personenstab wurde auf der Bühne inszeniert, in einem Überfluss an Dekor und Kostüm. In den Anfängen der Revue wiesen die einzelnen Revuen rund 20 Bilder auf, dies entwickelte sich im Laufe der Zeit auf ein Höchstmaß mit bis zu 50 Bildern an einem Abend. Gewöhnlich pendelte man sich aber auf ein Mittelmaß von 20 bis 25 Bildern ein. Diese Schemata waren länderübergreifend zu beobachten.¹³⁷

In der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung lassen sich diese Schemata zum Teil auch beobachten. Der erste Akt besteht aus 14 Szenen beziehungsweise Bildern, gefolgt von weiteren 9 Szenen im zweiten Akt, was einer Gesamtzahl von 23 Szenen entspricht und somit genau in das Bildraster des Revue-Aufbaus fällt. Aus dramaturgischen Gründen sind allerdings in Dortmund keine Prunkfinali am Ende der jeweiligen Akte zu finden. Diese werden sowohl im ersten, wie auch im zweiten Akt vorgezogen. Meines Erachtens ist das Prunkfinale des ersten Aktes die 9.Szene, die sogenannte `Ziegfeld-Show-Szene` mit dem Song `His love makes me beautiful`. Diese Szene ist eine Show-in-Show-Szene, die alle Beteiligten des Musicals auf der Bühne zeigt, mit den typischen Revue-Utensilien der großen Showtreppe, Vorhängen und auffälligen Kostümen. Sie zeigt alle Darstellerinnen in Brautkleidern und die Männer im Frack. Im zweiten Akt wiederholt sich dieses Muster des vorgezogenen Prunkfinals in der 4.Szene `Rat-Tat-tat`, in der die Showtreppe wieder zum Einsatz kommt. Auch hierbei handelt es sich wieder um eine Stück-im-Stück-Szene, mit hohem Personen-Aufkommen auf der Bühne. Dieses Mal tragen alle Kostüme, die an die Uniformen der Heilsarmee erinnern, allerdings in goldenem Glitzer mit rötlichen Elementen an Gürtel und Hut.

Das Spezifikum der alternierenden Nummernfolge im Revue-Aufbau findet sich auch im Musical „Funny Girl“ wieder. So wechseln sich Szenen mit hauptsächlich gesprochenem Wort mit Gesangsnummern und Tanznummern ab. Zusätzlich wurde darauf geachtet, dass sich Solo-Lieder, mit Duetten und großen Ensemblenummern

¹³⁷ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 81 und S. 82.

mischten, so dass das Stück nicht abfiel und der Zuschauer immer bei der Stange gehalten wurde. Die genaue Positionierung der einzelnen Gesangs- oder Tanznummern ergibt sich natürlich aus einem dramaturgisch notwendigen Aufbau. Das Endziel des Musicals „Funny Girl“ bleibt es natürlich, eine Geschichte zu vermitteln.

3.1. Titel

In diesem kurzen Unterkapitel möchte ich der Frage nachgehen, nach welchen Kriterien ein Revue-Titel gewählt wurde und ob der Musical-Titel „Funny Girl“ in dieser Tradition zu finden ist.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits beschrieben, wurden in den Hochzeiten der Revue-Kultur landauf und landab viele Revuen gezeigt, da die Nachfrage nach der leichten Form der Unterhaltung, für die vor allem die Ausstattungsrevue stand, fast unerschöpflich war. Allerdings gab es auf diesem Gebiet auch keine Monopolstellungen, viele Theater in der gleichen Stadt hatten Revuen auf dem Spielplan stehen und so musste um die Gunst des Publikums mit den entsprechenden Schlagwörtern geworben werden. So glichen die meisten Revue-Titel Werbesprüchen, die kurz und prägnant im Gedächtnis des Publikums haften bleiben sollten. Der Anspruch, der an einen Titel gestellt wurde, war, dementsprechend unter anderem für die bestmögliche kommerzielle Vermarktung zu sorgen. Zudem sollte er nicht zu viel über den möglichen Inhalt oder roten Faden der Revuen aussagen, so dass dem Publikum ausreichend Platz für seine ganz eigenen, individuellen Phantasien blieb. So wurde die Vorfreude auf den Revue-Abend geschürt und die Neugier geweckt.¹³⁸ All diese Aspekte an die Voraussetzungen eines Titels finden sich auch bei „Funny Girl“. Ein humorvolles Mädchen, genau das war Fanny Brice, der Titel verrät allerdings nicht genau, um was es geht, zum Beispiel, dass das Leben der Fanny durchaus vielschichtig war und seine Tiefen und Abgründe vorweisen konnte. Der Titel hat aber durch seine kurze Prägnanz einen hohen Wiedererkennungswert.

4. Revue heute

In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, ob es Revuen, vor allem die Ausstattungsrevue heute noch gibt und wenn ja, in welcher Form. Die Spezifika dieser Revueform und die dementsprechend nötigen Gegebenheiten wurden oben bereits geschildert. Wichtig hierbei ist, zu berücksichtigen, dass man den heutigen

¹³⁸ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 102.

Zeitgeschmack mit dem damaligen nicht vergleichen kann und somit heute andere Richtlinien und Ansprüche gelten, wie in den 1920iger und 1930iger Jahren. Der Publikumsgeschmack bleibt dem Wandel der Zeit unterlegen. Generell lässt sich aber sagen, dass die Produktion einer Revue erhebliche finanzielle Mittel erfordert, sowohl heute, wie auch in den 1920iger oder 1930iger Jahren, gemessen an der damaligen wirtschaftlichen Situation. Diese nicht unerhebliche finanzielle Belastung bringt es mit sich, dass die jeweiligen Revuen über einen längeren Zeitraum im sogenannten Ensuite-Spielbetrieb laufen müssen, dass sich die Produktionskosten amortisieren und man Chancen hat, den break-even-point zu erreichen, da man die laufenden Kosten ja zusätzlich decken muss; es gilt die ganze Maschinerie am Laufen zu halten. Diese Aspekte kommen natürlich nur dann zum Tragen, wenn es sich um einen Revue-Betrieb handelt, der an ein fixes Haus gebunden ist, um so ausschließlich über einen gewissen Zeitraum nur eine Revue spielen zu können. Wie in einem der vorherigen Kapitel bereits erwähnt, ist dies bei der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung nicht gegeben, zudem handelt es sich ja um eine Co-Produktion dreier staatlich subventionierter Häuser, womit die finanzielle Ausgangsbasis schon einmal passé eine andere ist, wie auch die Frage nach den Gewinnen, die mit einer Produktion zu erzielen sind. Ein Vergleich mit der Dortmunder Inszenierung ist unter diesen Voraussetzungen also sehr schwer zu ziehen, da es sich ja um eine Inszenierung im Rahmen eines Stagione-Betriebes handelt. Wohl aber lassen sich einzelne Szenen im Revue-Kontext betrachten, was im Kapitel der Szenenanalyse geschehen soll. An dieser Stelle möchte ich aber im Zusammenhang mit dem Thema der Revue heute nicht unerwähnt lassen, dass man auch heutzutage noch Revue-Betriebe findet, die in einer Art Ensuite-Betrieb geführt werden, wie beispielsweise die Eisrevue `Holiday on Ice`, die ganz in der `Variété-Revue`-Tradition entsprechend den Star in ihr Revue-Programm integriert und man in dieser Ice-Revue oft bekannte Eislaufkünstler bewundern kann. Ganz der Ausstattungsrevue-Tradition verschriebenen Revuen kann man die Revue-Theater in Las Vegas, Paris und London betrachten oder den Friedrichstadtpalast in Berlin. Die Dichte an Revue-Produktionen landauf und landab hat also zu Ende der 1930iger Jahre stark abgenommen und Revuen als abendfüllendes Unterhaltungsmedium bilden heutzutage eher die Ausnahme.¹³⁹

¹³⁹ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 208 und S. 209 und S. 210 und S. 248 und S. 252.

„Es erscheint fraglich ob - abgesehen von Revuezitaten in Ausstattung und Einlagen und der Transponierung der Revueform in das Theater der Gegenwart - der Ausstattungsrevue als solcher ein Comeback möglich sein könnte. Zu sehr war sie ein Zeitphänomen mit spezifischen, unwiederholbaren Voraussetzungen und Bedingungen: sozialen, politischen und nicht zuletzt technischen.“¹⁴⁰

Zudem sollte, wie oben bereits erwähnt, immer der sich wandelnde Zeitgeschmack des Publikums betrachtet und dieser in die Unterhaltungsbranche integriert werden, um einen Erfolg erzielen zu können. Genau dies versucht beispielsweise der Friedrichstadtpalast in Berlin mit seinen Revuen, der die neuesten technischen Möglichkeiten in seine Ausstattungsrevuen integriert, um so dem Publikum immer die neuesten Showacts bieten zu können und um am Puls der Zeit zu bleiben. Ein anderer Aspekt ist, dass die mögliche Sehnsucht und der Wunsch, das Vergangene wieder zu beleben, dazu führt, die Revue-Traditionen in das gegenwärtige Theater zu übernehmen,¹⁴¹ genau wie es in der Dortmunder „Funny Girl“-Inszenierung praktiziert wurde. So gelingt es Stefan Huber, ein rein visuelles Vergnügen mit einer tiefgründigen Geschichte zu verschmelzen und anhand der Revue-Traditionen auf die Bühne zu bringen.

Ganz in diesem Sinne lässt sich der Autor Kislán zitieren, der in seinem Buch über das amerikanische Musicaltheater folgendes schreibt: „We may appreciate the revue less for what it is, but we honor it more for what it did. First, the spectacular revue refined the use of spectacle for the modern musical theater.“¹⁴²

5. Revue-Musik

Die hauptsächliche Aufgabe der Revue-Musik war es, die einzelnen unterschiedlichen Darbietungen musikalisch zu umrahmen, zu begleiten und zu vervollständigen, da die Musik die akustische Ebene öffnet und somit dem Zuschauer, vor allem in der Ausstattungsrevue, die ja hauptsächlich durch visuelle Elemente lebt, eine zusätzliche Dimension zu verleihen. Dabei sollte sie in erster Linie die Gefühlsebene der Rezipienten ansprechen und in ihnen unterschiedliche Emotionen wecken. Da die Revue zum größten Teil Unterhaltungszwecken diene, sollte auch die Musik mitreißend und schwungvoll sein, um die Zuschauer zu erheitern und fröhlich zu stimmen. Um diesen Aspekten Genüge zu tun, bedienten sich die Komponisten vor allem dem

¹⁴⁰ Kothés, F.-P., 1972. S. 254.

¹⁴¹ Vgl. Kothés, F.-P., 1977. S. 128.

¹⁴² Kislán, R., 1995. S. 94.

Jazz- und Schlagerstil, die sich beide durch ihre spezielle Rhythmik auszeichneten. Die Revue übernahm somit auch eine gewisse Vorreiterrolle, in dem sie den Jazz kultivierte und einem breiten Massenpublikum zugänglich und diesen damit salonfähig machte. Die Jazzbands hielten somit Einzug in die Revue-Tempel der Nationen und verliehen der Revue-Musik dementsprechend einen jazzigen und vor allem swingigen Touch. Die Revue-Musik sollte dazu beitragen, den ganzen Unterhaltungsabend zu einem einmaligen Erlebnis zu machen und den Zuschauer gemeinsam mit den visuellen Reizen zu verzaubern und das Gesamtgefühl des Happenings somit erhöhen.¹⁴³

Im Musical „Funny Girl“ finden sich musikalisch auch diese Elemente der Revue-Musik wieder, so ist das Lied `Cornet Man` eindeutig dem Jazz und Swing verschrieben, während `Henry Street`, `People` und `My Man` auch Schlageraspekte vereinen. In `Downtown Rag` kann man auch die Verwandtschaft mit der Ragtime-Musik hören. Die Musik der Ausstattungsrevuen war also ein Potpourri verschiedener zeitnaher Schlager oder stammte aus der Feder eines einzelnen Komponisten, der für die entsprechende Revue ein Auftragswerk anfertigte, wie etwa bei „Funny Girl“. In jedem Fall galt es einen hohen Wiedererkennungswert der Musik zu schaffen, so dass der Zuschauer den Theatersaal mit den Melodien im Kopf verließ, die ihm dann nicht mehr aus den Ohren gingen. Im Falle von „Funny Girl“ gelang dies schon vor der eigentlichen Bühnenpremiere mit der Single-Auskopplung von Barbra Streisands `People`. Die Verwendung des Schlagers in der Revue hatte dementsprechend auch einen zusätzlichen Nebeneffekt: meist wurde er vom Gesangstar der entsprechenden Revuen vorgetragen und bildete damit noch eine zusätzliche Gleichsetzung mit dem Bild des Stars. Eine Doppeldeutigkeit, die auch im Musical „Funny Girl“ gegeben ist, in dem die Schlager wie `People` oder `My Man` von der Rolle der Fanny Brice, dem Revue-Star, vorgetragen werden.¹⁴⁴

„Bei der Musik konnte einmal die Einlagefunktion vorherrschen, sowohl in der Art instrumentaler Zwischenaktmusik, die Überleitung und Einstimmung auf das folgende Bild zu schaffen hatte, als auch in der Form einer Gesangseinlage, die technische Umbaupausen und Kostümwechsel zu überbrücken half. Solcherart musikalische Intermezzi verfolgten darüber hinaus das psychologische Ziel, das Publikum zwischen den Ausstattungsmonstrositäten zu akustischem 'Atemschöpfen' kommen zu lassen. Besonders in den Nummernrevuen fanden sich gesangliche Solovorträge. Getreu dem Motto 'Für jeden etwas' engagierte man z.B. einen Opernsänger, dessen

¹⁴³ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 117 und S. 119.

¹⁴⁴ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 72 und S. 74 und 75.

Popularität man werbewirksam einzubauen wußte.“¹⁴⁵

Auch die musikalischen Einsätze im Musical „Funny Girl“ ergeben sich entweder aus dramaturgisch notwendigen Mitteln, um den Fortgang der Geschichte zu gewährleisten oder emotionale Einblicke in das Seelenleben der Protagonisten zu ermöglichen, oder ist der musikalische Einsatz dadurch motiviert, dass beispielsweise die Reprisen eingesetzt werden, um Umbauten akustisch zu verdecken, in dem sie den Zuschauer abzulenken versuchen und ihm dadurch nochmals die Möglichkeit der Erinnerung und Rückbesinnung an die vorangegangene Szene erlauben. „Jede Ausstattungsrevue verfügte über eine Anzahl von Operettensängern und –sängerinnen. (...) Aus der Operette hatte die Revue mit den Handlungsklischees auch die Rollenfächer übernommen. Ein Tenorbuffo gehörte wie die Soubrette und Tanzsoubrette zu der Mehrzahl der Revueensembles.“¹⁴⁶ Genau diese Rollentypen mit ihren entsprechenden gesanglichen Fähigkeiten findet man auch im Musical „Funny Girl“. Die Rolle des Freundes und Mentors von Fanny Brice, Eddie Ryan, ist unter dieser Prämisse ein typisches Beispiel eines Buffotenores, sowohl in seinen gesanglichen, wie auch in seinen rollentypischen Charaktereigenschaften: Er verliebt sich in Fanny, bleibt immer ungehört und gibt den stets Bemühten, aber doch erfolglosen, treuen Begleiter, der letztendlich in seiner Liebe zu Fanny verkannt wird.

5.1. Exkurs Jazz- Musik

Im vorherigen Kapitel wurde der hohe Stellenwert beschrieben, den die Jazz- Musik für die Revue-Musik innehat, weswegen ich in diesem Kapitel gerne einen kleinen Exkurs über die Jazz-Musik geben möchte.

Eine exakte Datierung über die Entstehung des Jazz kann man nicht geben. Allerdings lässt sich festhalten, dass der Jazz seine Herkunft bei den afrikanischen Negerklaven, die in Nordamerika seit ungefähr 1620 ihre Frondienste leisteten, hat. Ihre Zahl stieg über die Jahre auf bis zu zwei Millionen Menschen an. Zu Beginn der Entstehungsgeschichte des Jazz stehen die sogenannten `calls`, das sind die animierenden Rufe, die sich die Sklaven während ihren unterschiedlichen Tätigkeiten auf den Plantagen im Süden der Vereinigten Staaten von Amerika oder bei Hafenarbeiten am Missouri oder Mississippi zuwarfen. Aus diesen `calls` oder auch `cries` entwickelten sich im Laufe der Jahre drei unterschiedliche Liedvarianten, die

¹⁴⁵ Kothes, F.-P., 1977. S. 56.

¹⁴⁶ Kothes, F.-P., 1972. S. 96.

die Jazz-Musik beeinflussten und ihr Gestalt verliehen. Die 'calls' benützten die Sklaven, um sich gegenseitig Nachrichten zuzurufen, also ein Informationsaustausch, während die 'cries' für einen Austausch der unterschiedlichen Emotionen standen.¹⁴⁷

Ein Name ist wohl mit der Entstehungsgeschichte des Jazz untrennbar verbunden und das ist New Orleans, die in Louisiana gelegene Stadt am Mississippi. Besonders der Stadtteil 'Storyville' ist tief mit dem Jazz verwurzelt, denn hier finden sich viele Vergnügungszentren, seien es Bars oder diverse Lokalitäten, in denen Live Musik zum Besten gegeben wird, meistens in Jazz Orchester Besetzung von acht Musikern. Hier konnte sich die Jazz Musik frei entwickeln und entfalten. In Erinnerung an diese Jazzbands schlüpfen auch in der „Funny Girl“ Inszenierung in Dortmund in dem Lied 'Cornet Man' einige Darsteller in die Rolle von Jazz Musikern, doch darauf möchte ich gerne im Kapitel über die Stückanalyse näher eingehen. Von New Orleans aus entfaltete sich der Jazz über das ganze Land. So ging im Jahr 1915 eine Jazz Band von New Orleans auf Tournee nach Chicago und brachte dort ihr Können zum Besten. Einige Zeit später kam dann der Jazz in New York an. So wurden diese drei Städte zum Schmelztiegel der Jazz-Musik in Amerika und in weiterer Entwicklung wurde der Jazz dann in den 1920iger Jahren salonfähig.¹⁴⁸

„Durch den Jazz erfuhren sowohl die populäre amerikanische Musik als auch das Musiktheater ihre entscheidende Prägung. (...) Der Jazz ermöglichte die Verschmelzung europäischer und amerikanischer Elemente zum Musical. Nachdem in den zehner Jahren Revuen erheblich an Popularität gewonnen hatten, erwuchs der Operette nach dem Ersten Weltkrieg mit den Musicals von Jerome Kern, George Gershwin und Vincent Youmans Rivalen um die Gunst des Publikums. Innerhalb weniger Jahre verfügte der Broadway plötzlich über eine ganze Generation junger, in den USA geborener Komponisten, die vom Jazz und einem typisch amerikanischen Lebensgefühl inspiriert waren.“¹⁴⁹

6. Dekorationen, Bühnenbild, Ausstattungsbilder

In diesem Kapitel möchte ich auf das Thema des Bühnenbildes eingehen, sowohl revuehistorisch allgemein gesehen, wie auch auf die Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung im Speziellen. Hierbei gilt es natürlich zu unterscheiden, welchen Revue-typus man analysieren möchte. Bei den Jahresrevuen entfaltete sich das Bühnenbild oft aus den Szenen, die die Persiflage des aktuellen politischen Geschehens zum Inhalt hatten, heraus. Durch diese Methode wurde darauf geachtet, dass das Bühnen-

¹⁴⁷ Vgl. Böttger, D., 2002. S. 667.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 669 und S. 670.

¹⁴⁹ Bering, R., 1997. S. 33.

bild einen dramaturgischen Sinn hatte und nicht das Gefühl geweckt wurde, dass es sich bei diesen Bildern um reine ausstattungsmäßige Effekt- Haschereien handelte. Das Augenmerk blieb so hauptsächlich auf das Bühnengeschehen gelenkt, also auf die Prosatexte oder die gesungenen Couplets.¹⁵⁰

In der „Funny Girl“ Inszenierung findet sich genau dieses Schema wieder. So wird auch hier das Bühnenbild immer durch die dramaturgische Handlung motiviert.

Selbst in den etwas opulenteren Szenen, die die Stück-im-Stück-Thematik aufgreifen, ist das Bühnenbild lediglich ein Unterstützungselement der Handlung.

Allgemein, sowohl revuehistorisch betrachtet, wie auch für die Dortmunder Inszenierung relevant, lässt sich sagen, dass die Formung des Bühnenbildes immer von dessen Praktikabilität abhängig ist. So muss es den jeweiligen technischen und bühnenräumlichen Möglichkeiten angepasst werden. Es ist darauf zu achten, dass Szenenwechsel reibungslos und unkompliziert ohne großen technischen Aufwand vonstatten gehen können. Eine Drehbühne, die die aufwendigen Ausstattungsbilder der Ausstattungsrevuen schnell wechseln konnte, war eher die Seltenheit, auch in Dortmund musste man ohne auskommen. Daraus ergab sich allgemein, wie auch bei der „Funny Girl“ Inszenierung, dass das Bühnenbild hauptsächlich mit beweglichen Elementen ausgestattet wurde, die bei einem Szenenwechsel leicht zu verschieben waren. Zudem fanden oft Leinwände Verwendung, die sozusagen als Rückwand dienten, um eine Tiefenwirkung zu erzielen. Früher wurden diese Leinwände großflächig bemalt, wie in Dortmund auch. In großen Revue-Tempeln werden heutzutage die unterschiedlichen Bilder projiziert. Wesentliche Elemente, die in keiner Ausstattungsrevue fehlen durften, waren die große Showtreppe und Vorhänge, die das Bühnenbild dekorativ umrahmten. Die Vorhänge sollten den sich anbietenden Augenschmaus auf der Bühne verstärken, was zusätzlich auch durch den hochwertigen Stoff der Vorhänge gewährleistet wurde. Die Treppe diente unter anderem dazu, dem Star der Revue einen ihm adäquaten Auftritt zu ermöglichen und ihn dadurch sozusagen auf ein Podest zu stellen, im übertragenen Sinne, auf die oberste Treppe der Karriereleiter.¹⁵¹

Im nächsten Abschnitt möchte ich gerne die Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung auf Grund dieser Bühnenbild-Aspekte analysieren und der Frage auf den Grund gehen, ob die Elemente der Treppe und der Vorhänge auch hier zu finden sind und ob

¹⁵⁰ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 42 und S. 43.

¹⁵¹ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 79 und S. 80 und S. 82.

das Bühnenbild so konzipiert wurde, dass ein Umbau ohne komplizierte und zeitaufwendige Vorgänge leicht zu bewerkstelligen ist. Erwähnt werden sollen dabei nur jene Szenen, die diese Voraussetzungen erfüllen, dabei werde ich chronologisch anhand der Szenenfolge des Textbuches vorgehen.

Die 1. Szene im 1. Akt zeigt auf der linken Bühnenseite die Garderobe von Fanny Brice im Ziegfeld-Theater in New York. Den Hintergrund ziert ein überdimensional großer Vorhang, im Vordergrund steht eine Chaiselongue und ein Schminktisch mit dazu passendem Stuhl. Diese Möbelstücke sind auf einem fahrbaren Podest positioniert, das automatisch rein- und wieder rausgefahren werden kann. Parallel dazu sieht man auf der rechten Bühnenseite vier Damen auf einem identischen kleinen Podest hinter einem Holztisch sitzen, in ein Pokerspiel vertieft; ein Bild, welches sich im Laufe des Stückes noch öfters wiederholen wird. So wird die Bühne quasi optisch geteilt und der Zuschauer kann damit gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten das Geschehen beobachten. Den Hintergrund der sogenannten Pokerrunde bilden vier der beweglichen Holzwände, die ich in einem der vorherigen Kapitel bereits erwähnt habe. Diese Wände sind oben an einer Schiene befestigt und können sehr schnell und unkompliziert per Hand verschoben oder gedreht werden. Die Breite einer einzelnen Holzwand beläuft sich auf circa 1,80 m. Diese kleinen braunen Wände werden zum Bestandteil fast jeder Szene und nehmen dabei, je nach Ausrichtung und Zusammenstellung, immer unterschiedliche Funktionen an, entweder als Rückwand, oder seitlich rechts und links als Trennwände, die Theatergassen im Backstage- oder Onstage-Bereich formen können.

Die 2. Szene führt den Zuschauer in Fannys Vergangenheit, diese Rückblenden sind ein fester Bestandteil im Musical „Funny Girl“, das unterschiedliche Zeitebenen vermischt, um dem Publikum Fannys Leben erzählen zu können. Die 2. Szene zeigt also eine Probensituation im Keeney-Theater in New York, in dem Fanny Brice ihr erstes Engagement hat, zumindest wird dies durch das Musical-Buch so vermittelt. Die Biographie von Fanny Brice bringt allerdings zum Vorschein, dass sie vor ihrer Zeit im New Yorker Keeney-Theater schon auf einigen kleineren Talentbühnen der Stadt stand. Der erste Schritt auf die professionelle Bühne war aber sicherlich ihr Auftreten im Keeney-Theater. Der Hintergrund dieser Probenszene besteht wieder aus einem Vorhang, diesmal ein schwerer, grüner Samtbehang, der vollflächig über die gesamte Bühnenbreite von oben herabgelassen wird. Die 3. Szene weist eine leere Bühne auf, die Holzwände wurden zu beiden Seiten verschoben und bilden

Gassen, die ein Auftreten der Darsteller von rechts und links ermöglichen. Im Hintergrund sieht der Zuschauer wieder einen der bemalten Prospekte, die vom Schnürboden herabgelassen werden und die gesamte Bühne, was Höhe und Tiefe anbelangt, ausfüllen. Das Motiv des Hintergrundprospektes ist in dieser Szene das Keeney-Theater von außen. Die 4. Szene entführt den Zuschauer in Fannys Jugend, in einen offensichtlich verarmten Wohnbezirk. Man sieht ein Hinterhofpanorama mit teils heruntergekommenen Häusern, zwischen denen Wäscheleinen mit zu trocknender Wäsche gespannt sind. All dies wird wieder durch einen bemalten Hintergrundprospekt verdeutlicht. Im Vordergrund stehen lediglich zwei alte Mülltonnen, die den ärmlichen Hinterhof-Eindruck noch verstärken. Ansonsten ist die Bühne leer, hier wurde auch auf den Einsatz der kleinen braunen Wände verzichtet. Die 6. Szene zeigt die Backstage-Situation im Keeney-Theater, in der die Garderobe der `Kenney Girls` auf die Bühne gebracht wird. Dies wird wieder mit Hilfe der Holzwände umgesetzt, die dieses Mal so verschoben und gedreht werden, dass sie den Eingang in die Garderobe formen. Der langgezogene Garderobentisch, der Platz für 6 `Keeney Girls` bietet, wird mit den dazugehörigen Stühlen und den Garderobenständern von der Unterbühne hochgefahren. Der Hintergrund der Garderobe wird wieder durch einen Vorhang gebildet, dieses Mal misst er aber nur die halbe Bühnenbreite. Die 7. Szene im 1. Akt zeigt wieder die Damen-Pokerrunde in exakt demselben Bühnenbild, welches immer zu sehen ist, wenn die Pokerrunde zum Einsatz kommt. Auch die Garderoben-Situation wiederholt sich in einigen Szenen, auch hier zeigt sich das Bühnenbild immer identisch, so dass beim Zuschauer ein Wiedererkennungswert hervorgerufen werden kann.

Die 8. Szene im 1. Akt zeigt wieder einen Zeitsprung in Fannys Karriere. Diesmal spielt die Szene im New Yorker Amsterdam-Theater, in dem Fanny Brice in einer der Ziegfeld-Revuen engagiert ist; was biografisch auch nachzuweisen ist. Die Bühne ist in diesem Bild komplett leer und zeigt nur die Holzwände, die die Backstage-Gassen formen und im Hintergrund einen schwarzen Vorhang, der die gesamte Bühnenbreite ziert. Dieser Szene folgt die sogenannte Productionnummer der 9. Szene im ersten Akt, die ich schon des Öfteren in meiner Arbeit erwähnt habe. Hierbei handelt es sich um die `His love makes me beautiful` Szene, die den gesamten Personenstab des Stückes aufzubieten hat und ganz im Sinne der Ausstattungsrevue inszeniert wurde, auch was das Bühnenbild angeht. So charakterisiert sich dieses Bild zu Beginn durch einen großen Prospekt im vorderen Drittel der Bühne, der die gesamte hintere Bühne

verdeckt und auf den ein altmodischer Vorhang gemalt wurde. Dieser Prospekt soll den Umbau, der dahinter vonstatten geht, verdecken. Der Darsteller des Florenz Ziegfeld hält vor dem Prospekt seine Ansprache und führt den Zuschauer verbal in die Welt der Ziegfeld-Revuen ein: „Ladies and Gentlemen, Mesdames et Messieurs, meine Damen und Herren! Mein Name ist Florenz Ziegfeld, und ich habe die große Freude und Ehre, Ihnen zum Finale die schönste aller Frauen anzukündigen: die amerikanische Braut! The American Bride! Viel Vergnügen mit den Ziegfeld Follies!“¹⁵²

Nach dieser kleinen Rede hebt sich das Prospekt nach oben und ein typisches Revue-Tableau kommt zum Vorschein. Der Zuschauer sieht in der Mitte der Bühne eine große Showtreppe, die von silbernen Vorhängen umrahmt wird und an deren Kanten Glühlampen angebracht sind. Das ganze Damenensemble schreitet die Treppe hinunter und präsentiert die prächtigen Brautroben. Dabei kommen sie über zwei weitere kleine Treppen, die vom Zuschauer nicht gesehen werden, da sie von den Vorhängen verdeckt sind, seitlich von rechts und links hinten auf die Höhe der dritten Stufe der großen Haupttreppe und stolzieren diese nach unten bis an die Bühnenkante. Der Star der Show, also die Rolle der Fanny Brice hat in der Mitte der Szene ihren spektakulären Auftritt, bei dem sich am oberen Ende der Treppe ein zusätzlicher Vorhang öffnet und den Blick auf Fanny preisgibt, die frontal durch eine weitere Treppe die Haupttreppe betreten kann. Die oberste Stufe gilt auch hier ganz traditionell revuehistorisch dem Star der Show, der somit eine soziale Überhöhung erfährt und dem damit eine Sonderrolle zuteilwird. Da es sich in dieser 9. Szene im ersten Akt um eine Show-in-Show-Szene handelt, die mit der Gratulation aller Beteiligten durch Florenz Ziegfeld auf der Bühne endet, wird der Umbau zur nächsten Szene also aus dramaturgischen Gründen offen auf der Bühne gezeigt. So werden die Vorhänge wieder in den Schnürboden gezogen und die jeweiligen Treppen entweder nach hinten gefahren oder im Falle der beiden kleinen nach rechts und links außen gezogen. Während des ganzen offenen Umbaus geht die Dialog-Szene im Vordergrund ungehindert weiter. Sobald die große Showtreppe ganz hinten ist, fährt ein großer Vorhang, der die gesamte Bühnenbreite misst, hinunter, um sie für die nächsten Szenen zu verdecken, bis sie im 2. Akt dann wieder zum Einsatz kommt. Die 11. Szene im 1. Akt besticht wieder durch eine weitgehend leere Bühne, bis auf fünf Tische, mit den dazugehörigen Stühlen, die von den Darstellern, die in der Szene be-

¹⁵² Textbuch „Funny Girl“ S. 27.

teilt sind, hereingetragen werden. Im Hintergrund sieht man einen bemalten Prospekt, der eine beleuchtete Häuserreihe zeigt, die Henry Street, in der die Premierenfeier der 'Ziegfeld Follies' stattfindet. Generell lässt sich feststellen, dass die Umbauten immer nach demselben Schema ablaufen. Die Bühnenteile, ob nun Vorhänge, die kleinen braunen Wände, Möbelstücke oder die große Treppe, verlassen die Bühne immer genau auf die umgekehrte Weise, wie sie auf die Bühne kommen. Derselbe Bühnenarbeiter bringt also den Tisch herein und trägt ihn zum Szenenwechsel dann auch wieder hinaus oder der Vorhang oder das Prospekt werden herunter- und zu Ende der Szene wieder nach oben gefahren. Getreu diesem Verfahren sieht man in der 13. Szene ein Separee in einem Restaurant, in dem Fanny und Nick ein Date haben. Der Bühnenhintergrund ist hier geteilt in die kleinen braunen Wände, die aneinandergereiht werden und in einen dekorativen Hintergrund-Vorhang, vor dem ein großer Esstisch mit Stühlen und ein Divan platziert ist, die aus der Unterbühne hoch- und dementsprechend beim Umbau wieder abgesenkt werden. Die Szenenwechsel finden zumeist im Dunklen statt und werden, ganz der Revue-Tradition getreu, von einer Zwischenmusik untermalt, die aus den musikalischen Reprisen der Songs der zuvor gesehenen Szene, besteht. So hat der Zuschauer während dem Umbau die Möglichkeit, die vorherige Szene gedanklich Revue passieren zu lassen, da die Musik seine Erinnerungen daran positiv beeinflusst.

Die 14. Szene und damit die letzte im 1. Akt visualisiert ein Bahnhofspanorama, in dem die 'Follie-Girls', die sich gerade auf Tournee in Baltimore befinden, mit ihren Koffern am Bahnsteig warten. Auf den Hintergrund-Prospekt ist eine Bahnhofswartehalle mit einer großen Uhr gemalt. Zwei der kleinen braunen Wände sind davor geschoben und umrahmen einen kleinen Ticketschalter, der ebenfalls aus dem Schnürboden auf die Bühne herabgesenkt wird. Auf den braunen Holzwänden sind zwei Hinweisschilder angebracht, die den Weg zu den Bahnsteigen weisen. Die restlichen kleinen Wände bilden wieder rechts und links der Bühnenseiten Gassen, die diesmal die unterschiedlichen Bahnsteige visualisieren sollen.

Die 1. Szene im 2. Akt entführt den Zuschauer nach Long Island. Nun befindet man sich in der neuen Villa von Fanny und Nick, was zusätzlich durch Umzugskisten, die im hinteren Drittel der Bühne stehen, verstärkt wird. Aus dem Schnürboden werden noch zwei Kronleuchter herabgesenkt, die den Wohlstand des Ehepaares hervorheben. Der obligatorische Hintergrund-Prospekt zeigt eine Hafenszene von Long Island, um dem Publikum die exponierte Lage der Villa zu verdeutlichen. Die kleinen

Holzwände werden in dieser Szene wieder an den Seiten positioniert, diesmal mit dem Hintergedanken, weitere Eingänge in die restlichen Zimmer der neuen Villa zu symbolisieren. Die 4. Szene im zweiten Akt habe ich bereits zuvor in meiner Arbeit ein paar Mal erwähnt, hierbei handelt es sich um die `Rat-Tat-Tat-Szene`, die ich als weitere Productionnummer und Prunkfinale sehe, wenn sie auch nicht die letzte Szene des eigentlichen Musicals bildet. Diese Szene gleicht im Bühnenaufbau fast identisch der Productionnummer des ersten Aktes, so kommen auch hier wieder die große Showtreppe, mit den sie umrahmenden Vorhängen, zum Einsatz. Allerdings wird die Treppe hier etwas weiter hinten positioniert, da die Vorderbühne für die Choreografie größer sein muss als im 1. Akt. Der hintere große Vorhang hebt sich und die Treppe wird sichtbar hereingeschoben. Goldene Vorhänge werden von oben herabgelassen und umrahmen die Showtreppe optisch. Das Ende dieses Prunkfinales unterscheidet sich allerdings zu dem des ersten Aktes: hier wird ein weiterer Vorhang vor die Showtreppe herabgelassen, um den Umbau dahinter zu verdecken und zu verschleiern. Die Tänzer treten durch den Vorhang und benützen die Vorderbühne für eine schwungvolle Choreographie, die den Umbau zur nächsten Szene hinter dem Vorhang zeitlich überbrückt.

Die Analyse der Bühnenbilder, die für die Revue-Tradition relevant sind, zeigt somit ganz eindeutig, dass die Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung viele Elemente wieder in das Bühnenbild aufnimmt und in die Inszenierung integriert. So ziehen sie sich quasi wie ein roter Faden, ganz der Revue-Tradition verschrieben, durch das ganze Stück - das Schema bleibt immer dasselbe: die Darsteller stehen auf einer fast leeren Bühne, die nur mit wenigen Versatzstücken auskommt. So werden die benötigten Möbelstücke entweder auf dem Podest positioniert, das rechts oder links im vorderen Drittel der Bühne herein- und herausgefahren werden kann, oder die Einrichtungsgegenstände werden von der Unterbühne nach oben und wieder herabgesenkt. Ein weiteres Charakteristikum dieser Inszenierung bilden die Vorhänge und die kleinen, braunen Holzwände, die in fast jeder Szene in unterschiedlichen Konstellationen zum Einsatz gelangen. Die Holzwände können optisch auch zusätzliche Räume schaffen, die sich dahinter auftun und die nur in der Phantasie des Zuschauers entstehen. Durch die differenten Stoffmaterialien der Vorhänge wird dem Rezipienten gleichzeitig ein Eindruck vermittelt, in welchem sozialen Rahmen die jeweilige Szene angesiedelt ist, so gibt das Material Auskunft über die finanzielle Beschaffenheit der Personen, die in den jeweiligen Szenen vorkommen.

Ein weiteres stets wiederkehrendes Element, das ganz im Sinne der Revue-Tradition steht, sind die bemalten Hintergrundprospekte, deren Motive immer Rückschlüsse über den Schauplatz der jeweiligen Szene geben. Doch das wohl prägnanteste und offensichtlichste Merkmal der Dortmunder Inszenierung bildet sicher die große, beleuchtete Showtreppe, die in den beiden Prunkfinali zum Einsatz gelangt und damit den Kreis der Revue-Tradition schließt.

Der Theaterwissenschaftler Kothes weist in diesem Zusammenhang in seinem Buch über die Ausstattungsrevue darauf hin, dass ein zu auffälliges und opulentes Bühnenbild von den gut zur Geltung kommenden Kostümen ablenken würde, was den minimalistischen Einsatz von lediglich Hintergrund-Vorhängen oder bemalten Prospekten erklärt. Das Bühnenbild sollte also nicht vom Bühnengeschehen ablenken, sondern dieses nur visuell unterstützen und so das Augenmerk des Zuschauers auf die Kostüme und die jeweiligen Performances lenken. Dasselbe Prinzip gilt übrigens auch für die Lichtregie einer Revue, doch darauf möchte ich später noch kurz genauer eingehen. Den Einsatz der großen Showtreppe erklärt sich Kothes ursprünglich aus rein technischen Überlegungen und Notwendigkeiten heraus; sie sollte eine entsprechende Tiefenwirkung erzeugen, die die zu anfangs eher kleinen Revue-Bühnen optisch vergrößern sollte. Später hatte die Treppe den zusätzlichen Nebeneffekt, das Auftreten des Stars der Revue zu perfektionieren und dem Publikum damit dessen besondere und herausragende Stellung zu visualisieren. Um diesen Eindruck zusätzlich zu verstärken, wurden die Treppenkanten mit Glühlampen beleuchtet und die Treppe in der Mitte der Bühne positioniert, so dass sie optisch gerade auf den Zuschauer zulaufen konnte. Sie bildete eine geschlossene Einheit und wurde nicht in zwei separate Schenkel geteilt. Auch die Positionierung der einzelnen Darsteller und des Ensembles auf der Treppe stand ganz im Dienste des Stars, der immer im Mittelpunkt dieses Arrangements stand. Beim Zuschauer sollte dabei der Eindruck hervorgerufen werden, sich in der Erscheinung des Stars wiederzuerkennen, beziehungsweise sollte ihm vor Augen geführt werden, dass man selbst einmal an dieser Position stehen kann, dass das Erreichen der eigenen Wunschträume immer möglich ist.¹⁵³

„Die Präzision der Stufenfolge entsprach dem stereotypen Schrittmaß der Girltruppen, auf deren rhythmischen Beinmechanismus sich der Gleichtakt der Stufen übertrug. Daß die Treppe in der Revue der Steigerung des szenischen wie emotionellen Effekts dienen sollte, läßt sich auf die historische Funktion

¹⁵³ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 136 und S. 138 und S. 139 und S. 141.

der Treppe zurückführen. In der feudalen Architektur vom Barock bis zum Historismus des 19. Jahrhunderts nimmt die Treppe in Form der sogenannten Herrschafts-, Fest-, oder Prunkstiege eine bedeutende Stellung ein: als Dokumentation autokratischer Macht und elitärer Position.“¹⁵⁴

6.1. Licht

Im nächsten Abschnitt möchte ich gerne kurz, wie oben erwähnt, auf das Thema des Lichts in der Revue zu sprechen kommen. Hierbei gelten dieselben Richtlinien, wie beim Bühnenbild: Die visuelle Wirkung der Ausstattungsbilder und des Geschehens auf der Bühne sollte unterstützt werden und nicht davon ablenken. Dies machte es notwendig, das technische Element des Lichtes nicht willkürlich einzusetzen, sondern dessen Verwendung mit Sinnhaftigkeit zu versehen, so wurde das Licht dazu benutzt, das Augenmerk des Publikums auf gewisse Vorgänge auf der Bühne zu konzentrieren und dessen Aufmerksamkeit auf bestimmte Darbietungen zu lenken. Zusätzlich wurde das Licht aber auch als Mittel dafür eingesetzt, beim Zuschauer den Eindruck der Phantasiewelt zu verstärken.¹⁵⁵ Dieser Eindruck wurde des Weiteren durch den Einsatz von farbigem Licht intensiviert, das die Bühne in alternierende Lichtstimmungen tauchen konnte.¹⁵⁶

Die Lichtregie der „Funny Girl“ Inszenierung in Dortmund befolgt genau diese Muster, so hüllt es das Bühnengeschehen einmal in ein blaues oder ein rötliches Licht, um gewisse Aussagen der jeweiligen Szenen damit zu untermauern und zu verstärken. Die Keeney-Szene ist beispielsweise in ein rotes Licht getaucht, um dem Zuschauer nochmals den Touch zu verdeutlichen, den dieses Theater innehat. Es galt, dem männlichen Publikum mit den Tanzdarbietungen ordentlich einzuheizen. So entsteht ein deutlicher Kontrast in der Lichtregie zu den Szenen, die im Ziegfeld-Theater spielen, wo man ein helles und weißes Show-Licht vorfindet, um den edlen Eindruck der Kostüme zu erhöhen. Die Szenen, die Fanny's Gefühlswelt zum Inhalt haben, sind durchwegs in ein blaues Licht gehüllt, um sie so visuell von ihrer Arbeitswelt zu trennen. In einigen Szenen kommt ein Verfolger zum Einsatz, um das Augenmerk des Publikums gezielt auf einzelne Personen, vorwiegend natürlich auf Fanny, zu konzentrieren.

Zusätzlich wird das Licht in der Dortmunder Inszenierung bewusst dazu eingesetzt, Räume zu kreieren, in dem es Teile der Bühne in ein nur schummriges Licht verwan-

¹⁵⁴ Kothés, F.-P., 1972. S. 140.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 141.

¹⁵⁶ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 210.

delt, während in ein und derselben Szene gewisse Teile hell erleuchtet sind. So bekommt der Zuschauer zwar die gesamte Bühne zu sehen, soll aber hauptsächlich auf einen bestimmten Vorgang konzentriert werden.

6.2. Kostüme

In diesem Kapitel möchte ich mich thematisch den Kostümen der Ausstattungsrevuen widmen, um auch hier der Frage nachzugehen, ob sich in der Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung revuetraditionelle Aspekte der Kostümgestaltung finden. Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, stellen die Kostüme und somit das Kostümdesign einen wichtigen Aspekt der Revue-Inszenierung dar – das Bühnenbild wurde bis auf die Ausnahme der Productionnumber so minimalistisch und schlicht gehalten, dass bei den Kostümen in die ausstattungsmäßige Wunderkiste gegriffen werden konnte. Die Kostümentwürfe der Ausstattungsrevuen vermischten den aktuellen Zeitgeschmack mit geschichtlich überlieferten, traditionellen Kostümdesigns und stellten so im übertragenen Sinne eine Modenschau durch die Kostümgeschichte dar, unter Einbezug aktueller Modetrends. Dies hatte zur Folge, dass die meisten Kostüme in der Herstellung sehr zeit- und materialintensiv waren, um dem Publikum luxuriöse Kostümmodelle präsentieren zu können. Hauptsächlich zeigte sich diese Prachtentfaltung natürlich vor allem an den Kostümen des weiblichen Stars der jeweiligen Show, für deren Garderobe meist die stilvolle und mondäne Abendrobe Pate stand. Das Kostümdesign für die Roben des Stars, so wie auch für die Kostüme des restlichen Ensembles, griff oft den inhaltlichen roten Faden der einzelnen Szenen auf und spiegelte diese Themen in den Kostümen wider; sei es im Schnitt der Robe oder anhand des zu verwendeten Materials wie Seide oder Samt, das zusätzlich mit dem übermäßigen Gebrauch von Federn, Pailletten oder Strass verstärkt wurde. Dabei wurde immer darauf geachtet, dass die Kostüme des Stars sich optisch durch ihre Extravaganz von denen des Ensembles abhoben, um die außergewöhnliche Stellung des Stars zusätzlich zu verdeutlichen und ihn dadurch zu mystifizieren und seine Einzigartigkeit zu unterstreichen. Materialtechnisch wurde dabei vor allem auf echte Federn zurückgegriffen, da diese sinnbildlich für Reichtum, Pracht und Prunk standen.¹⁵⁷ Diese modische Charakterisierung fand auch in den Kostümen der Fanny Brice in der Dortmunder Inszenierung Einzug. So trägt Fanny in der Szene, in der sie

¹⁵⁷ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 77.

sich mit Nick zum Suppé in Baltimore trifft, ein langes, schwarzes Abendkleid, das mit Pailletten und Federn bestickt ist. Auch im „Funny Girl“ Kostümdesign wurde darauf geachtet, in den beiden großen Ausstattungsfinali die Darstellerin der Fanny Brice mit dem aufwendigsten und damit auffälligsten Kostüm zu kleiden, um sie optisch zu überhöhen und von den anderen Darstellern abzuheben. In dem Prunkfinale im 1. Akt, der `His love makes me beautiful`-Szene, in der das ganze Bild kostümtechnisch aus Brautkleidern für die Damen und Sakkos für die Herren besteht, hat das Kostüm des Stars, in diesem Fall also die Darstellerin der Fanny Brice, die mit Abstand längste Schleppe und den auffälligsten, höchsten Kopfputz, der mit reichlich Federn verziert ist.

Bei dem Kostümdesign und der Kostümausstattung kann man nochmals sehr schön das oben erwähnte Phänomen der Zahlen beobachten. Hierbei schlägt es sich in der Materialbeschaffenheit nieder. So soll durch die Verwendung edelster und damit teuerster Stoffe und Utensilien wie Spitze, Brokat, Samt, Seide, Pailletten und Federn wieder beim Zuschauer das Gefühl geweckt werden, Teil eines ganz besonderen Spektakels zu sein, der viel für sein Geld geboten bekommt. Sowohl die Materialkosten der Kostüme, wie vor allem auch die Arbeitsstunden zum Nähen und Anfertigen der Kostüme, die nicht in maschinellem Massenprodukt gefertigt werden, sondern im Gegenteil alles handgeschneiderte Unikate und Einzelstücke darstellten, riefen beim Publikum das Gefühl der Exquisitheit der einzelnen Bühnenkleider hervor. Dadurch wurde beim Rezipienten gleichzeitig das Gefühl für Schönheit assoziiert - so gilt der allgemeine Tonus, dass teure Bekleidung demnach auch schöne Kleidung ist. Ein weiterer Aspekt der hohen Kostümherstellungskosten und die überschwängliche Verwendung von luxuriösen Materialien und das Rückgreifen auf die Schnittmuster der jeweiligen neuesten Modeerscheinungen sollte der Revue einen höheren Stellenwert verschaffen, in dem sie den Kleidungsstil der Gesellschaftsschichten repräsentierte, die über so viel Kapital verfügten, dass sie sich den jeweils angesagten Modetrends unterwerfen konnten. Die Präsentation dieses Kostümluxus in Verbindung mit der allgemeinen Ausstattung entführte das Publikum also in die vermeintliche ideale Welt der unbegrenzten Möglichkeiten, in die Welt der bessergestellten Menschen der Gesellschaft, er gewährte Einblick in die Oberschicht und sollte das Genre der Revue im übertragenen Sinne mit dieser Welt gleichsetzen. So konnten es sich nur gutbetuchte Bürger leisten, ihren Kleiderschrank mit den neuesten modischen Kreationen auszustatten, was gleichzeitig auch besagte, dass sie keine körperlichen Arbeiten

verrichten mussten, die entsprechende Kleidung vonnöten gemacht hätte. Nicht von ungefähr kommt der Ausdruck: ‚dass Kleider Leute machen‘. Ein weiterer Aspekt, den ich beim Thema der Kostüme nicht unerwähnt lassen möchte, ist die Materie der Nacktheit. Erst nach Beendigung des Ersten Weltkrieges durften ‚nackte Tatsachen‘ auf den Brettern, die die Welt bedeuten, gezeigt werden. Davor behalf man sich mit hautengen, badeanzugähnlichen Kostümen, die im selben Haulton der jeweiligen Darsteller angefertigt wurden, was von weitem den Eindruck vermittelte, dass die entsprechende Person nackt war. Diese Impression wurde auch dadurch verstärkt, dass sich die Privatkleidung der Damen der damaligen Zeit durch ihre Hochgeschnürtheit und prinzipiellen Verhüllung des weiblichen Körpers, kennzeichnete.¹⁵⁸ Die Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung greift diese modische Revue-Tradition wieder in der `His love makes me beautiful` Szene auf, in dem die Brautkleider der Damen an die Roben der `Victoria's Secret Angels` erinnern. Die Frauen tragen in dieser Szene durchsichtige oder hautfarbige Trikots, die nur im Schambereich oder an den Brüsten mit Pailletten oder Stoffblumen verziert sind, so dass sie diese Zonen verhüllen, aber trotzdem die männlichen Phantasien beflügeln lassen.

Ein weiterer kostümtechnischer Aspekt, der das Kostümdesign der Ausstattungsrevue der 1920iger Jahre auszeichnete, war die sichtbar werdende Neigung, die Geschlechterrollen modisch anzugleichen. So wurden die Kostüme der Männer mit femininen Zügen versehen, während die Frauenroben einen männlichen Touch bekamen.¹⁵⁹

Auch in den Dortmunder Kostümen lässt sich diese Tatsache beobachten. So trägt Katharine Mehrling in der Rolle der Fanny Brice in einer Szene einen weißen, aus Seide genähten Hosenanzug, mit dem typischen Schnitt der 1930iger Jahre. Durch diese Gegebenheit lassen sich zwei Fakten hervorheben: der seidige Stoff verleiht dem Kostüm ein edles und teures Aussehen, was die soziale Stellung von Fanny Brice gegen Ende des Stückes gut zur Geltung bringt. Zugleich suggeriert dieser Hosenanzug dem Zuschauer auch, dass es Fanny ist, die in der Beziehung zu Nick sprichwörtlich ‚die Hosen anhat‘, was damit die These unterstützt, dass sich kostümtechnisch die Geschlechterrollen annähern. Gleichzeitig weisen in der `His love makes me beautiful` Szene die Anzüge der Männer einen offensichtlichen, femininen Touch auf – sie glänzen in seidigem Stoff mit rosa Fliegen. Insgesamt wurden

¹⁵⁸ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 132 und S. 144.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 131.

für die „Funny Girl“ Inszenierung rund 180 Kostüme angefertigt, viele wie oben bereits erwähnt, in revuehistorischer Tradition mit ausladenden Kopfbedeckungen, die mit aufwendigen und prunkvollen Accessoires geschmückt sind. Die Entwürfe lehnte die Kostümdesignerin Susanne Hubrich an die Kostüme des „Funny Girl“ Filmes an. Dabei ging sie nach dem Konzept vor, das Privatleben und die Arbeitswelt, also die Revue-Welt, der Fanny Brice auch optisch zu unterscheiden, in dem sie die Kostüme in den Privatszenen in eher matten Farben darstellte wie schwarz, weiß, grau oder sepia, während sich die Kostüme in den Show- in Show- Szenen ihrer Arbeitswelt durch kräftige und strahlende Farben kennzeichneten.¹⁶⁰

„Wenn Ute Werner¹⁶¹ von den Kostümen für das opulente Musical erzählt, leuchten ihre Augen. „Für uns ist das natürlich ein Traum, wenn wir uns mal so richtig austoben können, in Pailletten, Federn und tollen Stoffen schwelgen.“ 180 bis 200 Kostüme gibt es für das Stück – nicht alle neu genäht, sondern vieles aus dem Fundus wird wiederverwertet. Allein 18 Kostüme gibt es für Hauptdarstellerin Katharine Mehrling. Die Geschichte um die umtriebige Fanny Brice spielt in den 20er Jahren. „Damals gab es an jeder Straßenecke ein Theater, sie haben große Shows gefeiert mit viel Pomp und Glamour“, erzählt Ute Werner. Dem will die Kostümabteilung des Theaters gerecht werden. Dicke, glitzernde Swarovski-Knöpfe haben sie bestellt, glänzenden Goldstoff und zarten Taft verarbeitet und tausende Glasperlen zu schweren Fransen an Revue-Kleidern aufgefädelt. (...) Für ein aufwendiges Stück wie „Funny Girl“ muss auch das Umkleiden geprobt werden. Dafür entsteht so etwas wie eine eigene Choreographie hinter der Bühne. „Manchmal arbeiten drei Leute an einer Frau und die packt noch mit an. Da muss man wissen, wer welchen Knopf und Reißverschluss zu macht.“ Hinzu kommt eine regietechnische Krux: Fannys Showleben wird in Bunt gezeigt, ihr ärmliches Privatleben in Schwarz-Weiß. Zwischen beiden Welten müssen die Tänzer manchmal in Sekunden wechseln.“¹⁶²

7. Presse und Publicity

In diesem Kapitel möchte ich mich mit den Pressemitteilungen beschäftigen, die im Rahmen der „Funny Girl“ Inszenierung am Dortmunder Opernhaus durch die Lokalpresse oder die Fachpresse gingen, um dadurch die Berichterstattung zu zeigen und herauszufinden, ob die Inszenierung in den Printmedien einen positiven Tonus fand, oder ob der Show eher negativ gegenübergestanden wurde.

Da es sich beim Dortmunder Opernhaus um ein subventioniertes Theater handelt, bekommt die Berichterstattung im Vorfeld der Premiere natürlich nicht die werbewirksame Bedeutung, die sie für ein privates Unternehmen hätte oder gemessen an der

¹⁶⁰ Vgl. Ruhr Nachrichten 23.10.12.

¹⁶¹ Ute Werner ist Abteilungsleiterin der Kostümabteilung der Oper Dortmund

¹⁶² Westfälische Rundschau und Westdeutsche allgemeine Zeitung 10.10.12.

Werbemaschinerie der Revue-Tempel der 1920iger Jahre. Die Revue-Theater mit den großen Ausstattungsrevuen in den 1920iger Jahren unterlagen einem großen Konkurrenzdruck und so musste mit den damaligen Mitteln werbewirksam ein breites Publikum in die Häuser gelockt werden, teils Abend für Abend, um die horrenden Produktionskosten wieder hereinzuspielen und mit der Show zusätzlich auch noch Gewinne einfahren zu können. Ganz im Unterschied zum Dortmunder Theater, das in einer Spielzeit ja mehrere Stücke im Spielplan hat, die alle den ungefähr identischen Pressespiegel benötigen. So war es für die Theater der 1920iger Jahre essentiell wichtig, die Revue zu bewerben und das Publikumsverlangen mit der entsprechenden Werbung zu steuern und den zukünftigen Rezipienten zu suggerieren, dass sie diese Show unbedingt sehen müssen. In den 1920iger Jahren hatte man noch nicht die medialen Möglichkeiten, die einer Presse- und Public-Relations-Abteilung heutzutage zur Verfügung stehen, so konnte man lediglich auf die Printwerbung in Zeitungen und mittels großer Plakate zurückgreifen. Deswegen habe ich auch bei der Dortmunder Inszenierung die Berichterstattung in Radio und Fernsehen außer Acht gelassen. Die Revue-Tempel der damaligen Zeit hatten die Möglichkeit, ihre Werbeanzeigen in den dafür vorgesehen Spalten der Tageszeitungen zu schalten, in denen die Spielpläne der einzelnen Theater abgedruckt wurden. Zusätzlich bestand die Möglichkeit, einen Sonderbeitrag anlässlich der Premiere zu veröffentlichen, der Gespräche mit dem Star der Revue oder dem Leadingteam wie Regisseur, Autor oder Choreograph beinhaltete.¹⁶³

Im Vorfeld der Dortmunder Premiere der „Funny Girl“ Inszenierung wurde auf diese revuetraditionelle Werbeplattform zurückgegriffen und so druckten auch die Dortmunder Lokalzeitung wie auch das Fachmagazin `Musicals` Interviews mit Regisseur Stefan Huber sowie den beiden Hauptdarstellern Katherine Mehrling und Bernhard Bettermann, die die Rollen der Fanny Brice und des Nick Arnstein verkörperten, ab. Die Berichterstattung im Vorfeld der Premiere, die am 21.10.2012 über die Bühne der Oper Dortmund ging, informierte die Leser hauptsächlich über den Inhalt des Musicals und gab kurz und knapp darüber Auskunft, was der Zuschauer auf der Bühne zu sehen bekommen wird - ganz in der Werbemanie der großen Revue-Anzeigen der 1920iger Jahre. So auch die oben erwähnten Interviews, in denen der Regisseur und die beiden Hauptprotagonisten zum Stück befragt wurden, über ihr Regiekonzept oder die Probenarbeit an den jeweiligen Rollen des Stückes. Exemplarisch für die

¹⁶³ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 217.

Vorpremieren-Berichterstattung möchte ich hier gerne zwei Berichte erwähnen, die in den Ruhrnachrichten veröffentlicht wurden. „Ein schwungvolles Ausstattungsstück macht die Oper aus dem Broadway-Erfolgsstück; mit über 150 Kostümen, einem flott und filmisch geschnittenen Bilderbogen aus 23 Szenen und mit rasanten Stepp-, Show und Tanzszenen.“¹⁶⁴

„20 Jahre aus Fannys Leben erzählt der 1964 mit der damals 22-jährigen Streisand uraufgeführte Musical-Klassiker von Jule Stynes. 1968 wurde der Broadway-Erfolg verfilmt. Die (Liebes-) Geschichte der Komödiantin ist eine bitter-süße – ohne Happy End. Fanny verliebt sich in den Charmeur Nick Arnstein; am Schluss stellen beide fest, dass sie zu stark für die Beziehung sind. Farbenfroh, mit viel Glitzer und Pailletten besetzt sind die Kostüme in den Szenen, die im Theater spielen. Das Privatleben der Fanny zeigt Kostümbildnerin Susanne Hubrich in Schwarz-weiß und Sepia-Farben. „Fanny hatte eine sehr lustige Art sich zu bewegen. Sie war eine freche Frau, mit viel Humor und voller Überraschungen“, sagt der Regisseur. Das will er in seiner Inszenierung herausstellen. (...) 23 Szenen mit 15 Spielorten will Huber mit fahrenden Wänden wie Überblendungen im Film vorbeiziehen lassen.“¹⁶⁵

Die Berichterstattung nach der Premiere der Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung fand sowohl in der Fachzeitschrift wie auch in der Lokalpresse einen durchwegs positiven Tonus. „Musical-Experte Stefan Huber macht in seiner Inszenierung daraus auch ein Show-Musical. – Mit fliegenden Wechseln zwischen 23 Szenenbildern. Irrendwo bewegt und dreht sich immer etwas in den drei kurzweiligen Stunden auf der Bühne. (...) Bei allem Revue- und Show-Glamour hat Huber auch die Entwicklungen der Figuren herausgearbeitet.“¹⁶⁶ Diese Kritik zeigt sehr schön, dass es in der Dortmunder Inszenierung gut gelungen ist, das Musical als Mittelweg zwischen klassischem Musical unter Verwendung von Revue-Aspekten auf die Bühne zu bringen. So wird hier versucht, ein Gleichgewicht zwischen der reinen Geschichtenvermittlung mit entsprechender Personenregie und den Ausstattungsszenen mit reinem Glamour- und Showfaktor, herzustellen.

„Damit die Revue rauschend sei, stehen für 25 Darsteller 150 aufwändige Kostüme bereit, 18 von ihnen allein für die Hauptdarstellerin. Mehr als 20 Szenenwechsel sowie schwungvolle Tanz- und Steppnummern erhöhen dieses Ausstattungsfest zu einem Feuerwerk fürs Auge. Statisterie, Chorsolisten und Gäste, unter ihnen etliche Musical-Darsteller, werfen sich lustvoll in die Show hinein.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ruhr Nachrichten 15.10.12.

¹⁶⁵ Ruhr Nachrichten 8.10.12.

¹⁶⁶ Ruhr Nachrichten 23.10. 12.

¹⁶⁷ Westfälischer Anzeiger 23.10.12.

In dieselbe Kerbe schlagen auch die Ruhr Nachrichten: „Mit minutenlangen Ovationen hat das Publikum gestern Abend im Opernhaus die Premiere von „Funny Girl“ bejubelt. Die flotte Inszenierung mit tollen Tanzszenen in prächtigen Kostümen ist ein Augenschmaus.“¹⁶⁸ Anhand dieser beiden Kritiken bestätigt sich ein weiterer revuehistorischer Aspekt in Bezug auf die visuelle Kraft der Ausstattungsrevue in Verbindung dieser Inszenierung. So wurden in den beiden Artikeln jeweils positiv das Kostümdesign und die generelle Ausstattung hervorgehoben, die beim Rezipienten ein optisches Fest auslösen.

Die Fachzeitschrift `Musicals` lobt in ihrer Rezension die sängerischen und darstellerischen Qualitäten der Hauptdarstellerin Katharine Mehrling sowie die prächtigen Kostüme und die detaillierte Personenregie von Stefan Huber. Auch in diesem Artikel bleibt ein revuehistorisches Bühnenbildmerkmal, die übermäßige Verwendung von unterschiedlichen Vorhängen, nicht unerwähnt.¹⁶⁹

Im nächsten Abschnitt möchte ich gerne ein paar allgemeine Worte über die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Theaterbereich verlieren. Zu den medialen Werkzeugen gehören hierbei unter anderem die Pressekonferenzen, Pressefahrten, Interviews, Pressefotos und Presseaussendungen. In der Theaterlandschaft ist es wesentlich populärer, Berichte zu verfassen und diese in der kulturellen Sparte der jeweiligen Tages- oder Wochenzeitung zu platzieren, als Werbeanzeigen zu schalten. Um für den Leser alle Informationen zu liefern, sollten diese Artikel die Fragen nach dem was, wo, wie, warum und wer beinhalten und darauf adäquate Antworten liefern. Hoher Beliebtheit erfreut sich in der Berichterstattung im Theater vor allem der Einsatz von Bildern, die Momentaufnahmen der jeweiligen Vorstellung oder der Proben zeigen. So war auch in Dortmund während einer Probe ein Presseteam der Ruhrnachrichten anwesend und ließ ein daraus entstandenes Bild in den Artikel über das Stück mit einfließen, was den Werbewert für das Theater somit erhöhte, denn ein Bild hat in der heutigen Medienwelt eine größere Aussagekraft, als das geschriebene Wort. So achtet auch der Dramaturg eines Theaters darauf, dass im Programmheft oder auf Plakaten Bilder zum Einsatz gelangen.¹⁷⁰

„Ebenfalls zur Medienarbeit zählt die Ermöglichung für Journalisten, in der Probephase einer Produktion einen Blick hinter die Kulissen zu werfen. So erhält das potentielle Publikum schon vorweg Hintergrundinformationen zu bestimmten Stücken, welche bereits Interesse wecken und eventuell einen

¹⁶⁸ Ruhr Nachrichten 22.10.12.

¹⁶⁹ Vgl. „Musicals“, Heft 158. S. 27.

¹⁷⁰ Vgl. Linshalm, M., 2001. S. 35 und S. 37 und S. 55.

anschließenden Theaterbesuch nach sich ziehen. Ein weiteres Instrument der Medienarbeit ist das Interview. Vor allem auf dem populären Musicalsektor sorgen Gespräche mit beliebten und bekannten Darstellern, Komponisten oder Regisseuren (...) für Aufmerksamkeit.“¹⁷¹

8. Die Girls

In diesem Kapitel möchte ich mein Augenmerk auf eine der wichtigsten Revue-Zutaten legen, auf die Girls, ohne die eine Ausstattungsrevue undenkbar gewesen wäre und die auch in der Dortmunder Inszenierung eine erhebliche Rolle spielen, da alle Mädchen des Musicalensembles entweder `Ziegfeld- oder Kenney Girls` darstellten. Die Girls waren mitunter sogar häufig eine der Hauptgründe, die zu einem Revue-Besuch einluden, vor allem wenn es um die Revuen von Florenz Ziegfeld ging, in denen die Girls auch den Namen `Ziegfeld Follies` trugen. Generell lässt sich sagen, dass eine Girltruppe immer aus mehreren Girls bestehen musste, da die visuelle Wirkung der meist gleich großen und in der Statur sich ähnelnden Mädchen nur dann voll zum Tragen kam, wenn sie sich multiplizierten und so die Synchronität der Bewegungen in der Masse noch spektakulärer wirkte. Diese Wirkung zeichnete sich vor allem durch den rhythmischen Gleichschritt oder die rhythmische gleiche Beinarbeit in den Choreografien der Girls aus. Dieses Gleichmaß erinnerte stark an eine Militärparade, was die Assoziation auch im Namen der sogenannten Girltruppe niederschlug. Zugleich wurde durch die Betonung des rhythmischen Gleichmaßes der Tänzerinnen eine weitere Assoziation hervorgerufen, so erinnerten die Girltruppen an das hektische und triebhafte Leben in den Großstädten. Die Girls bildeten in ihrer rhythmischen und sportlichen Gleichheit einen offensichtlichen Gegensatz zum weiblichen Star der Revue, der sich durch seine Einzigartigkeit und die Betonung des individuell Weiblichen auszeichnete.¹⁷²

Wie in einem der vorherigen Kapitel bereits erwähnt, erlangte in der Ausstattungsrevue der Tanz eine immer höher werdende Bedeutung und drängte das gesprochene Wort mehr und mehr in den Hintergrund, was demnach auch zur Folge hatte, dass die Girls immer wichtiger wurden, was auch ihr Auftauchen zu Beginn der 1920iger Jahre in deutschsprachigen Revuen zur Folge hatte. Zudem repräsentierten die Girls ein Bild von Frauen in ihrer Blütezeit, die vital, leuchtend und fit auf der Bühne standen. Dieses neu gepflegte Image eines jugendlichen Körperbewusstseins

¹⁷¹ Linshalm, M., 2001. S. 104 und S. 105.

¹⁷² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 112 und S. 113 und S. 114 und S. 115.

hatte seinen Ursprung in den USA und Florenze Ziegfeld hatte mit seinen Follies einen hohen Anteil an dieser Entwicklung.¹⁷³

Das Auftreten der Girls im deutschsprachigen Raum zu Anfang der 1920iger Jahre löste beim Publikum einen spektakulären Effekt aus. Die Girltruppen in diesen Gefilden waren zum Beispiel die `Hoffmann Girls` und die `Tiller Girls`, die ganz dem amerikanischen Beispiel folgend, diesen neuen Tanz in Verbindung mit der neuen Körperkultur auf die Bühne brachten und beim Publikum damit staunende Bewunderung hervorriefen, da sich diese Girls eklatant vom Stil der klassischen Ballettkompanien unterschieden, die bisher das Bild der tanzenden Frauen auf der Bühne geprägt hatten. Das neuartige Bild, das die Girltruppen zeichneten, charakterisierte sich vor allem dadurch, dass die Girls in ihrer Perfektion und in ihrem Gleichmaß an die Maschinen der Fabriken erinnerten, die somit perfekt in das neu entsprungene Bild einer an der Leistungsfähigkeit orientierten Gesellschaft passte. Die Revue-Produzenten wussten landauf und landab sehr gut, wie man die Girls so perfekt in Szene setzen konnte, um dieses Image zu pflegen und mit ihnen den eignen Umsatz, fast wie in der maschinellen Produktion üblich, ankurbeln konnte. Man kann vielleicht in diesem Zusammenhang gar von `maschineller Ausbeutung` der Girls sprechen, in dem das einzelne Girl nichts wert ist, da ihr Effekt nur in der Masse entstehen kann, so ist das einzelne Girl austauschbar und jegliche Individualität wird damit untergraben. Die Choreographien waren meist so gestaltet, dass die Girls, die meist aus geraden Zahlen - also 16, 18 oder 20 Mädchen - innerhalb der Girltruppe in Reihen formiert waren, um so die rhythmische Gleichheit und Symmetrie der Bewegungen visuell noch besser zum Ausdruck zu bringen. Auch das Element des Rhythmischen, mit gleichmäßigen und sich wiederholenden Schrittfolgen und Kombinationen erinnert an die maschinelle Fertigung, da jede Maschine den immer gleichen rhythmischen Mustern folgt, um das jeweilige Produkt fertigen zu können. Die Tatsache, dass sich die Girls immer in Bewegung befanden, unterstützt das Bild der energiegelassenen Girls, die auf Hochdruck arbeiteten und sowohl ihre Jugendhaftigkeit und Sportlichkeit, wie auch die Ähnlichkeit zu Maschinen, die während der Produktion auch nie still standen, zum Ausdruck brachten.¹⁷⁴

Die Jugendlichkeit der Girls schlug sich auch in ihrem Alter nieder, so waren die meisten Mädchen zwischen 16 und 20 Jahren und sie repräsentierten in ihrem

¹⁷³ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 57 und S. 66.

¹⁷⁴ Vgl. Giese, F., 1925. S. 15 und S. 17 und S. 19 und S. 35.

jugendhaften und sportlichen Aussehen die Wohlgestalt und den Liebreiz des damaligen amerikanischen Musterbildes der Frau, das sich durch das zahlreiche Auftreten der Girls noch multiplizierte. Hierbei lässt sich noch ein weiteres Phänomen beobachten, das in anderen Abschnitten dieser Arbeit anhand beispielsweise der Kostüme schon einmal zur Sprache kam: das Phänomen der Zahl. Auch hier steht es wieder für die Aussage, dass Qualität durch Quantität erreicht wurde, zumindest im Auge des Zuschauers, der dieses Aufgebot zu sehen erhoffte.¹⁷⁵

Der Autor Giese weist in seinem Buch über die amerikanische Girlkultur noch auf einen weiteren wichtigen Aspekt im Zuge des Girlphänomens der 1920iger Jahre hin, die Emanzipation der Frau, die von der Hausfrau zur Karrierefrau wurde und am Berufsleben teilnahm. So stand der Girlkult im übertragenen Sinne also auch für den Umformungsprozess der Bevölkerung und die Stellung der Frau wurde damit einem Wandel unterzogen, den man Abend für Abend in den großen Revue-Tempeln auf den Bühnen landauf und landab beobachten konnte. Diese Emanzipation wurde in revuemäßige Träume verpackt, der Körper der Frau erstrahlte in wunderschönen Kostümen und die neue Fraulichkeit wurde einem breiten Publikum vor Augen geführt und damit salonfähig gemacht. Die arbeitende Frau wurde auf den Revue-Bühnen sprichwörtlich in ein anderes Licht gesetzt und unterschied sich in ihrer tanzenden Tätigkeit auch durch einen gewissen Glamourfaktor, den diese Arbeit mit sich brachte im Vergleich zu einer Tätigkeit im Büro oder als Verkäuferin in einem Geschäft. So erlangte die arbeitende Frau einen höheren Stellenwert, auch in den Augen der männlichen Revue-Besucher, die einige Girls mit Heiratsanträgen überhäufte.¹⁷⁶

„The six Florodora girls, known as the Florodora sextette, became phenomenally- and tangibly-successful. Deluged with expensive gifts from wealthy admirers, escorted to glittering after-theatre suppers at New York's most glamorous nightspots, all six of the original sextette fulfilled every chorus girl's dream and married millionaires. They were immediately replaced by new Florodora girls, eager for similar fame and fortune. There was continual turnover in the sextette, as individual members left for marriage or more lucrative theatrical opportunities.“¹⁷⁷

Hierin lässt sich eine weitere Parallele zum „Funny Girl“ Musical ziehen, da Fanny ihren zukünftigen Mann quasi auch auf der Bühne kennengelernt hat; so sprach Nick Fanny nach einem ihrer Auftritte in ihrer Garderobe an und dieses Kennenlernen

¹⁷⁵ Vgl. Giese, F., 1925. S. 43 und S. 54 und S. 55.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 97 und S. 98 und S. 102.

¹⁷⁷ Grossmann, B.W., 1992. S. 120.

mündete später dann in die Ehe der Beiden. Zudem verkörpert Fanny Brice sehr schön das oben beschriebene Modell der Karrierefrau, die sogar durch die Spielsucht ihres Ehemannes teilweise zur Alleinverdienerin der Familie wurde.

Das Auftreten der Girls in den Ausstattungsrevuen stand auch für eine typische amerikanische Sicht auf die Dinge, alles in einem positiven Licht zu sehen und etwaige Probleme einfach wegzulächeln. So sollte dem Zuschauer auch suggeriert werden, dass man mit einer positiven Einstellung den Dingen gegenüber erfolgreicher sein kann, als mit einem pessimistischen Grundtonus. Egal was auch passiert `The Show must go on`. Diese Einstellung den Dingen gegenüber war auch bezeichnend für eine neue heranwachsende Altersgruppe, für die die jungen Girls auch standen.¹⁷⁸

Eine weitere sehr offensichtliche Parallele zum Leben der Fanny Brice, die in jeder noch so ausweglosen Situation auf der Bühne stand. Im Musical kommt so gleich nach der Szene, in der sich Fanny und Nick trennen, eine Solo-Nummer von Fanny, die sie in einer Show-in-Show-Szene auf der Bühne zeigt, in der sie das Lied `My Man` singt, auf das ich im Kapitel der Stückanalyse zurückkommen möchte. Auch in der Dortmunder Inszenierung lässt sich schön beobachten, wie das Damenensemble als `Kenney- oder Ziegfeld Girls` ganz im Sinne dieser Revue-Tradition stets lächelnd auf der Bühne steht.

An dieser Stelle möchte ich gerne eine bekannte deutschsprachige Revue-Größe der 1920iger Jahre zitieren: Marika Röck, die nach einem Revue-Besuch in Paris über die `Hoffmann-Girls` folgendes zum Besten gab:

„Der Schock meines Lebens kam, als die Hoffman Girls auftraten. Sie waren einer der Höhepunkte des erlesenen Programms. 18 Luxusgeschöpfe, traumhaft gewachsen, wirbelten auf die Bühne. (...) Ich konnte blendend tanzen, gewiß. Aber diese Mädchen konnten einfach alles: Spitzentanz, Akrobatik, Fechten, Saltos am laufenden Band, einfach alles - *und* sie waren bildhübsch. Jessas!“¹⁷⁹

Dieses Zitat verdeutlicht auch sehr schön das hohe fachliche Können der Girls, die in allen darstellerischen Bereichen auf der Bühne sehr gut ausgebildet sein mussten, da auch die Konkurrenz unter den Girls sehr stark war und nur die besten auf ihrem Gebiet die Möglichkeiten und Chancen hatten, Teil einer Girltruppe zu werden. Das Auswahlverfahren, das anlässlich einer Audition stattfand, möchte ich gerne anhand der Ziegfeld Follies verdeutlichen, da diese spezielle Girltruppe für das Musical „Funny Girl“ einen hohen Stellenwert darstellt. Im Laufe der Jahre „ (...) waren in den

¹⁷⁸ Vgl. Giese, F., 1925. S. 135.

¹⁷⁹ Friedl, G., 1994. S. 141.

Ziegfeld Follies mehr als 3000 Girls engagiert.“¹⁸⁰ Für eine Ziegfeld-Revue bewarben sich über 17.000 Mädchen, aus denen Florenz Ziegfeld 150 für den Probenbeginn auswählte. Eine Woche vor der Premiere, zu den endgültigen Kostümproben, reduzierte er diese Zahl auf 100 Mädchen, die dann tatsächlich Teil der Ziegfeld Follies des jeweiligen Jahres wurden. Aus dem Jahr 1925 ist eine Begebenheit überliefert, die besagt, dass Ziegfeld nach London reiste, um dort zwei Shows zu produzieren. Anlässlich der Audition für diese Shows erschienen so viele Mädchen zum Vortanzen, dass sogar die Polizei ausrücken musste, um die Mädchenmassen zu bändigen, die im Zentrum Londons in der Schlange zur Audition standen.¹⁸¹

Florenz Ziegfeld setzte seine Girls, die dabei das erste Mal ein signifikantes Merkmal der Produktion darstellten, in der Saison 1899-1900 in dem Stück `Papa`s Wife` ein. Die 16 Mädchen zeichneten sich durch ihre Schönheit und durch noch schönere Kostüme aus. Im Laufe seiner Karriere erhöhte Ziegfeld die Zahl der Girls in seinen Revuen kontinuierlich. In den `Ziegfeld Follies of 1922` standen bereits 84 Mädchen auf der Bühne – in diesem Jahr wurde auch das erste Mal der Begriff von der Glorifizierung des amerikanischen Mädchens geboren. Die Girls wurden neben den weiblichen Stars zur Hauptattraktion der Ziegfeld-Revuen.¹⁸²

Florenz Ziegfeld besaß die Gabe, aus jedem Girl die ganz individuelle Schönheit herauszuarbeiten und mittels des einzelnen Kostüms zur Geltung zu bringen und zu unterstützen. Auf diese Weise bekamen die Mädchen vom Zuschauer mehr Aufmerksamkeit, denn Ziegfelds Ziel war es, die Besonderheit des einzelnen Mädchens auf die Bühne zu bringen. Er bediente sich sogar eines sehr werbewirksamen Tricks, um das Augenmerk der Zuschauer zusätzlich auf die Girls zu legen: so beauftragte er anlässlich einer Premiere das Publikum, das schönste Girl zu wählen, dessen Gage dann verdoppelt wurde. So wurde das Girl zum Symbol der geldverdienenden, eigenständigen und unabhängigen modernen Frau, die ganz alleine ihr Leben in der Großstadt meistern konnte.¹⁸³ Florenz Ziegfeld trug federführend dazu bei, das Ansehen der Girls zu verbessern, indem er ihnen einen hohen Stellenwert in seinen Revuen gab und sie mit zur Hauptattraktion seiner Shows machte.¹⁸⁴

„By the early 1920s chorus girls "made" the show. Their beauty, their gorgeous costumes, and their deportment contributed to the show's aesthetic, sensual

¹⁸⁰ Günther, E., 1981. S. 211.

¹⁸¹ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 114 und S. 123.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 34 und S. 102 und S. 103.

¹⁸³ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 59 und S. 65 und S. 66 und S. 69 und S. 70.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 179.

appeal. The chorus was necessary to achieve the spectacular effect Ziegfeld required for individual scenes. The women drew the audience's attention to a specific place on stage or framed a scene for added effect.“¹⁸⁵

Doch nicht nur die Girls an sich wurden in den 1920iger Jahren zu einem Begriff, auch der Tanz, den sie verkörperten stellte ein Novum dar, der in dieser speziellen Form noch nie dagewesen war. Er zeichnete sich durch eine präzise Rhythmik und einer perfekten Synchronität der Mädchen aus, die besonders schön in den Reihenbildungen zum Ausdruck kam, weswegen das Element der Linie für den Girtanz unerlässlich wurde.¹⁸⁶

Der Theaterwissenschaftler Jansen schreibt in seinem Buch, welches über die Thematik des Varietés handelt, über die Entstehung des Girtanzes und über dessen Besonderheiten:

„Ebenfalls bereits in den achtziger Jahren¹⁸⁷ entstand eine Tanzbewegung, die aufgrund ihrer formalen Simplizität eine Tradition schuf, die noch heute fortwirkt. Ihre frühen Anfänge sind mit dem Namen John Tiller verbunden, der in England Mädchengruppen zusammenstellte, die in Größe, Gestalt und Erscheinungsweise möglichst gleich sein sollten. (...) Die zwillingshafte Ähnlichkeit der anfänglich fünf- und siebenköpfigen, in den zwanziger Jahren bis auf 36 Tänzerinnen anwachsenden Gruppen entindividualisierte die einzelnen und schuf somit einen aus mehreren Gliedern bestehenden, doch ganzheitlich agierenden Tanzkörper, deren Teile in einem gleichrangigen Verhältnis zueinander standen und auf dem Gipfel ihrer Darstellungskunst sich zu ornamentalen, mineraliengleichen Raumkörpern formten. Kein individueller tänzerischer Wille prägte ihre Erscheinung, kein Einzelinteresse wurde ausgedrückt, sondern das Ensemble schien von einem unwiderstehlichen Gesamtwillen geleitet, dem die partikularen Teile fraglos gehorchten.“¹⁸⁸

In Deutschland tauchten die Girls das erste Mal zu Beginn der 1920iger Jahre in den Ausstattungsrevuen von Hermann Haller und Erik Charell auf, die ich im Kapitel über die Revue in Berlin bereits erwähnt hatte. Die Revue-Macher erkannten alsbald das große Potential, das in den Girls steckte und sahen die Zugkraft, die sie beim Publikum hatten, was beispielweise das Scala-Theater in Berlin dazu veranlasste, eine eigene Girltruppe zu gründen. Anfänglich wurden andere Girltruppen verpflichtet, doch 1934 erblickten dann die `Scala-Girls` das Bühnenlicht.¹⁸⁹

Die Theaterwissenschaftlerin Peter nimmt in ihrer Dissertation noch einen weiteren Punkt auf und bezieht sich damit auf Kracauer, der das Ereignis der Girls in Ver-

¹⁸⁵ Ziegfeld, R., 1993. S. 179.

¹⁸⁶ Vgl. Günther, E., 1981. S. 296.

¹⁸⁷ Anmerkung: gemeint sind hier die Jahre ab 1880.

¹⁸⁸ Jansen, W., 1990. S. 122 und S. 123.

¹⁸⁹ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 123 und S. 215

bindung mit der maschinellen Herstellung sieht. „ (...) sie¹⁹⁰ werden nach dieser Analogie als Produkte klassifiziert, ihre Tanzparade wird mit dem Fließband gleichgesetzt, (...)“.¹⁹¹

9. Der Star

Dieses Kapitel über den meist weiblichen Star einer Revue soll im Gegensatz zu dem vorherigen Kapitel über die Girls gesehen werden, die im Gegenpol zum Star jegliche Individualität auf Kosten der Gleichförmigkeit einbüßen mussten. Der Star stellte im Kontrast dazu seine Individualität und Einzigartigkeit zur Schau. Das Musical „Funny Girl“ vereint in seiner Handlung sehr schön beide Gattungen, weshalb ich in dieser Arbeit auch näher darauf eingegangen bin.

Das Mitwirken einer Starfigur in einem abendfüllenden Bühnenprogramm wurde nicht erst seit der Revue praktiziert, bereits im Varieté wurde auf diesen Werbetrick zurückgegriffen und der Bühnenstar zum Zugpferd der Show hochkristallisiert. So war der Star mitunter ein Grund für einen Revue-Besuch. Der Star präsentierte sein Können sowohl in extra auf ihn zugeschnittenen Soloszenen sowie in den großen Ausstattungsrevuen auch in den Prunkfinali. Dort gelangt er als glänzender Höhepunkt zum Einsatz, um den sich das ganze Ensemble gruppierte und den Star in den glänzenden Mittelpunkt hofierte. Dieses in den Mittelpunkt stellen, erreichte man mit den immer gleichen Mitteln, die ich in den vorherigen Kapiteln bereits erwähnt habe: unter anderem durch den Einsatz von pompösen Kostümen und durch das Arrangement des restlichen Ensembles um den Star, der dadurch immer im Bühnenzentrum stand und somit das Hauptaugenmerk des Publikums auf sich zog. Die Lichtregie tat dazu ihr übriges, setzte den Star der Revue hauptsächlich mittels Verfolgern immer in das rechte Licht und das Bühnenbild hofierte den Star mit der zum Einsatz gelangenden großen Showtreppe. Sein Name zierte die Werbeplakate der Revuen, was vom Prinzip her an das Hollywood-Starsystem erinnerte, das zumeist auch einen bekannten Schauspieler oder eine berühmte Schauspielerin zur Titel- und Werbefigur des jeweiligen Filmes erhob. An diesem Punkt trifft sich die Schnittmenge von Film und Revue, in beiden Gattungen repräsentiert der Star eine Wunschwelt und steht für die Erfüllung jeglicher Träume des Rezipienten. So findet im Film eine Identifikation mit der Rolle, die der Star verkörpert, statt. Der Zuschauer wird in dessen Welt entführt

¹⁹⁰ Anmerkung: die Girls.

¹⁹¹ Peter, B., 2001. S. 153.

und soll sich in dieser wiedererkennen. Im Falle des Revue-Stars ist die Identifikation eher mit der Person des Stars verbunden, weil dieser auf der Bühne vordergründig keine Rolle wie im filmischen Sinne verkörpert, da die Ausstattungsrevue über keine Handlung verfügt. So wurde der weibliche Revue-Star der 1920iger Jahre zum Idealbild der Frau und zum Objekt der Begierde für den männlichen Zuschauer.¹⁹² Der Revue-Abend an sich wurde so konzipiert, dass die solistischen Darbietungen des Stars oder die Produktionsnummern, in denen er inmitten des Ensembles stand, so positioniert wurden, dass sich alle anderen Darbietungen mehr oder weniger um diese ordneten. Die Höhepunkte bildeten aber ganz klar die Nummern, in denen der Revue-Star zu sehen war. Hier zählte vor allem seine ganz persönliche und individuelle Ausstrahlung, eher weniger sein künstlerisches und fachliches Können, obwohl dies natürlich auch vorhanden sein musste. Wichtiger war aber das Charisma und die Aura des jeweiligen Stars, die einzigartig sein musste und somit einen hohen Wiedererkennungswert besaß. Das individuelle Können des Sängers, Tänzers oder Komikers macht noch keinen Star aus. Das Star-Sein kommt nur gepaart mit dem erforderlichen Können und der nötigen Ausstrahlung zum Einsatz.¹⁹³

„Für die anonyme, vieltausendköpfige Zuschauermenge bedeutete der Star die Möglichkeit einer stellvertretenden Über-Individualisierung, zugleich einer Identifikation in realitätsfernen Wunschszenarien. Wenn inmitten des Balletts und einer großen Statistenschar der weibliche Star in luxuriösen Kostümen als Mittelpunkt der Schau und Objekt allen Schauens Glanz ausstrahlte, so lag es für den emotional bestimmten Zuschauer nahe, sich in das Idol des Stars hineinzuprojizieren, der alles das verkörperte, dem der Durchschnittsmensch entsagen mußte: ausgeprägte Individualität, absolute Schönheit und Jugend, Reichtum und Luxus: Fetische einer auf Aktivität und Leistung im Äußerlichen ausgerichteten Gesellschaft.“¹⁹⁴

Man kann also sagen, dass im Musical „Funny Girl“ gleich eine doppelte Identifizierung des Publikums stattfindet. Einmal wie in dem oben genannten filmischen Beispiel, in dem sich der Zuschauer innerhalb eines Handlungsrahmens mit einer Rolle identifiziert, wie auch in revuehistorischer Sicht fand die Identifizierung in den 1920iger Jahren mit der Person Fanny Brice statt, deren Leben wie im vorherigen Zitat sehr schön geschildert, nach äußerlichen Gesichtspunkten und Kriterien aus Reichtum und Luxus bestand, zumindest rein oberflächlich betrachtet. Der einzige Punkt des obigen Zitates, der nicht auf Fanny Brice zutrifft, ist der Punkt der absoluten Schönheit. Fanny entsprach nicht dem gängigen Schönheitsideal der damaligen

¹⁹² Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 108 und S. 109 und S. 110 und S. 112.

¹⁹³ Vgl. Kothes, F.-P., 1977. S. 63.

¹⁹⁴ Kothes, F.-P., 1977. S. 64.

Zeit, doch Schönheit liegt nun einmal im Auge des Betrachters und Fanny überzeugte ihr Publikum mit ihrem bestechenden Humor, ihrer Ausstrahlung und ihres Bühnentalents. So erfüllte sie durch ihre Individualität und ihren hohen Wiedererkennungswert die typischen Merkmale eines Stars. Ein Star musste also nicht, wie bereits oben beschrieben, in allen Bereichen der beste Vertreter oder die beste Vertreterin seines oder ihres Faches sein, die ganz individuelle Mischung formte den Erfolg. So entsprach der Star auch immer dem Publikumsgeschmacks der jeweiligen Zeit – das Publikum besaß also die Macht, einen Künstler, ob nun Schauspieler, Sänger, Tänzer oder Komiker, zum Star zu küren und keine Fachjury.

„Nicht immer aber sind es notwendig auch die Besten, die zum Star erklärt werden. Der Star braucht sein Gegenüber, das Publikum, das ihm erst seine Leuchtkraft verleiht; am hellsten aber leuchtet, wer am besten verkörpert, was das Publikum will.

Schon die berühmten Theater-Stars des 19. Jahrhunderts sind dem Publikum vor allem Symbol seiner Macht: jeder Schauspieler kann zum Star werden, weil das Publikum die Macht hat, ihn zum Star zu krönen.“¹⁹⁵

So kann – rein theoretisch - prinzipiell also jeder Bühnen- und Filmkünstler durch das Publikum zum Star gemacht werden, was wiederum der These des `American Dreams` gleichkommt, dass jeder vom Tellerwäscher zum Millionär werden kann; womit sich der Kreis ein weiteres Mal schließt und eine offensichtliche Parallele zum Leben der Fanny Brice und damit zum Musical „Funny Girl“ sichtbar wird, da Fanny ja aus ärmlichsten Verhältnissen stammt und ausschließlich durch ihr Talent und ihren unbändigen Willen den Weg auf die Bühne fand und nach jahrelanger harter Arbeit und der stetigen Verfolgung ihres persönlichen Traumes den Schritt zum Revue-Star der Ziegfeld Follies schaffte.

Der Star an sich befindet sich immer auf einer Art Gratwanderung zwischen der Erhöhung der eigenen Individualität und der Gefahr, diese zu übertreiben und zu exponiert auszustellen, denn dadurch verliert er seine potentielle Massentauglichkeit bei den breiten Publikumsschichten. Es gilt also für den Star einen Mittelweg zu finden, sich durch einzelne Attribute von seinem Rezipienten abzuheben, er darf aber gleichzeitig die Bodenhaftung und die Nähe zu seinem Publikum nicht verlieren, um dem Zuschauer die Möglichkeit der Identifizierung mit der Person des Stars weiterhin zu ermöglichen. Gleichzeitig sollte der Star aber etwas Besonderes können oder an sei-

¹⁹⁵ Möhrmann, R., 1989. S. 231.

ner Person etwas so außergewöhnliches haben, welches ihn wiederum von der restlichen Gesellschaft abhebt und ihn somit einzigartig macht.¹⁹⁶

„Das Image eines Stars ist das Bild einer markanten Persönlichkeit, das aus einem Set zugeschriebener Eigenschaften besteht. Es setzt sich aus zwei unterschiedlichen Quellen zusammen, nämlich dem öffentlichen Ereignis, in dem sich der Star präsentiert, und Informationsmedien wie Tageszeitungen und Zeitschriften, die über den Star berichten.“¹⁹⁷

So wurde auch im Fall von Fanny Brice viel über sie in den Printmedien der 1920iger Jahre berichtet, seien es berufliche Ankündigungen über ihre Teilnahme an kommenden Revuen oder anlässlich der Kritiken der jeweiligen neuesten Revuen. Auch ihr Privatleben wurde von der Berichterstattung nicht verschont und so wurde beispielsweise auch über ihre Scheidung von Nick Arnstein oder von einer Schönheitsoperation an ihrer Nase berichtet, worauf ich im entsprechenden Kapitel der Stückanalyse noch kurz eingehen möchte.

Wichtig erscheint mir auch nochmals zu erwähnen, dass ein Star nur über sein Publikum lebt. Ohne Publikum gäbe es keinen Star, das heißt, dass sein Auftreten immer aus einer Darbietung bestehen sollte, an der der Zuschauer eine erhöhte Wissbegierde an den Tag legt oder innerhalb eines Rahmens, der zur Belustigung oder Zeitvertreibung des Publikums dienen kann.¹⁹⁸

Dies ist ein weiteres Beispiel, wie das Star-Phänomen in Verbindung mit der Ausstattungsrevue und damit auch mit dem Musical „Funny Girl“ zu sehen ist. Sowohl der Revue-Besucher der 1920iger Jahre, wie auch das Publikum der Dortmunder Inszenierung wohnt der Vorstellung bei, um sich zu amüsieren und für ein paar Stunden seinen eigenen Alltag vergessen zu können und in eine Welt der Träume einzutauchen. Der Zuschauer kann dadurch den Eindruck erlangen, den Star schon zu kennen, dass dieser bereits Teil seines Lebens ist, wobei dieses Gefühl natürlich lediglich auf Einseitigkeit beruht.¹⁹⁹

Der Eindruck des sich Kennens, den der Zuschauer hat, wird natürlich noch dadurch verstärkt, dass der Star durch Medien wie Film, Fernsehen oder Radio Einzug in das persönliche Wohnzimmer des Rezipienten hat und somit einen Zugang in die Privatsphäre seines Publikums. Der Zuschauer muss sich folglich nicht einmal mehr auf den Weg ins Theater oder den Konzertsaal machen. So kann der Star eine noch

¹⁹⁶ Vgl. Möhrmann, R., 1989. S. 321.

¹⁹⁷ Ebd. S. 322.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 323.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 324.

breitere Publikumsmasse ansprechen, da der Freizeitkonsum noch bequemer ist und der Star eine gewisse Omnipräsenz erreicht und durch diese Medien simultan an unterschiedlichen Plätzen sein kann. Die mediale Aufmerksamkeit, die einem Star zuteil wird, bezog sich seit dem Jahr 1908 ausschließlich auf dessen berufliche Arbeit. 6 Jahre später begannen die Medien, zu Beginn natürlich hauptsächlich die Printmedien, auch das familiäre Leben der Stars zu beleuchten. Das Bild das dabei von dem Star vermittelt wird, entspricht nicht unbedingt der eigentlichen Wesensart des Stars, vielmehr projizieren die Medien ein Abbild, das mit der individuellen Person des Stars wenig zu tun hat; so formen und kreieren die Medien ein Charakterbild des Stars, das mit der Realität nicht unbedingt konform gehen muss.²⁰⁰ „Der Star ist vielmehr eine öffentliche Kunstfigur, die von einem Schauspieler verkörpert wird. Ein industrieller Apparat entwirft ein Image und inszeniert eine Person in ihrem professionellen wie in ihrem privaten Leben.“²⁰¹

All dies trifft auch auf den Revue-Star Fanny Brice zu, die in ihrer Karriere durch ihre Tätigkeit beim Film und auf den großen Revue-Bühnen, doch vor allem mit ihrer Arbeit im Radio, einem Millionenpublikum bekannt wurde und so fast jeden Tag über den Äther Teil des Lebens ihres Publikums wurde.

Zu Beginn der 1920iger Jahre wurde das Medium Radio in den USA zu einem entscheidenden Kommunikations- und Unterhaltungsmedium. Am Anfang der 1930iger Jahre beliefen sich die Radiozuhörer im ganzen Land auf Millionenhöhe. Die verschiedenen Radiosender boten bekannten Bühnenkünstlern lukrative Verträge an und so wechselten einige Darsteller, unter anderem auch Fanny Brice, zum Radio, um dort in eigenen Programmen über den Äther zu gehen. Für Fanny Brice stellte sich der Wechsel von der Bühne zum Radio allerdings als nicht ganz so einfach dar und sie benötigte eine gewisse Anlaufzeit, um sich mit den neuen Anforderungen, die das Radio an sie stellte, zurecht zu finden. Ein großer Erfolg ihrer Bühnenkarriere als Komikerin beruhte oftmals auf das Stützen ihrer Körperlichkeit, die einen großen Teil ihres Humors ausmachte, beispielsweise das Grimassenschneiden. Ein Mittel, das über das Radio natürlich nicht transportiert werden konnte, da alle visuellen Möglichkeiten ausgeklammert werden mussten. Doch nach einiger Zeit gelang es ihr, ihre Bühnendarbietung auf das Radio zu adaptieren und darin noch erfolgreicher zu werden, als es ihr auf der Bühne oder im Film verheißen war. Für das Radio kreierte sie

²⁰⁰ Vgl. Möhrmann, R., 1989. S. 325 und S. 326.

²⁰¹ Ebd. S. 326.

die Kunstfigur eines Babys mit dem Namen `Baby Snooks` und übernahm diesen Charakter dann auf die Revue-Bühne der Ziegfeld Follies von 1934 und 1936. Ab 1937 wurde diese Kunstfigur dann ein fester Bestandteil ihrer Radiosendung und so begleitete `Baby Snooks` ihre Radiokarriere dann bis zu ihrem Tod 1951. Dieses Baby wurde Fanny`s erfolgreichste Komikkreation und gelangte durch ihre Radiosendung zu einem hohen landesweiten Bekanntheitsgrad. Man kann also sagen, dass `Baby Snooks` ihr viel Geld einbrachte und zusätzlich ihren Status als Star unterstrich und verstärkte.²⁰²

Das Phänomen des weiblichen Revue- beziehungsweise Varieté-Stars ließ sich in Deutschland das erste Mal 1853 beobachten, als die spanische Tänzerin de Olivia ein Gastspiel in Berlin hatte und beim dortigen Publikum großen Beifall auslöste.²⁰³ „Zum ersten Male stellte sich eine Frau, die einzig auf eine ansprechende Erscheinung und einige wenige Tanzschritte bauen konnte, als Star heraus und feierte als Unterhaltungssensation Triumphe, wie sie sich erst zur Jahrhundertwende auf den großen Varietébühnen wiederholen sollten.“²⁰⁴

Das Musical „Funny Girl“ nimmt also genau das Thema des weiblichen Stars auf und macht das Leben und Wirken eines Revue- und Radio-Stars zu seinem Inhalt, mit allen Höhen und Tiefen, die das Star-Sein und das Star-Phänomen sowohl privat wie auch beruflich mit sich bringt. Zudem zeigt das Musical sehr schön die jeweiligen Unterschiede zwischen den Girls und dem weiblichen Revue-Star auf, das sich rein äußerlich vor allem in einem finanziellen Habitus äußert und so das soziale Gefälle von Star und Girls deutlich macht. In der Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung wird dies vor allem über die Kostüme visuell transportiert. So sind die Kostüme der Darstellerin der Fanny Brice gegen Ende des Stückes, also zu einer Zeit, in der Fanny schon ein Revue-Star ist, im Vergleich zu den Kostümen der Girls, sowohl in den Szenen, die das berufliche Leben der Fanny Brice zeigen, wie auch in den Szenen, die das Privatleben von Fanny zum Inhalt haben, deutlich wertvoller, was sich durch den Einsatz teurer Stoffe und exquisiter Schnitte äußert.

III. Analyse revuetraditioneller und musicalrelevanter Szenen

In diesem Kapitel möchte ich gerne einige für die Revue-Tradition relevante Szenen aufgreifen und wenn nötig, näher beschreiben. Dabei halte ich mich chronologisch an

²⁰² Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 185 und S. 196 und S. 197 und S. 223 und S. 228.

²⁰³ Vgl. Jansen, W., 1990. S. 45.

²⁰⁴ Ebd. S. 46.

das Textbuch der Dortmunder Inszenierung des Musicals. Zudem möchte ich gerne etwaige, zu den einzelnen Szenen passende, historische Parallelen zu dem Leben von Fanny Brice aufzeigen oder diese mit einzelnen Fakten zu Florenz Ziegfeld ergänzen.

1. Ouvertüre

Ganz in der Tradition des klassischen Musicals, wurde auch in Dortmund zu Beginn jeder Aufführung die Ouvertüre vom Orchester gespielt, dies fand bei geschlossenem Bühnenvorhang statt, so dass sich der Zuschauer ohne visuelle Ablenkung ganz auf die Musik konzentrieren konnte. Die Ouvertüre ist quasi ein Medley aller musikalischen Lieder, die im Laufe des Stückes gespielt werden. Dabei verfolgt die Ouvertüre das Ziel, den Zuschauer in die nötige Stimmung zu versetzen und ihn damit musikalisch auf das bevorstehende Stück einzustimmen. Sie soll dem Zuschauer helfen, sich dem Stück emotional zu öffnen, um darin im Laufe des Abends ganz eintauchen zu können. Zudem kann sie dem Publikum auch Andeutungen liefern über die Zeit, den Rahmen, die Atmosphäre und den musikalischen Stil, in der das jeweilige Stück angesiedelt ist und ihm somit auf musikalische Art Hintergründe über das Stück liefern. Im Falle von „Funny Girl“ werden typische Jazz-, Ragtime- und Charleston-Elemente eingesetzt, die dem Zuschauer somit gleich einen Eindruck vermitteln, in welcher Zeit und Epoche man sich befindet. Die Ouvertüre schafft somit einen Wiedererkennungswert, der dann im Laufe des Stückes eintritt und dient dem allgemeinen Verständnis über das Stück.²⁰⁵

2. Opening

Der Autor Kislán schreibt in seinem Buch zum Thema des amerikanischen Musicals über die Opening Number:

„Everything that is in the show grows from the seeds planted in that opening. As in most writing, narration follows exposition. The narrative patterns of literary development respond to the question: \"What happened?\" It relates a connected sequence of events that tell us what happened to whom, when, where, and how.“²⁰⁶

In der Opening Szene in Dortmund sieht man gleich, nachdem sich der Vorhang gehoben hat, ein typisches Bild vor Beginn einer Vorstellung. Die Statisten, die in jener

²⁰⁵ Vgl. Kislán, R., 1995. S. 222.

²⁰⁶ Ebd. S. 194.

Szene Bühnenarbeiter darstellen, schieben die kleinen Holzwände, die ich im Kapitel über das Bühnenbild bereits beschrieben habe, kreuz und quer über die Bühne und stellen somit den Bühnenbildaufbau vor einer Vorstellung dar. Die Kostüme bestehen aus den typischen Arbeiterkleidungen: legere Hosen und karierte Hemden mit einer kleinen Schildmütze auf dem Kopf, farblich sind sie in Braun-, Grau- und Blautönen gehalten. Das Licht beleuchtet in einem warmen Gelbton die ganze Bühne. Des Weiteren sieht man noch zwei Girls über die Bühne gehen, die sich lautstark über das Stück im Stück unterhalten, also die Revue, die kurz vor der Aufführung steht. Sie sind schon in ihr Auftrittskostüm gehüllt, ein lila Glitzerkleid im Charleston-Stil mit dem passenden Federkopfschmuck. Zwei weitere Personen kommen auf die Bühne, der Darsteller des Inspizienten, der Fanny zur Vorstellung aufruft und die Darstellerin der Ankleiderin von Fanny, die ein undefinierbares Kostüm in Händen hält und dieses von Flusen befreit. Katharine Mehrling in der Rolle der Fanny Brice sitzt zu Beginn der Szene im Zuschauersaal und wird dann durch den Inspizienten auf die Bühne gerufen, die sie über einen Steg, der vom Zuschauerraum seitlich über den Orchestergraben auf die Bühne führt, betritt. Gekleidet ist sie in ein grünes Seidenkostüm, das durch seine Eleganz einem Abendkleid ähnelt. Hiermit wird gleich der soziale Status etabliert. Durch den Dialog mit ihrer Ankleiderin erfährt man die Ausgangssituation. Ihr Mann Nick wird heute nach zwei Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen und erwartet Fanny in ihrer Garderobe. Wie das Eingangszitat über das Opening schildert, erfährt der Zuschauer in der Opening Number etwas über den Schauplatz, in diesem Fall ganz eindeutig eine Bühne, also ein Theater und wird über die Situation der Protagonistin informiert, was beweist, dass bei „Funny Girl“ alle Kriterien der Opening Number erfüllt sind. Dies geschieht mit Hilfe von unterschiedlichen Mitteln, wie Kostüme, Bühnenbild und Dialog der Darsteller. Durch diese Methoden wird das Publikum in die Welt der Revue eingeführt. Zudem wird dem Publikum in der Opening Number bei „Funny Girl“ bewusst gemacht, dass im Theater auch Menschen arbeiten, die im Hintergrund tätig sind und nicht auf der Bühne ihr Geld verdienen, sondern in den Werkstätten oder Backstage während der Vorstellung.

In einem Artikel, den Florenz Ziegfeld für das `Theatre Magazine` schrieb, kam genau dieser Punkt zur Sprache, dass das Publikum davon ausgeht, dass sich ein Produzent mit einer erfolgreichen Revue eine goldene Nase verdienen würde, da er ja nur das Gehalt der Darsteller zu bezahlen hätte. In diesem Artikel legt er dann einige

Kostenpunkte der Revue 'The Century Girl' offen dar: Requisiten: zwischen 12.000 \$ und 15.000 \$, Kostümkosten: 135.000 \$, zusätzlich ca. 15 \$ pro Schuhpaar, das Gehalt eines durchschnittlichen Showgirls: 40\$ - 50 \$ pro Woche, Gehalt der höher gestellten Showgirls: 75 \$ pro Woche, der Verdienst der Darsteller einer Rolle belief sich zwischen 100 \$ und 2000 \$ die Woche. Zudem wies Ziegfeld in diesem Artikel auch auf die ungefähre Zahl der Angestellten während einer Revue-Produktionslaufzeit hin, die sich auf rund 250 Arbeiter belief.²⁰⁷

3. Thema Schönheit von Fanny

In diesem Kapitel möchte ich mich gerne dem Thema Schönheit widmen. Ein Punkt, den Fanny Zeit ihres Lebens beschäftigte, da sie mit einer etwas markanten Nase gesegnet war, einen sehr dünnen und drahtigen Körperbau hatte und damit nicht dem gängigen Schönheitsideal eines damaligen Revue-Stars entsprach. Im Musical wird dieser Gegenstand im Lied 'Wenn 'ne Frau nicht sehr schön ist' verarbeitet, das vom ganzen Ensemble in der 2. Szene des 1. Aktes gesungen wird.

„Wenn 'ne Frau nicht sehr schön ist, von Ästhetik nichts zu seh'n ist, kriegt sie außer'n bisschen Mitleid nicht viel ab! Bringt 'ne Nase mit 'ner Krümmung die Nation in schlechte Stimmung? Soll sie dafür in den Knast oder ins Grab? Jedes Einzelteil muss glänzen, alles muss sich schön ergänzen, nach Standardmaß, damit es auch gefällt. Ist sie dürr wie 'ne Bohne und auch oben ziemlich ohne, schafft sie's nie in der Theaterwelt.“²⁰⁸

Der Liedtext zeigt sehr schön die Oberflächlichkeit des Showbusiness und zieht damit einen Gegenpol zu Ziegfelds Kredo, die Schönheit der Frau auf die Bühne zu bringen. Die Tatsache, dass Fanny somit seinem Idealbild der Frau nicht hundertprozentig entsprach, zeigt umso mehr, was für ein außergewöhnliches komödiantisches Bühnentalent Fanny Brice besessen haben musste, dass Ziegfeld sie trotz der oberflächlichen kleinen Makel zum Star einiger seiner Revuen machte.

Dass Schönheit auch im Auge des Betrachters liegt, zeigt ein weiteres Zitat aus dem Textbuch der Dortmunder Inszenierung, aus der letzten Szene des zweiten Aktes, die den Kreis zu Beginn des Stückes schließt. Der Zuschauer findet sich nochmals in der Garderobe von Fanny wieder, in der Nick sie nach seiner Haftentlassung besucht. Sie beschließen nach einem Gespräch über ihre Partnerschaft, die Ehe zu beenden. In diesem Dialog kommt auch nochmals das Thema der Schönheit ins Ge-

²⁰⁷ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 79.

²⁰⁸ Textbuch „Funny Girl“ S. 9.

sprach: „Fanny: Und du gabst mir das Gefühl nicht ganz hässlich zu sein. Nick: Du bist nicht nur nicht hässlich. Du bist wirklich schön!“²⁰⁹

Fannys humorvoller Umgang mit diesem sensiblen Thema kommt nochmals sehr schön im folgenden Zitat zur Geltung:

„In 1938, she spoke of her first Ziegfeld contract and said that "Ziggy must have been wearing blinders. I look like all my relations from way back," she continued, "and every time a photographer took their picture he was taking a big chance of changing his gallery into a chamber of horrors.“²¹⁰

Solche Aussagen ihrerseits haben natürlich einen gewissen ironischen Touch, denn Fanny war weit davon entfernt, wirklich unattraktiv zu sein. Sie besaß, wie man heute sagen würde, einen interessanten und markanten Look, was wiederum ihren Wiedererkennungswert steigerte, ein Phänomen, das den Kreis zum Thema des Star-Seins, das in einem der vorherigen Kapitel beschrieben wurde, wieder schließt.²¹¹

Im Jahre 1923 entschloss sich Fanny Brice allerdings, sich einer Nasenschönheitsoperation zu unterziehen. Sie wollte ihr Leben lang als seriöse Schauspielerin Fuß fassen und glaubte daran, dass ihr diese Operation dazu verhelfen würde. Dadurch würden ihr dann vermeintlich mehr Rollenfelder zur Verfügung stehen, als ausschließlich das bisherige komische Fach. Ein Plan, der nie aufgehen sollte. Sie versuchte auch in ihrem Privatleben die Rolle der erfolgreichen Schauspielerin zu mimen und ihr Star-Sein durch die äußerst elegante Kleidung, die sie privat trug und einem modernen und gepflegten Haarschnitt, zu unterstützen. Durch ihr Engagement in einigen Ziegfeld-Revuen wurde sie zum Star und somit zu einer Person, an deren Leben auch die Zeitungen und Boulevardblätter ein lebhaftes Interesse zeigten. Sie versuchte durch ihre äußere elegante Erscheinung dem Bild des Schauspielstars zu entsprechen.²¹²

In dem Lied `Wenn `ne Frau nicht sehr schön ist`, also in der 2. Szene des 1. Aktes, ist noch eine weitere revuetraditionelle Parallele zu finden. Florenz Ziegfeld war auch ein Meister darin, beeindruckende Innovationen für die damalige Zeit auf die Bühne zu bringen. So war er immer auf der Suche nach den neuesten technischen Möglichkeiten, um sein Publikum zu faszinieren. So kam bei ihm des Öfteren die versenkbare Bühne zum Einsatz, ein bühnentechnisches Mittel, das auch in der Dortmunder Inszenierung zum Tragen kam, wie bereits im Kapitel über das Bühnenbild näher be-

²⁰⁹ Textbuch „Funny Girl“ S. 70.

²¹⁰ Grossmann, B.W., 1992. S. 43.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 43.

²¹² Vgl. ebd. S. 133 und S. 148 und S. 238.

schrieben. Des Weiteren experimentierte er mit phosphoreszierenden Farben auf den Kostümen und versuchte, was die Bühnenrequisiten anging, in jeder neuen Revue seine Grenzen zu erweitern, in dem er beispielsweise maßstabsgetreue Flugzeugmodelle und echte Autos auf die Bühne brachte. Genau hierin besteht die revue-traditionelle Verbindung zu der zweiten Szene im ersten Akt, denn in der Dortmunder Inszenierung kam hier als Requisit ein Eins-zu-eins-Modell eines typischen Autos der dreißiger Jahre zum Einsatz.²¹³

4. 3. Szene im 1. Akt

In dieser Szene wurde im „Funny Girl“ Musical ein Original-Zitat von Fannys Mutter Rose übernommen, die über ihre Tochter sagte, dass diese offensichtlich so andersartig und individuell war und sich so deutlich von anderen Menschen abhob, dass sie wie ein Bagel in einem Laib weißen Brotes wirkte. Ab dem Moment, in dem sie die Bühne betrat, erlangte sie durch diese Einzigartigkeit und Andersartigkeit sofort die Aufmerksamkeit des Publikums.²¹⁴ Dieses Zitat wurde in der besagten Szene im Musical in einem Dialog zwischen dem Freund von Fanny, Eddie Ryan und Fanny, verarbeitet.

„Fanny: Hey, Eddie! Stell Dir vor, Du bekommst zum Frühstück immer nur Zwiebelbrötchen. Eddie: Und? Fanny: Plötzlich kommt ein Bagel reinspaziert. Du sagst `lih! Was ist denn das?!` Bis Du ihn probiert hast. Eddie: Und? Fanny: Genau das ist mein Problem. Ich bin ein Bagel auf einem Teller mit Zwiebelbrötchen! Keiner erkennt mein Talent!“²¹⁵

Doch genau dieses Talent, ihre unbestechliche Komik, die so einzigartig und individuell war und durch die sie sich im Laufe der Jahre von anderen Komikern abheben konnte, verschaffte ihr später eine einzigartige Karriere, die sie ihrem harten Willen und der Arbeit an ihrer Darstellungsweise und unter anderem dem Fürsprechen von Florenz Ziegfeld zu verdanken hatte.

5. 5. Szene im 1. Akt, die `Keeney-Girls` und der Song `Cornet Man`

Diese Szene möchte ich aufgrund des zum Einsatz kommenden Conférenciers näher beschreiben, da ich genau hierin die Revue-Tradition sehe, eine Tradition, die aus den Variété-Zeiten stammt.

²¹³ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 178 und S. 179.

²¹⁴ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 209.

²¹⁵ Textbuch „Funny Girl“ S. 12.

In der Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung wird der Zuschauer in dieser Szene in die Welt des Keeney-Theaters entführt. Biographisch lässt sich Fanny's Auftritt in diesem Theater auch belegen; so nahm Fanny 1906 an einem Amateur-Wettbewerb im 'Keeney's Fulton Street Theatre', einem Vaudeville Haus, das im New Yorker Stadtteil Brooklyn ansässig war, teil. Die 13-jährige Fanny ging als Siegerin dieses Wettbewerbes, in dem sie eine sentimentale Ballade zum Besten gab, hervor. Gewählt wurde sie mittels des Applaus-Barometers des Publikums. Ihr Preisgeld lag bei 10 Dollar. Dieser Wettbewerb markierte einen wichtigen Schritt in die berufliche Richtung von Fanny, die seitdem mit ihrem Gesangs- und Komiktalent einen hauptberuflichen Weg einschlug. Der Auftritt im Keeney-Theater war somit ihre erste Bühnenerfahrung.²¹⁶ Eine so wichtige Begebenheit, dass diese somit auch Einzug in das „Funny Girl“ Musical fand, wenn auch hier zu einem späteren Zeitpunkt, denn Fanny ist im Musical schon ein paar Jahre älter.

Eröffnet wird diese 5. Szene im 1. Akt von dem Darsteller des Eddie Ryan, der im „Funny Girl“ Musical im Keeney-Theater als Choreograph angestellt ist und vor einem Auftritt der 'Keeney-Girls' in die Rolle des Conférenciers schlüpft, um die 'Keeney-Girls' und Fanny Brice anzusagen: „Vielen Dank, meine Damen und Herren, vielen Dank! Tom Keeney präsentiert ihnen jetzt einen musikalischen Leckerbissen mit dem Titel 'Cornet Man' oder 'The Lady Ain't Been Born Can Take The Place Of A Horn'. Hier sind Snub Taylor, die süßen Keeney-Girls und Fanny Brice! Haut in die Tasten!“²¹⁷

Hier treten also das erste Mal die Girls in Aktion, eine Revue-Tradition, die ich im Kapitel über die Girls bereits ausführlich beschrieben habe. Dabei möchte ich nun genauer auf die Figur des Conférenciers eingehen:

„Kein Plakat, kein Programmheft kann jemals die lebendige Ansage eines Conférenciers ersetzen. (...) Eine wichtige Feststellung, grenzt sie doch den Conférencier eindeutig vom Komiker und Kabarettisten ab, mit denen er durch-aus verwandt ist; macht sie doch seine Hauptfunktion - nicht die alleinige - im Variétéprogramm deutlich, die heute mitunter ignoriert wird. Natürlich kann und soll der Conférencier mehr sein als Nummernansage, jedoch darf er nicht vergessen, daß er die Legitimation seines Berufes von dort bezieht. Um die Urheberschaft »streiten« sich Engländer und Amerikaner; wobei letztere ihren ersten Conférencier namentlich belegen: Um 1830 trat ein Ed Christy mit seiner 30-Mann-Minstrel-Truppe in New York auf; als Mr. Interlocutor stand er im Mittelpunkt des Programms, sagte die Nummern an,

²¹⁶ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 2 und S. 3 und S. 4 und S. 9 und S. 10.

²¹⁷ Textbuch „Funny Girl“ S. 16.

kommentierte sie in heiterer Weise, brillierte zugleich selbst mit Wortspielen, (...).Mr. Interlocutor tat alles, was ein guter Conférencier noch heute tut.“²¹⁸

Sämtliche Punkte dieses Zitates treffen auch auf den Conférencier in dieser Szene zu. So findet sich auch in der Nummernansage von Eddie ein Wortspiel neben der Information, wer in der folgenden Nummer auf der Bühne zu sehen sein wird. Er übernimmt damit sozusagen eine Showmaster-Figur, eine Rolle, die auch in der Revue zu finden ist. Kothes weist in seinem Buch über die amerikanische Revue noch darauf hin, dass die Funktion der Conférencen aus dramaturgischer Sicht darin besteht, in das nachfolgende Bild überzuleiten und dieses damit einzuführen.²¹⁹

Im Musical „Funny Girl“ leitet diese Ansage in den Song `Cornet Man` über, der als Show-in-Show-Nummer gesehen werden kann. In der Dortmunder Inszenierung wird diese Nummer von 4 Girls und 4 Boys getanzt, die Mädchen tragen bunte Glitzer-Kostüme im Charleston-Stil mit einem Band aus Federn in den Haaren. Die Männer die farblich dazu passenden, karierten Anzugshosen und Hemden, mit einem Chalet und dem dazugehörigen Hut. Das auffälligste Merkmal in diesem Lied ist die Choreographie, die aus Charleston-Elementen besteht, die gespickt werden mit Bewegungen, die an die Flügelschläge von Hühnern erinnern. Mittels dieser Bewegungen wird der Zuschauer zum Lachen gebracht; die Aufgabe des Choreographen ist es also, in ein vorhersehbares Bewegungsmuster, wie es beim Charleston der Fall ist, eine unerwartete Antwortbewegung zu choreographieren, mit der das Publikum nicht gerechnet hat. Das Lied `Cornet Man` ist sehr rhythmisch komponiert, mit vielen jazzigen Elementen in der Begleitung und entspricht somit auch der Revue-Tradition, dass die Jazzbands salonfähig gemacht wurden. Zudem besteht der Lied-Text des Refrains nur aus den Worten „Chick, Chicken Scramble, Cheep! Cheep!“²²⁰, die an das Gegacker von Hühnern erinnern, was mittels der choreographischen Armbewegungen noch zusätzlich visuell verstärkt wird. Rhythmische Lieder wie `Cornet Man` verlangen aus choreographischer Sicht sehr lebhaft Bewegungen, die den ganzen Körper einbeziehen, was dem Choreographen Danny Costello in Dortmund sehr gut gelungen ist, da die Bewegungen zusätzlich das komische Element des Songs verstärken. Somit ist auch die Aufgabe des komischen Songs im Musical erfüllt. Innerhalb eines dramatischen Gerüsts verwandelt er die Frustrationen des Lebens in Lachen. So lenkt er an dieser Stelle des Stückes von Fannys finanzieller

²¹⁸ Günther, E., 1981. S. 283.

²¹⁹ Vgl. Kothes, F.-P. 1977. , S. 54.

²²⁰ Textbuch „Funny Girl“ S. 16.

Notlage ab und bietet somit eine willkommene Abwechslung, da eine plötzliche Entspannung der Ausgangssituation eintritt.²²¹

Das musikalische und choreographische Element des Charleston, das in dem Lied `Cornet Man` zum Tragen kommt, symbolisiert auch die Zeit, in der das Stück angesiedelt ist. Zudem lässt sich auch hierin eine weitere revuetraditionelle Parallele ziehen: „Ein Thema wie die neuen Jazztänze aus den USA - Charleston, Shimmy, Boston - beherrschte im besonderen Maße Bilder und Texte der Revuen. Dabei simplifizierte man die plakative Genusssucht einer imaginären großstädtischen Lebewelt zum spezifischen Lebensgefühl der Zeit.“²²² Ein Faktum, das genau in dieser Szene zum Tragen kommt, die zusätzlich in einem New Yorker- und damit großstädtischen Theater spielt.

Kothes macht in seinen Ausführungen über die Revue noch auf einen weiteren Punkt aufmerksam, der besagt, dass die Schlagersongs in den Revuen oft aus nichts-sagenden, absolut sinnlosen Texten bestanden, was bei dem oben zitierten Refrain, der aus den Tierlauten der Hühner besteht, absolut der Fall ist. Dies trägt zusätzlich dem Ziel der Revue, dem harten Alltag für einen Abend zu entfliehen, bei.²²³

„Das Primäre bei diesen Schlagern war die Musik, die neuen synkopierten Rhythmen, zu denen man sich konvulsisch schüttelte. Die Texte sollten nicht zu viel Aufmerksamkeit erfordern, vielmehr in ihrer charmanten Stupidität das Entstehen eines Gassenhauers erleichtern. An diesen konnte man sich klammern, berauschen in mitten der allgemeinen Unsicherheit der Zeit.“²²⁴

Man kann auch getrost den Song `Cornet Man` als eine Art Gassenhauer innerhalb des Musicals „Funny Girl“ bezeichnen, da er leicht ins Ohr geht, dem Zuschauer somit haften bleibt und der durch den leichten Text im Refrain auch gut nachzusingen ist, wenn der Zuschauer das Theater verlässt.

Zusätzlich weist dieser Song noch auf eine weitere biographische Parallele zum Leben und Wirken von Fanny Brice hin, so bezieht sich der Liedtext auf einen Song, den Fanny in ihrem Revue-Songrepertoire hatte: `the chicken scratch`. Des Weiteren reiht er sich in eine Riege von Songs aus Fanny's Repertoire ein, die sich alle mit Tieren beschäftigten, wie: `the lame duck`, `the camel walk`, `the Dance of the Grizzly Bear` oder `the bunny hug`, um nur ein paar zu nennen.²²⁵

²²¹ Vgl. Kislán, R., 1995. S. 199 und S. 224 und S. 244.

²²² Kothes, F.-P., 1977. S. 98.

²²³ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 176.

²²⁴ Ebd. S. 177.

²²⁵ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 31.

Wie der komische Song im Musical, so hatte historisch betrachtet der komische Tanz eine tragende Rolle im Varieté, der dann später auch in die Revue übernommen wurde. So wurde der Tanz zu einem stark tragenden Element der Revue, bei dem der komische, nachahmende und ins Lächerliche beziehungsweise Lustige gehende Tanzstil oft Verwendung fand.²²⁶

Das erste Mal konnte diese Art von Tanz, der neben den typischen Schritten der Modetänze der damaligen Zeit wie Charleston oder Ragtime, tierische Bewegungselemente aufwies, bei dem französisch-amerikanischen Tanzpaar von Gaby Deslys und Harry Pilcer, beobachtet werden, die diesen Tanz in den 1910-er Jahren in der New Yorker Music-Hall aufführten. Die beiden gingen dann mit ihrem aus Amerika stammenden Tanzstils des `Grizzly Bear` auf Tournee und gastierten damit in großen europäischen Revue-Theatern wie im Theatre Femina in Paris oder im Apollo-Theater in Wien.²²⁷

Das Lied `Cornet Man` im Musical „Funny Girl“ kann meines Erachtens sinnbildlich auch für einen weiteren Entwicklungsschritt in Fannys Leben gesehen werden. So beginnt sie sich mit ihrem ersten Engagement an einem professionellen Theater künstlerisch zu emanzipieren, auch der Tanzstil des Charleston zeigte eine Emanzipation von den altmodischen, klassischen Tänzen, die zugeknöpft und statisch wirkten.

„Daher galt der Charleston um 1925 als der Jazz Dance schlechweg. Die Brisanz dieses Tanzes lag im Bruch mit herkömmlichen Bewegungsmustern und Konventionen. Wie der Shimmy gehört der Charleston zu den »Pelvis-Tänzen«, die die Bewegungen des Beckens akzentuieren. Hinzu kommen das Ein- und Auswärts-drehen der Knie und der Füße sowie das Schütteln des Oberkörpers.“²²⁸

All diese körperlichen und choreographischen Elemente lassen sich auch in der Dortmunder Choreographie beobachten. Zudem wurde natürlich auch ganz revue-traditionell darauf geachtet, mit den, wie im vorherigen Zitat so schön beschrieben, schüttelnden Bewegungen im Oberkörper und in der Hüfte, dem männlichen Publikum einzuheizen und somit zu einer gelassenen Stimmung beizutragen.

²²⁶ Vgl. Günther, E., 1981. S. 291.

²²⁷ Vgl. Ochaïm, B., 1998. S. 105 und S. 106.

²²⁸ Ebd. S. 108.

6. 8. Szene im 1. Akt

Diese Szene zeigt eine Probensituation im Theater von Florenz Ziegfeld, in dem Fanny mittlerweile engagiert ist. Sie verdeutlicht sehr schön die fast allmächtige Stellung, die Florenz Ziegfeld innehatte. Zudem lässt sie auch erahnen, welch' üppige Ausmaße die Ausstattungsrevuen von Ziegfeld hatten, was das Bühnenbild und die Kostüme anbelangte. Der Darsteller des Regisseurs und der Darsteller des Florenz Ziegfeld führen darüber folgenden Dialog: „Regisseur: Mr. Ziegfeld, Mimseys Kopfputz ist zu hoch für den Torbogen. Ziegfeld: Dann mach' den Torbogen höher! Regisseur: Wäre es nicht einfacher, den Kopfputz kleiner zu machen? Ziegfeld: Einfacher schon, aber nicht besser!“²²⁹

Für Ziegfeld gab es also keine technischen Grenzen, sein Ziel war es, in jeder seiner Revuen das Mögliche auszureizen, um sein Publikum immer wieder aufs Neueste zu faszinieren und sein Credo stammte ganz aus dem 'American Dream': alles ist möglich und jeder kann es schaffen. Ein Credo, welches sich auch in der Politik von Präsident Roosevelt wiederfand, der in dieser Szene auch erwähnt wird, doch darauf möchte ich gerne später nochmals zurückkommen.

An dieser Stelle soll ein weiteres Zitat nochmals die Autorität von Ziegfeld zeigen. In diesem Dialog in derselben Szene diskutiert die Darstellerin der Fanny Brice mit dem Darsteller des Ziegfelds über einen Liedtext eines Songs, der in den nächsten Follies gespielt werden soll, für die gerade geprobt wird.

„Fanny: Ich möchte bitte nicht im Finale drin sein! Ziegfeld: Was haben Sie da gerade gesagt, Miss Brice? Fanny: Ich kann es kaum erwarten im Finale drin zu sein! Nein bitte, Mr. Ziegfeld, ich kann das nicht singen: 'I'm the beautiful reflection of my love's affection.'- Ich bin das wunderschöne Spiegelbild der Liebe meines Liebsten! Das ist doch peinlich! Warum kann ich nicht einfach den 'Cornet Man' machen? Dafür haben sie mich ja eingekauft. Ziegfeld: Darf ich Sie daran erinnern, dass Sie in meinem Theater sind?! Fanny: Und dem Hausherrn widerspricht man nicht? Ziegfeld: Miss Brice, wenn ich Sie aus dem Finale rausnehme, dann nehme ich Sie auch aus dem 'Cornet Man' raus. Und aus den Follies dazu! Ich treffe hier die Entscheidungen, nicht Sie! Fanny: Aber wenn ich im Finale in dieser bombastischen Aufmachung auf der Bühne rumstake und den Leuten erzähle, wie wunderschön ich bin, dann wird Ihnen das leidtun! Ziegfeld: Das sagen Sie! Fanny: Wer sonst Präsident Roosewald?! Ziegfeld: Roosevelt!“²³⁰

²²⁹ Textbuch „Funny Girl“ S. 26.

²³⁰ Ebd. S. 27.

Ziegfelds Verwandte schreiben in der Biografie über ihn, dass seine Probenarbeit oft chaotisch war - er war zwar immer gewillt, andere Meinungen von geschätzten Personen anzunehmen, solange diese während des Probenprozesses vorgebracht wurden, doch nach einer Premiere duldet er keinerlei Kritik mehr und traf alle Entscheidungen selbst. Dies verdeutlichen auch die beiden oben angeführten Zitate, die die Diskussionsbereitschaft von Ziegfeld während der Proben zeigen, auch wenn er seine Meinung hier letzten Endes durchsetzt und unmissverständlich zu verstehen gab, dass er der Chef ist, dem das Theater gehört. Seine Extravaganz und sein künstlerisches Temperament gingen in den Endproben oft mit ihm durch, so war er beispielsweise kurz vor der Premiere der Ziegfeld Follies von 1914 mit einer Szene so unzufrieden, dass er sie komplett aus dem Showprogramm strich, ungeachtet dessen, dass sich die Produktionskosten der Szene, was das Bühnenbild und die Kostüme anbelangte, auf 18.000 \$ beliefen.²³¹

Zudem führt das letzte Zitat aber auch vor Augen, welch' starken Charakter Fanny Brice besessen hatte, da sie ihre eigene Meinung vertrat und diese auch vor höher gestellten Personen nicht verbarg. „Her work shows that she can think for herself.“²³²

Sie kann somit auch als Paradebeispiel einer emanzipierten Frau gesehen werden, die ihr eigenes Leben lebt und sich von niemanden etwas sagen lässt. In der nächsten Szene zeigt sich nämlich, dass sich Fanny zwar zuerst Ziegfelds Anweisungen beugt und den Text genauso singt, wie er vorgesehen war, während der Vorstellung aber anders handelt. Sie singt und tanzt diese finale Nummer, um die es in dem zweiten Zitat aus dem Textbuch geht, hat sich aber einen kostümtechnischen Trick überlegt und sich ein großes Kissen unter ihr Kleid geschoben und steht so im großen Ausstattungsfinale als schwangere Braut auf der Bühne, was dem Text, das wunderschöne Spiegelbild der Liebe ihres Liebsten zu sein, eine ganz andere Bedeutung gibt und den Kitsch, der dahinter steckt, mit einem humorvollen Unterton versieht. Da die Nummer beim Publikum aber große Beifallsstürme auslöst, sind Ziegfeld ob der Konsequenzen für Fanny die Hände gebunden.

An dieser Stelle möchte ich nun gerne die Verbindungen zu Präsident Roosevelt herstellen, den Fanny im Dialog mit Ziegfeld erwähnt.

Revuehistorisch lassen sich zur Person von Präsident Roosevelt und zur Politik, für die er stand, einige Parallelen aufzeigen.

²³¹ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 47 und S. 58.

²³² Grossmann, B.W., 1992. S. 86.

Einer der männlichen Stars der Ziegfeld Follies war fast vierzig Jahre lang der amerikanische Komiker Will Rogers. In seiner viertelstündig dauernden Nummer kommentierte er Abend für Abend die politischen, künstlerischen oder sozialen Zeitereignisse des jeweiligen Jahres und versah auch die einzelnen Showacts des Abends mit Anmerkungen.²³³

„Rogers' Hauptfeld war die Innenpolitik; mit hintergründigem Humor attackierte er Abgeordnete und Konzernbosse, entlarvte üble politische Machenschaften und Dunkelmännertum, prangerte den amerikanischen »way of live« an und so weiter. Und gerade dies sicherte ihm eine nach europäischen Dimensionen unvorstellbare Popularität, die so weit ging, daß Hunderte von Zeitungen seine heiteren Betrachtungen nachdruckten (wovon er natürlich profitierte), daß man ihm hohe und höchste Ämter im Staat antrug, daß vier Präsidenten – zuletzt Roosevelt – seinen Rat suchten.“²³⁴

Die Stars der Ziegfeld Follies gelangten in der Öffentlichkeit also zu so hohem Ansehen, dass sie sogar amerikanische Präsidenten zu ihren Vertrauten machten.

Eine weitere Zutat, die den großen Erfolg von Florenz Ziegfeld und seinen Follies ausmachte, war das Darstellen und Parodieren bekannter Persönlichkeiten aus dem Geschäfts- oder Sozialleben der damaligen Zeit, wie etwa John D. Rockefeller, Andrew Carnegie oder eben Roosevelt. Ziegfeld verstand schon sehr früh in seiner Karriere wie reizvoll und erfolgsversprechend es ist, die Namen bekannter Persönlichkeiten in den einzelnen Shows zu nennen oder deren Aussagen zu zitieren, vor allem wenn diese Personen wahrscheinlich sogar im Publikum saßen. Dies fand beim ganzen Publikum großen Anklang. Im Falle des Premierenabends der Ziegfeld Follies von 1909 befand sich Roosevelt auch wirklich unter den Premierengästen.²³⁵

Doch wie genau kam es, dass Roosevelt so stark zum Symbol des `American Dream` wurde, der mit dem Grundgedanken des Musicals „Funny Girl“ so konform geht? Anfang der 1930iger Jahre wurde in Amerika das Verlangen nach einem Präsidenten immer lauter, dem es möglich war, das wirtschaftlich krisengeschüttelte Amerika aus den roten Zahlen zu holen und dem Land eine Zukunftsperspektive zu geben. Ende 1932 gelang es Roosevelt bei den Präsidentschaftswahlen, die Mehrheit für sich zu entscheiden. Er bewies schon in seinem Privatleben einen starken Glauben an die Erfüllung des `American Dream`, dass alles möglich sei, wenn man nur daran glaubte und hart genug seine Ziele verfolgte. So gelang es ihm nach seiner Kinderlähmung wieder Laufen zu lernen und einem Leben im Rollstuhl zu

²³³ Vgl. Günther, E., 1981. S. 316 und S. 317.

²³⁴ Günther, E., 1981. S. 316 und S. 317.

²³⁵ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 46 und S. 47.

entkommen. Sein Regierungsprogramm lässt sich mit dem Schlagwort des `New Deal` zusammenfassen, das hauptsächlich aus Reformen in der wirtschaftlichen- und landwirtschaftlichen Produktionen bestand, die er von staatlicher Seite entweder bezuschusste, um die Produktion in schwachen Gebieten anzukurbeln und zu fördern oder in der Landwirtschaft eindämmen lies, da eine vorangegangene Überproduktion diese Maßnahme erforderlich machte. Zudem führte er eine Lohn- und Preisabsprache ein, um den Markt besser zu regulieren und die höchst mögliche Marge erzielen zu können. Nach einem Jahr Amtszeit, also Ende 1933, hob er auch das Alkoholverbot wieder auf. Alkohol durfte wieder bei Abendveranstaltungen ausgeschenkt werden. Auch diese Maßnahme wurde getroffen, um das Land wieder in eine bessere Stimmung zu versetzen und so war es das Ziel des `New Deal`, zum Wiederaufbau des Landes beizutragen und dem Bürger das Gefühl zu geben, dass er ein aktiver Teil ist, der zum Erfolg seine individuelle Kraft beisteuern kann, egal aus welchen Verhältnissen man stammt. Alles ist möglich.²³⁶

So lässt sich auch eine zweifache Parallele zu Florenz Ziegfeld und Fanny Brice ziehen, denn das was Roosevelt für den wirtschaftlichen Erfolg Amerikas darstellte, kann im übertragenen Sinne auch für Ziegfeld innerhalb seines Theaters gesehen werden. So nahmen beide Männer in ihren Metiers die Zügel in die Hand, sahen das große Ganze und symbolisierten den `American Dream`, dass durch eigenständiges und individuelles Arbeiten das Erreichen der persönlichen Träume möglich ist und man somit einen Aufschwung, Gewinn und sein ganz eigenes Glück erreichen kann, egal aus welcher noch so tristen Ausgangssituation man sich auf den Weg macht. Und alle drei, Roosevelt, Ziegfeld und Brice erreichten ihren ganz persönlichen Erfolg durch harte Arbeit, Beharrlichkeit und Leidenschaft. Zudem wird in dem Musical „Funny Girl“ auch die Entwicklung der Show in der Show gezeigt, so wird das Publikum in diesen Prozess eingeführt und nimmt daran sozusagen selbst teil. Ganz im Sinne des `American Dream` und damit der `New Deal` Politik von Roosevelt.²³⁷

So kann diese 8. Szene im 1. Akt meines Erachtens sinnbildlich für das Credo des `American Dream` gesehen werden, Herausforderungen willkommen zu heißen und diese auch anzunehmen, um daran zu wachsen und sich weiterzuentwickeln. Eine Vision und ein Bild dessen vor Augen zu haben, was man erreichen möchte und die

²³⁶ Vgl. Mrak, H., 1999. S. 21 und S. 22 und S. 23.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 62 und S. 64.

nötige Leidenschaft und den unbändigen Willen, diese Ziele auch zu verfolgen und sich nicht unterkriegen zu lassen.²³⁸

7. 9. Szene im 1. Akt und der Song `His love makes me beautiful`

Diese Szene sehe ich als sogenannte Productionnumber des ersten Aktes, da in ihr alle Beteiligten der Dortmunder Inszenierung involviert und auf der Bühne zu sehen sind. Im Kapitel über das Bühnenbild und die Kostüme habe ich diese Szene bereits ausführlich beschrieben. Es handelt sich hierbei um eine der Show-in-Show-Szenen, die Fanny als Revue-Star bei der Arbeit zeigen. Im Kontext der Gattung des Musicals spricht man bei Nummern dieser Art nicht von Prunkfinali, sondern von der sogenannten Productionnumber. Ursprünglich stammte sie aber von genau diesen Prunkfinali der Revue und des Vaudeville ab. So lässt sich die revuehistorische Parallele für die „Funny Girl“ Inszenierung ziehen. Meist wird diese Nummer zu Beginn eines Musicals gesetzt und erinnert in ihrer Struktur auch an die großen Finale von Operetten. Durch den Einsatz vom ganzen Ensemble inklusive des Chores und des Ballettes wird ihr Effekt multipliziert und erhöht. Wie oft Productionnumbers in einem Musical zum Einsatz kommen, hängt davon ab, auf welchem inhaltlichen Terrain sich das jeweilige Musical befindet. Je dramatischer das Musical inhaltlich zu sehen ist, desto weniger finden die Productionnumbers Verwendung. Besteht ein Musical dramaturgisch aus vielen Show-Inhalten, so erhöht sich auch das Vorkommen der Productionnumbers. Die Dortmunder Inszenierung besteht pro Akt aus einer. Seit 1943 mit der Uraufführung des Musicals `Oklahoma` findet man die Productionnumbers nicht nur ausschließlich zu Beginn eines Stückes, sondern dramaturgisch an jeder beliebigen Stelle innerhalb des Stückes, wie bei „Funny Girl“ zu beobachten, wo diese Nummern in der Mitte des ersten und des zweiten Aktes angesiedelt sind.²³⁹ An dieser Stelle möchte ich gerne die Parallele des Songs `His love makes me beautiful`, der in der Kostümausstattung an Hochzeitspaare erinnert, mit der Karriere der Fanny Brice ziehen. So befand sich in ihrem Repertoire ein Song mit dem Titel `The Yiddish Bride`, den sie mit einem jüdischen Akzent vortrug; in ein Brautkleid kostümiert, einen Blumenstrauß in Händen haltend. Elemente, die sich eins zu eins in der Dortmunder Inszenierung des `His love makes me beautiful` Songs wiederfinden und so den Bogen zur Bühnenkarriere von Fanny Brice spannen. Auch in

²³⁸ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 79.

²³⁹ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 169 und S. 174 und S. 175.

Dortmund trägt Katharine Mehrling in der Rolle der Fanny Brice den Liedtext mit einem jüdischen Akzent vor und ist in ein pompöses Brautkleid gehüllt mit einer überdimensional langen Schleppe, hält ein Blumenbouquet in Händen, mit dem sie die Showtreppe herunterstolziert, umrahmt vom Ensemble, das sie huldigt und in den Mittelpunkt stellt.²⁴⁰

In dieser Szene lassen sich auch in Bezug auf Florenz Ziegfeld einige revuehistorische Traditionen finden. So ist sie mit Sicherheit neben der Productionnumber `Rat Tat Tat` im zweiten Akt die ausstattungsmäßig opulenteste Szene, was das Bühnenbild und die Kostüme anbelangt. Vor allem stechen die Brautkostüme sehr hervor. So war auch Ziegfeld für seine üppigen und verschwenderischen Kostüme bekannt und eine seiner auffälligsten und schönsten Szenen, die Ziegfeld jemals in einer seiner Revuen präsentierte, war `beautiful birds`, in der zwölf Frauen als tropische Vögel kostümiert waren und mit ausladendem Kopfschmuck und reichlich Federn über die Bühne stolzierten, während der Star der Revue, die Sängerin Dolores, ihr Lied zum Besten gab; selbstverständlich in das pompöseste Kostüm gehüllt, das einen weißen Pfau darstellte aus einer zehn Fuß langen Schleppe bestehend, mit Stickereien aus bunten Pailletten und Perlen.²⁴¹ In Anlehnung an diese bombastische Schleppe ist sicherlich der überlange Schleier in der `His love makes me beautiful`-Szene der Dortmunder Inszenierung zu sehen.

Zu Ende dieser Show-In-Show-Brautscene befinden sich alle Darsteller noch auf der Bühne, um sich zu dem großartigen Erfolg der Revue zu gratulieren. Der Darsteller des Florenz Ziegfeld, der dem Abend offensichtlich im Zuschauerraum beigewohnt hat, was aus dem vorherigen Dialog hervorgeht, betritt die Bühne, um sich bei seinen Künstlern zu bedanken: „Ihr wart großartig. Ich danke euch allen für eure Mitarbeit. Ich bin stolz auf euch.“²⁴²

„Der in der Handlung thematisierte Entstehungsprozeß einer Show erweist sich an diesen Stellen als explizit für den Zuschauer gemacht: Das Backstage-Musical überträgt ihm gleichsam die ‚Rolle‘ des Zuschauers, der am Ende über den Erfolg der Show entscheidet.“²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 89.

²⁴¹ Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 44.

²⁴² Textbuch „Funny Girl“ S. 29.

²⁴³ Mrak, H., 1999. S. 103.

8. 11. Szene im 1. Akt und der Song `Henry Street`

Diese Szene zeigt die Premierenfeier der Ziegfeld Follies, zu der Fanny`s Mutter Rose Brice alle Beteiligten eingeladen hat. Diese Feier wird als eine Art Straßenfest in der Henry Street zelebriert, in der die Brices wohnen und neben den Personen aus dem Theater ist auch die Nachbarschaft eingeladen, den Erfolg der Show und damit auch Fanny`s ganz persönlichen Erfolg zu feiern. Im Kapitel über das Bühnenbild habe ich dies bereits beschrieben und die Kostüme stehen hier ganz im Zeichen des Kostümkonzeptes der Dortmunder Inszenierung von Susanne Hubrich, das Privatleben von Fanny in Grau- und Sepia-Tönen zu halten. So bestimmen diese Farbtöne der Kostüme auch durchweg die Szene. Die Frauen tragen weiße und cremefarbene Blusen sowie schwarze oder graue Röcke, während die Männer alle schwarze und graue Anzüge tragen mit schwarzen Krawatten und weißen Hemden.

An dieser Stelle geht es mir aber vor allem um den Aspekt des Tanzes, den ich anhand dieser Szene nochmals aufgreifen möchte. Revuehistorisch betrachtet, kommt dem Tanz immer mehr Bedeutung zu, er tritt in den Vordergrund zu Ungunsten des gesprochenen Wortes, dem somit ein immer geringerer Stellenwert zukam. Im Musical „Funny Girl“ kann dem natürlich nicht so sein, da es auch darum geht, einen Inhalt darzulegen, eine Geschichte zu erzählen und einen dramaturgischen Bogen zu spannen, weswegen dem Dialog die Wichtigkeit nicht genommen wurde. Doch genau diese `Henry Street` Szene stellt für mich in diesem Kontext eine Ausnahme dar, da hier eindeutig zu beobachten ist, dass der Hauptträger der Szene der Bühnentanz ist. Musikalisch nimmt das Lied walzerartige Klänge und Rhythmen an, die auch choreographisch umgesetzt werden mit dem klassischen Paar-Walzer. Ein zusätzliches Element, um die ausgelassene Stimmung der Premierenfeier choreographisch zu symbolisieren, ist das Tanzen auf den 5 Tischen, die zu einer langen Tafel aneinandergereiht wurden. So steht der Tanz hier für die euphorische und losgelöste Stimmung der Gäste der Premierenfeier und das Publikum merkt dabei richtig, wie der Druck, der vor einer Premiere auf den Darstellern und allen Beteiligten an einer Show lastet, abfällt. Diese Atmosphäre wird leichter über den Tanz kreiert, der die Ausgelassenheit sofort visuell transportieren kann, in gesprochener Dialogform hätte die Szene wesentlich längere Zeit gebraucht, einige Seiten im Textbuch eingenommen und wahrscheinlich nicht den gleichen Effekt erzielt, wie das visuelle und akustische Zusammenschließen der Elemente. Durch die Körperlichkeit des Tanzes kommt

dabei sogar noch ein weiterer Faktor dazu, denn die Körpersprache verleiht dem Inhalt, der in dieser Szene transportiert werden soll, noch einen weiteren Nachdruck, der durch die Mehrzahl tanzender Körper noch multipliziert wird, da alle 12 Darsteller des Musical-Ensembles an der Choreographie beteiligt sind. So ist es der Zusammenschluss und die Vereinigung der Elemente von Musik, Tanz und damit verbundener Körpersprache, die den Erfolg über die gelungene Premiere zum Ausdruck bringen.²⁴⁴

9. 13. Szene im 1. Akt, Separee in einem Restaurant

Diese Szene habe ich herausgesucht, da sie für mich sehr schön im Zusammenhang mit den revuehistorischen Requisiten der Ausstattungsbilder zu sehen ist. In den großen Ausstattungsrevuen der 1930iger Jahre wurden Luxusartikel oft mittels Allegorien dargestellt, also personifizierte Kostüme. So wurde beispielsweise eine Zigarette mittels eines Kostümes auf die Bühne gebracht, ein Darsteller oder eine Darstellerin waren in ein Kostüm gekleidet, das wie eine Zigarette aussah. Die dargestellten Gegenstände waren z.B. vor allem Genussmittel wie Zigaretten, Alkohol, kulinarische Delikatessen oder sie stammten aus Bereichen von Luxusgütern wie Porzellan, Kristallgläser, Federn und Pelze, um nur ein paar Beispiele zu nennen.²⁴⁵

„Die blendende Ausstattung verhalf dabei zum Erlebnisersatz. Nicht zufällig bewegten sich die Themen der Ausstattungsbilder im Bereich von Genuß- und Luxuswaren und der Mode. In Personifizierungen wurden Dinge präsentiert, die dem kleinbürgerlichen Durchschnittszuschauer der Zeit unerschwinglich und daher Objekte seiner Wünsche waren. (...) Die zusätzliche Überdimensionierung der personifizierten Darstellung verstärkte den irrealen Ersatz und Trost.“²⁴⁶

In der Dortmunder Inszenierung fanden sich in dieser Szene zwar keine personifizierten Luxusgüter, allerdings sind alle in dieser Szene vorkommenden Requisiten aus diesem Bereich übernommen. Die Szene zeigt ein Abendessen von Nick und Fanny in einem Restaurant-Separee, das genaue Bühnenbild habe ich bereits beschrieben. So betritt Fanny das Zimmer in ein schwarzes, elegantes Abendkleid gehüllt, mit einer Pelz-Stola um die Schultern und einer kleinen, dezenten Feder als Haarschmuck. Um ihre Nervosität zu verbergen, raucht sie pausenlos eine lange dünne Zigarette in einem schwarzen Zigarettenhalter. Das Dinner, das die beiden zu sich nehmen, lässt sich auch diesem Delikatessenmetier zuschreiben; so bestellt Nick

²⁴⁴ Vgl. Kislán, R., 1995. S. 242 und S. 243.

²⁴⁵ Vgl. Kothés, F.-P., 1972. S. 120 und S. 121 und S. 122 und S. 123 und S. 124 und S. 125 und S. 126 und S.127.

²⁴⁶ Ebd. S. 206 und S. 207.

beim Kellner: „Wir nehmen Paté Strasbourg, dann Filet de Boeuf mit Sauce Bordelaise, Pommes de terre soufflées, Endivien und frische Erdbeeren. Zu dem Filet de Boeuf einen sehr leichten Bordeaux.“²⁴⁷

In der Dortmunder Inszenierung war der Tisch mit dem augenscheinlich feinsten Tafelsilber eingedeckt, edlem Porzellan und Kristallgläsern, doch auf Grund des Budgets kamen natürlich nur billige Imitate zum Einsatz, da die Requisiten ja auch nur eine entsprechende Weitenwirkung haben müssen.

10. 1. Szene im 2. Akt und der Song `Sadie`

Nach der Pause wird der Zuschauer in die noch unmöblierte Villa von Fanny und Nick geführt – auch hier wurde das Bühnenbild bereits beschrieben. Farblich sind die Kostüme hier alle in weiß und cremefarben gehalten, so dass wieder ein Kontrast zu den farbigen Kostümen der Szenen, die die Berufswelt von Fanny zum Inhalt haben, entsteht. Da man sich in dieser Szene jahreszeitlich im Sommer befindet, tragen einige Damen Sonnenhüte, die Herren vornehme Sonnenkappen. Die Kleidung der Herren ist eher sportiv gehalten, die der Damen chic, aber nicht zu elegant. So bekommt der Zuseher den Eindruck, sich inmitten einer vornehmen Gesellschaft zu befinden, die auf Sommerfrische an der See ist. Inhaltlich lässt sich diese Szene ganz kurz zusammenfassen: Nick hat für Fanny eine Überraschungsparty organisiert, auf der alle Wegbegleiter von ihr zu Gast sind – ihre Mutter und Eddie Ryan, die Girls aus den Follies, Florenz Ziegfeld und die ganze Nachbarschaft der Henry Street. Nick hat Fanny diese Villa auf Long Island gekauft, was auch eine Überraschung für Fanny ist, die anlässlich der Zusammenkunft gefeiert wird. In der Biographie über Fanny Brice wird diese Villa ebenfalls erwähnt, die neben einer großen Wohnung am westlichen Central Park in New York das Eigentum der Arnsteins war. Dieses Haus stellte die einzige finanzielle Investition dar, die Nick jemals in der Ehe der beiden getätigt hat. Nick hatte eine Glückssträhne beim Spielen und kaufte dieses Haus für 14.000\$, Fanny investierte weitere 25.000 \$, um das Haus umgestalten zu lassen.²⁴⁸

Revuehistorisch lässt sich bei dem Song `Sadie Sadie` eine weitere Parallele zum Bühnenrepertoire von Fanny Brice ziehen, weswegen ein gleichnamiger Titel auch Einzug in die Bühnen- und Filmversion fand. In der Bühnenversion wird das Lied so motiviert, dass eine der Nachbarinnen von Fanny aus der Henry Street, die zur

²⁴⁷ Textbuch „Funny Girl“ S. 42.

²⁴⁸ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 115 und S. 116.

Überraschungsparty von Nick eingeladen worden sind, von ihrer verheirateten Tochter Sadie erzählt. Das Lied im Original-Repertoire von Fanny Brice hieß `Sadie Salome` und mit diesem Charakter der Sadie Salome kreierte Fanny eine der ersten in Erinnerung bleibenden Bühnencharaktere, die sie im Laufe ihrer Karriere verkörperte und mit dieser Figur kristallisierte sich auch der Darstellungsstil heraus, der sie auszeichnete. Er basierte auf einer Mischung aus Dialekt, Parodie und einer bestechenden Slapstick-Fähigkeit. Auch in `Sadie Salome` verwendete Fanny wieder ihren jiddischen Akzent²⁴⁹, den Katharine Mehrling in der Rolle der Fanny Brice in der Dortmunder-Inszenierung von `Sadie Sadie` ebenfalls einsetzt.

„In "Sadie Salome," Fanny Brice had found the combination that would eventually serve her well and that critics would call "typically Bricean."²⁵⁰ Dieser Song kann also als ein Meilenstein in Fanny`s Karriere gesehen werden, der sie künstlerisch einen großen Schritt voranbrachte. Ihm hat sie viel zu verdanken, so dass sie, wie sie später sagte, ihre Seele in diesen Song legte, was dazu führte, dass sie zuerst einen Sieben Jahresvertrag an einem Theater erhielt, der im ersten Jahr mit 85 Dollar die Woche dotiert war und zusätzlich, je nach Erfolg, weitere zehn Dollar die Woche be-reithielt. Doch der wohl größte Erfolg, den Fanny Brice mit dem Song `Sadie Salomo` erzielte, den sie jahrelang in ihrem Repertoire behielt, war die Tatsache, dass Florenz Ziegfeld auf Fanny aufmerksam wurde, was ihr den ersten Vertrag in den Ziegfeld Follies einbrachte. Zudem eröffnete ihr dieser Song in der Jahresrevue von 1910 das professionelle Feld der Komödie und verhalf ihr zu ihrem ganz individuellen Darstellungsstil.²⁵¹

11. 3. und 4. Szene im 2. Akt, Probenszene vor `Rat-Tat-Tat` und der Song `Rat-Tat-Tat`

Diese beiden Szenen habe ich aus zwei Gründen gewählt – zum einen sehe ich in dem Song `Rat-Tat-Tat` die zweite Productionnummer des Musicals, zum zweiten lassen sich in der Szene vor der Show-in-Show-Nummer `Rat-Tat-Tat`, die die Proben für diese Nummer darstellt, weitere Parallelen zur Biographie von Fanny ziehen. Aufgrund der kriminellen Machenschaften und der Verurteilung von Nick, war Fanny Brice gezwungen, ihre Familie und ihre Karriere unter einen Hut zu bekommen. So fing sie bereits einige Wochen nach der Geburt ihres Sohnes William mit den Proben

²⁴⁹ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 32.

²⁵⁰ Ebd. S. 33.

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 34.

für die Follies von 1921 an.²⁵² Ein Artikel, der in der Zeitschrift Vanity Fair anlässlich dieser Probenarbeit erschien erklärte, dass „(...) no one in America is so sure of her audience, so subtle in her burlesque, so much a mistress of expression, so skillful in turning the vulgar to artistic account.“²⁵³ als Fanny Brice.

Im Musical „Funny Girl“ beinhaltet diese Probenszene unter anderem einen Dialog zwischen zwei `Chorus Girls` und Fanny: „Vera: Hey, wie geht's der jungen Mutter? Jenny: Schaut euch dieses Arbeitstier an!“²⁵⁴ So zeigt dieser kurze Dialog sehr schön, wie Fanny versucht, ihre Frau zu stehen und für ihre kleine Familie zu sorgen.

Das Musical „Funny Girl“ zeigt in allen 23 Szenen nur 3 Szenen, die eine Probensituation darstellen. Eine zu Anfang von Fanny's Karriere im Keeney Theater, die anderen beiden vor den beiden Productionnumbers, die schon im Theater von Florenz Ziegfeld spielen. Man kann also sagen, dass diese Probenszenen im Vergleich zur restlichen Handlung nur einen sehr kleinen Anteil beanspruchen.²⁵⁵

Der Song `Rat-Tat-Tat` stellt revuehistorisch die wohl größte Verbindung zu dem Phänomen der Girls dar. Das Bühnenbild und die Kostüme habe ich in dem passenden Kapitel ja bereits beschrieben. Inhaltlich ist diese Productionnummer im Bereich des Militärs angesiedelt, so tragen in der Dortmunder Inszenierung die Tänzer und Tänzerinnen rote Holzgewehre, die diesen Eindruck noch verstärken.

„Noch ein anderer Zauber als der erotische wirkt sich in Erscheinung und Tun der Girls aus: der Zauber des Militarismus. Dieses Einexerzierte, Parallele, Taktmäßige, dieses Klappen der Griffe und Bewegungen, dieses Gehorchen eines unsichtbaren, aber unentrinnbaren Kommandos, das schöne `Abgerichtetsein`, das Untertauchen des Individuums in die Vielzahl, das Zusammenfassen der Körper zu einem `Körper`(...)“²⁵⁶

In Dortmund kommen choreographisch zwei Elemente bei `Rat-Tat-Tat` zum Einsatz, die das Rhythmische und Militärische der Musik noch verstärken. So tanzt das Ensemble mit Steppschuhen und dreht dabei die Gewehre fast akrobatisch am Körper vorbei, was den Eindruck einer Militärparade noch verstärkt, da dies alles in perfekter Synchronität dargeboten wird und der Klang der Steppschuhe das Marschieren von Soldaten imitiert. So werden die Zuschauer durch ein rhythmisches Meer getragen,

²⁵² Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 122.

²⁵³ Ebd. S. 122.

²⁵⁴ Textbuch „Funny Girl“ S. 56

²⁵⁵ Vgl. Mrak, H., 1999. S. 60.

²⁵⁶ Friedl, G., 1994. S. 142.

was durch das exerziermäßige, visuelle Element der Choreographie multipliziert wird. So gelangt man hierbei zu einer Verschmelzung von Auge und Ohr.²⁵⁷

Das Tanzen und vor allem steppen mit Requisiten wie Schirme oder Stöcke, kam in den großen Ausstattungsrevuen des Öfteren vor. Die Gewehre in der Dortmunder Inszenierung erinnern an diese Tradition. Zudem stehen die Gewehre auch sinnbildlich für eine weitere Verbindung zu den großen Revuen der Vergangenheit. So wurden in den Kriegsjahren die Jahresrevuen zu sogenannten Kriegs-Revuen umgewandelt, die den Krieg thematisch in ihre Ausstattungsbilder einbezog. Eine Konfetti- und Lametta-Kanone, die ganz zu Ende der `Rat-Tat-Tat` Nummer in der Dortmunder Inszenierung zum Einsatz kommt, erinnert an das kriegerische Element in der Ausstattung und zieht somit eine deutliche Verbindung zu den Kriegs-Revuen der damaligen Zeit.²⁵⁸

„Der konservative bis systemaffirmative Charakter der Jahresrevuen trat besonders in den patriotisch gefärbten Szenen zu Tage. Wenigstens ein vaterländisch gestimmtes Tableau – während Ersten Weltkriegs handelte es sich oft um die gesamte Revue - hatte den von Gesellschaft und Publikum erwarteten Patriotismus zu propagieren, (...)“²⁵⁹

Diese `Rat-Tat-Tat` Productionnummer des 2. Aktes kann also meines Erachtens ganz im Sinne der oben zitierten Kriegs-Revuen gesehen werden und bildet zudem noch ein sehr gutes Beispiel für die traditionelle Tableau-Inszenierung der großen Ausstattungsrevuen der 1920iger und 1930iger Jahre. So wird in Dortmund der Chor auf der großen Showtreppe positioniert, während die Tänzer zu Fuß der Treppe auf der eigentlichen Bühne tanzen, die Darstellerin der Fanny Brice immer in der Mitte.

„Dabei darf angenommen werden, daß sich das eigentliche Tableau als krönendes Finale eines Bildes formierte. Während im Verlauf eines Bildes, die einzelnen Mitwirkenden und Gruppen individuelle Leistungen gezeigt hatten, vereinigten sich Stars, Girls, Figurantinnen und Artisten im Finale zu einer Apotheose der Schau und des Schauens, zum "Lustschrei des Vergnügens an sich - Wort, Ton, Tanz, Bild, Kostüm, Farbe, Beleuchtungskunst - ", um dann minutenlang, gleichsam im Bewußtsein der erreichten Prachtfülle, zu einem musikalisch stimulierten Finalbild zu erstarren, das die Schaulust des Zuschauers bis zur Grenze der Aufnahmefähigkeit befriedigen sollte und dann erst sich im Beifall löste.“²⁶⁰

Eine weitere traditionelle Parallele, die baulicher Natur ist und die man sowohl in Dortmund, wie auch in einigen Revue-Häusern der 1920iger und 1930iger Jahre

²⁵⁷ Vgl. Giese, F., 1925. S. 23.

²⁵⁸ Vgl. Kothes, F.-P., 1972. S. 70 und S. 116.

²⁵⁹ Ebd. S. 66.

²⁶⁰ Ebd. S. 152 und S. 153.

beobachten konnte, ist die Verwendung eines Stegs um den Orchestergraben herum, die sogenannte Pascarella. In der Dortmunder Inszenierung kam dieser Steg in der `Rat-Tat-Tat`-Nummer zum Einsatz, so traten die zwölf Tänzer und Tänzerinnen des Musicalensembles nach dem finalen Tableau der Nummer aus dem Vorhang, der nach dem Schlussbild heruntergelassen wurde. Sie betraten der Reihe nach die Pascarella und führten die Steppchoreographie im Nachspiel der Musik auf dem Steg fort. Dies hatte beim Publikum einen atemberaubenden Effekt, da vor allem die Zuschauer der ersten Reihe die Darsteller somit fast anfassen konnten. Der Effekt des Staunens wurde durch die Gewehrtricks, die das Ensemble in dem Nachspiel auf dem Steg vorführte, noch verstärkt, da das Publikum das Vertrauen haben musste, dass keines der Gewehre einem der Darsteller herunterfällt und einen Zuschauer aus der ersten Reihe womöglich treffen könnte. Das Publikum wurde somit hautnah in das Bühnengeschehen einbezogen und durch die Virtuosität der Choreographie zusätzlich gefesselt.

„Um die räumliche Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum zu überwinden, führte man häufig einen sogenannten Tanz- oder Laufsteg zwischen Rampe und Orchestergrabenbrüstung ein, der als Erweiterung der Vorbühne zu Tanzdarbietungen und Ensembleaufzügen in den Ausstattungsbildern herangezogen wurde. Dies verstärkte den Effekt und gleichzeitig den Kontakt mit dem Publikum, das die Träger seiner Wunschwelten hautnah bewundern konnte.“²⁶¹

So ist es also die Aufgabe der Productionnummer, alle Sinne des Publikums anzusprechen durch die Verbindung aller Elemente wie spektakulärer Tanz, Gesang, höchstmögliche Ausstattung in Kostümen und Bühnenbild und der Einsatz aller Ensemblemitglieder bei voller Orchestrierung in der Musik. All diese Elemente finden in der Dortmunder Inszenierung in dieser Szene Verwendung.

Gleichzeitig stellt sie auch eine Verbindung zu den bereits oben erwähnten Kriegsrevuen dar. Als Beispiel sollen hier die Follies von 1917 genannt werden, in der viele Nummern mit patriotischem Flair zu sehen waren. Die Vereinigten Staaten von Amerika befanden sich zu diesem Zeitpunkt seit über einem Jahr im Krieg, so dass sich militärische Themengebiete als inszenatorischer roter Faden anboten.²⁶²

²⁶¹ Kothés, F.-P., 1972. S. 154.

²⁶² Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 83.

12. 8. Szene im 2. Akt und der Song im Musical am Beispiel von `My Man`

Als letzte Szene habe ich die 8. Szene des 2. Aktes herausgenommen mit dem berühmten Song `My Man`, um hier eine Verbindung sowohl zu dem Element des Songs im Musical zu ziehen, wie auch hieran wieder eine revuetraditionelle Parallele zum Leben von Fanny Brice und ihrer Arbeit in den Ziegfeld Follies zu zeigen.

Ein sehr wichtiges Element im Musical-Theater ist der Song, vor allem die Ballade, also der höchst emotionale Song. Er kann entweder inhaltlich als Weiterführung der Handlung gesehen werden, oder diese zum Stillstand bringen, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, in die Gefühlswelt der Protagonisten einzutauchen. Dies geschieht durch die Verbindung von Text und Musik. Hierbei müssen die Songtexte als Ausdruck der persönlichen Empfindungen und Gefühle der Protagonisten gesehen werden, deren Emotionen durch die Musik noch verstärkt werden, da durch dieses akustische Element weitere emotionale Bereiche des Publikums angesprochen werden, die durch den reinen Text nicht zum Tragen kommen würden. So versucht der Song eine Verbindung zwischen der Gefühlswelt des Protagonisten und der des Publikums herzustellen. Somit kann der Song als gefühlsmäßige Klimax innerhalb des Musicals gesehen werden²⁶³, was bei „Funny Girl“ in dem Song `My Man` sehr schön zu beobachten ist. Dramaturgisch kommt dieser Song gleich nach einem Streit mit Nick, der die endgültige Trennung des Paares einleitet. Fanny muss nach dem Streit gleich ins Theater, um die Vorstellung zu spielen, in der `My Man` aufgeführt wird. Der Song kann somit auch als Show-in-Show-Nummer gesehen werden mit gleichzeitigem Bezug zu Fannys Gefühlsleben, ob der Parallelen zu ihrem Privatleben. Inhaltlich beschreibt er die große Liebe, die Fanny einst für Nick empfunden hat, stellt somit einen drastischen Kontrast zum bald nahenden Ende der Ehe der beiden dar und symbolisiert somit die Entwicklung dieser zwischenmenschlichen Beziehung. Zusätzlich unterstützt er das Lebenskredo von Fanny Brice: `The Show must go on`.

Hier würde ich nun gerne die Parallele zur Vita von Fanny Brice ziehen, in der der Song `My Man` gleich eine zweifache Bedeutung hatte. Zum einen war dieser Song-Titel wirklich Teil ihres Bühnenrepertoires, zum anderen spielte sie auch die Hauptrolle in einem Film mit dem gleichnamigen Titel, der von Warner Brothers produziert

²⁶³ Vgl. Kemetmüller, K., 1970. S. 54 und S. 166 und S.170.

wurde. Doch die Kritiken dieses Films waren leider nicht erfolgsversprechend und so war Fanny keine Leinwand-Karriere beschieden.²⁶⁴

Doch die Bühnenkarriere von Fanny wurde durch diesen Song in ihrem Repertoire zusätzlich angekurbelt. Im Jahre 1921 waren die Titelblätter der Zeitungen voll von Meldungen über die Verurteilung von Nick Arnstein wegen gefälschter Schuldscheinen. Zu dieser Zeit war Fanny in den Ziegfeld Follies engagiert und trat dort unter anderem mit dem Song `My Man` auf, deren Inhalt über eine Frau ging, die ihren proletenhaften Mann, trotz dessen brutaler Behandlung an ihr, liebte. Die Zuschauer zogen ob der Pressemeldungen über Nick Arnstein ganz automatisch die Verbindung dieses Songs mit Fanny`s Privatleben und deren stürmischer Beziehung zu Nick und waren deswegen sehr angetan und bewegt. `My Man` war also einer der wenigen Songs in Fanny`s Repertoire, der keinen komischen Bezug aufweisen konnte und neben `Sadie Salome` der Song, der ihre Karriere am nachhaltigsten beeinflusste, weswegen er sicher unter anderem auch Einzug in das Musical „Funny Girl“ fand, wobei er dort natürlich von einem anderen Komponisten stammte. In ihrer Darstellung bei `My Man` konnte Fanny also nicht auf ihre üblichen Bühnentechniken zurückgreifen, da er jeglichen Dialekt, jeglichen Humor und jegliche Slapstick außen vor ließ. So stand sie lediglich bewegungslos auf der Bühne hinter dem Mikro und transportierte die Botschaft des Songs nur mittels ihrer Stimme, des Textes und der Musik.²⁶⁵ Auch in Dortmund wurde diese Szene und damit der Song so inszeniert, dass Katharine Mehrling ohne jegliches Bühnenbild vor dem Vorhang stand, der zwei Drittel der Bühne verdeckte und den Songinhalt ausschließlich über ihre Stimme und ihre Emotionen vermittelte.

`My Man` sollte Fanny`s Publikum also nicht zum Lachen, sondern zum Weinen bringen. In ihrer Biographie ist zu lesen, dass dieses Lied sogar ihre Tochter Frances zum Weinen brachte, die einer Aufführung beiwohnte und ihrer Mutter von der Seitenbühne aus zusah und so ergriffen von den Emotionen ihrer Mutter war, dass sie selbst zu weinen begann, da Fanny bei ihrer Interpretation des Liedes so traurig aussah, was Frances und das Publikum tief berührte. Auch die Kritiker fanden großen Gefallen an Fanny`s Interpretation und priesen ihr künstlerisches Genie, was Ziegfeld dazu veranlasste, ihre wöchentliche Gage von 1000 \$ auf 2500 \$ zu erhöhen.²⁶⁶

²⁶⁴ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. S. 175 und S. 178.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 62 und S. 122 und S. 127.

²⁶⁶ Vgl. ebd. S. 127 und S. 128.

IV. Schlusswort

Es stellt sich nun die Frage, ob Revue-Traditionen im gegenwärtigen Musiktheater weiterleben können oder ob in der heutigen Musiktheater-Landschaft dafür keine Verwendung ist.

Ein Musical wie „Funny Girl“ bringt allein durch seinen Inhalt zwei Revue-Größen der 1920iger Jahre auf die Bühne – Fanny Brice und Florenz Ziegfeld. Fanny Brice war eine sehr populäre US-amerikanische Sängerin, Darstellerin und Komikerin der damaligen Zeit, die mit ihrem außergewöhnlichen Talent an vier Jahrzehnten amerikanischen Showgeschäftes in den Bereichen von Burlesque, Vaudeville, Revue, Radio und Film teilnahm. Zwischen den Jahren 1910 und 1936 wirkte sie in neun Ziegfeld Follies Revuen mit und wurde mit ihrer Radiosendung zu einer nationalen Berühmtheit. Sie stand dafür, dass Talent und nicht das Geschlecht oder die Herkunft für den persönlichen Erfolg ausschlaggebend waren.²⁶⁷ Ihr Kredo bestand darin, das Publikum von einem neutralen in einen emotionalen Zustand zu bringen²⁶⁸, ein Ziel das auch in der Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung verfolgt wurde.

Die Figur des Florenz Ziegfeld, der in dem Musical „Funny Girl“ eine große Rolle spielt beeinflusste auch das Revue-Geschehen und die Revue-Entwicklung mit seinen Ziegfeld Follie Revuen maßgeblich und setzte ganz neue Richtlinien womit er zum `Revue-Kaiser` Amerikas wurde, der die Girltruppen in ein ganz neues Licht rückte.²⁶⁹

In der Zeit von 1907 bis 1931 produzierte Florenz Ziegfeld 23 Follies Revuen, immer darauf bedacht, jede spektakulärer zu inszenieren, als die davor. So wurde er zu einem der größten Showmänner, die das amerikanische Theater hervorbrachte. Er verhalf dem Genre der Revue zu großer Popularität, die sich zu einer ernstzunehmenden Showform entwickelte und stilprägend für seine Zeit war, was das Bühnenbild, die Kostüme und die ganze Ausstattung anbelangte.²⁷⁰ „Die `Ziegfeld Follies` wurden eine Institution am Broadway, die Verschwendung in Kostümen und Dekors wurde traditionell. Seine `Follies` waren die höchstbezahlten `chorus girls`“²⁷¹

²⁶⁷ Vgl. Grossmann, B.W., 1992. Introduction S. 6 und S. 9.

²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 223.

²⁶⁹ Vgl. Kothes, F-P., 1972. S. 20 und S. 21.

²⁷⁰ Vgl. Kislán, R., 1995. S. 85 und S. 88.

²⁷¹ Gatzke, U., 1969. S. 90.

Ziegfelds Follie Revuen waren immer hohen Produktionskosten unterworfen und er griff in allen Bereichen auf die besten Arbeitskräfte seiner Zeit zurück. Ab dem Jahr 1913 konnte er seine Revuen sogar in einem festen Haus, dem New Amsterdam Theater, spielen, wodurch sich ihm zusätzliche Möglichkeiten boten, was die Gestaltung des Bühnenbildes anbelangte.²⁷²

So bestimmte Florenz Ziegfeld über zwanzig Jahre lang das Bild der Revue in den Vereinigten Staaten von Amerika und erst durch den Börsenkrach von 1929 verlor er am Black Friday so gut wie sein ganzes Vermögen.²⁷³

In meiner Arbeit komme ich zu dem Ergebnis, dass in der heutigen Musiktheater-Landschaft sehr wohl Revue-Traditionen der Zeit der großen Ausstattungsrevuen der 1920iger und 1930iger Jahre zu finden sind, vor allem in den großen Revue-Häusern wie dem Friedrichstadtpalast in Berlin oder in den Revue-Shows in Las Vegas. Diese kommen in ihrer Opulenz und in ihrem ausstattungsmäßigen Dekor wohl am ehesten der Vorlage der damaligen Jahre nach. Die Dortmunder „Funny Girl“ Inszenierung, kann nur einige Aspekte davon zitieren, da die grundsätzlichen Möglichkeiten nicht gegeben sind, wie z.B. ein festes Haus, ein entsprechendes Produktionsbudget und eine lange Ensuite-Laufzeit, die diese Kosten amortisieren könnte. Die Umsetzung einiger Aspekte wie beispielsweise in Bühnenbild, Kostümen oder dem Einsatz der Girls ist in Dortmund meines Erachtens allerdings sehr gut gelungen und so lebt die Tradition noch heute in Auszügen fort. „Die Gegenwart lebt durch die Vergangenheit in die Zukunft.“²⁷⁴

²⁷² Vgl. Ziegfeld, R., 1993. S. 46 und S. 47 und S. 54.

²⁷³ Vgl. Günther, E., 1981. S. 210.

²⁷⁴ Ebd. S. 361.

V. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur:

Bartosch, G. (1997). *Das Heyne Musical Lexikon*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Bering, R. (1997). *Musical*. Köln: Dumont.

Böttger, D. (2002). *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*. Zürich: Artemis & Winkler.

Dalinger, B., Ifkovits, K., Braidt A. B. (Hg.) (2008). *„Gute Unterhaltung!“ Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Flügel, T.M. (1997). *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld: Coppi-Verlag.

Friedl, Gabriele: *Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung des Revuefilms*. Dipl. Arbeit. Wien 1994.

Gatzke, U. (1969). *Das amerikanische Musical. Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München.

Genée, P. und Veigl, H. (Hg.) (1985). *Fritz Grünbaum. Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst*. München: Löcker Verlag.

Giese, F. (1925). *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin- Verlag.

Green, S., & Green, K. (2008). *Broadway Musicals. Show By Show*. Bde. 6. New York: Applause Theatre & Cinema Books.

Grossman, B.W. (1992). *The Life and Times of Fanny Brice*. Bloomington: Indiana University Press.

Günther, E. (1981). *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschelverlag.

Hellwig, G. (1972). *Herders Musiklexikon. Oper, Operette, Musical*. Bde. 2. Auflage. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.

Hischak, Thomas S. (Hg.) (2009). *Broadway Plays and Musicals. Descriptions and Essential Facts of More Than 14,000 Shows through 2007*. North Carolina: McFarland&Company.

Jansen, W. (1990). *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Edition Heinrich.

Kemetmüller, K. (1970). *Das amerikanische Musical als Unterhaltungsphänomen*. Diss. Universität Wien.

Kislan, R. (1995). *The Musical. A Look at the American Musical Theater*. New York: Applause Books.

Kothes, Franz-Peter: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue Strukturen und Funktionen*. Diss. Wien 1972.

Kothes, F. (1977). *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Linshalm, M. (2001). Das Phänomen Musical und seine kommunikative Vermarktung. Public Relations und Marketing am Theater in Theorie und Praxis. Ein internationaler Vergleich am Beispiel des Genres Musical in Wien und New York. Dipl. Arbeit. Universität Wien.

Markus, G. (1993). *Das große Karl Farkas Buch*. Wien: Amalthea.

Möhrmann, R. (Hg.) (1989). *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Mrak, Hans. "The world is a stage/The stage is the world..." *Narrative Strategien und formale Strukturen im klassischen WarnerBros. Backstage Musical*. Diplomarbeit. Wien 1999

Müller, J. (2008). »Willkommen, Bienvenue, Welcome...« *Politische Revue- Kabarett-Variété in Köln 1928-1938*. Köln: Hermann-Josef Emons Verlag.

Neuwirth, E. (1997). *Musikalische Stimmungen*. Wien: Springer.

Ochaim, B., & Balk, C. (1998). *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnesrausch zur Tanzmoderne*. Katalog. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag.

Patka, G. M. und Stalzer, A. (2001) *Die Welt des Karl Farkas. Band II Wiener Persönlichkeiten. Hg. Für das Jüdische Museum Wien*. Wien: Verlag Holzhausen.

Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik*. Diss. Wien 2001

Sandner, M. (2012). Die tschechische Tradition im Winer Kabarett des 20. Jahrhunderts. Bezüge in Leben und Werk von Fritz Grünbaum, Max Böhm, Heinz Conrads und Helmut Qualtinger. Diplomarbeit. Universität Wien.

„Funny Girl“ Textbuch aus Dortmund: Fassung für die Oper Dortmund von Stefan Huber. Stand: 30.6. 2012.

Veigl, H. (Hg.) (1993). *Gecheite & Blöde. Doppelconférencen*. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau.

Veigl, H. (Hg.) (2000). *Karl Farkas »Hut auf!« Gereimtes und Ungereimtes*. Wien: Amalthea.

Veigl, H. (Hg.) (1994). *Weit von Wo. Kabarett im Exil*. Wien: Kremayr & Scheriau

Wagner, R. (2013). Musik und Humor. Bronner – Kreisler – Wehle. Diplomarbeit. Universität Wien.

Ziegfeld, R. und Ziegfeld, P. (1993). *The Ziegfeld touch: the life and times of Florenz Ziegfeld, Jr.* New York: A Times Mirror Company.

Unselbstständige Literatur

Abeg, T. (16.10.12). „Funny Girl:“ das Musical wird ein Film auf der Bühne, Regisseur Stefan Huber zur Premiere. *Ruhr Nachrichten*.

Bunte, K..(Dezember 2012/Januar 2013). Funny Girl. Ein Triumph für Katharine Mehrling. *Musicals, Heft 158*, S. 25-27.

Demirsoy, A. (23.10.12).Nicht unterzukriegen. Katharine Mehrling überzeugt im Dortmunder Musical „Funny Girl“. *Westfälischer Anzeiger*.

Gaß, J. (8.10.12).Freches, lustiges Mädchen. Matinee zum Musical – Klassiker „Funny Girl“ macht Lust auf die Premiere. *Ruhr Nachrichten*.

Gaß, J. (23.10.12). Broadway in Dortmund.Musical: „Funny Girl“ mit einer sensationellen Hauptdarstellerin. *Ruhr Nachrichten*.

Gaß, J. (22.10.12). Premiere von „Funny Girl“ umjubelt. *Ruhr Nachrichten*.

Verfasser Unbekannt. (15.10.12). „Funny Girl“ – schwungvoll wie am Broadway. *Ruhr Nachrichten*.

Abstract

In dieser Arbeit wird anhand der Inszenierung des Musicals „Funny Girl“ an der Oper Dortmund der Frage nachgegangen, ob man im heutigen Musiktheater noch Revuetraditionen vorfindet. Nach einem theoretischen Teil über das Musical „Funny Girl“ wird das Themengebiet der Revue im Hinblick auf ihre Definition, ihre Entstehung und ihre verschiedenen Untergattungen behandelt. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Wesenskriterien der sogenannten Ausstattungs-Revue gelegt. Ein weiterer Bogen wird zum Phänomen der Girls und der Revuestars gespannt. Die Frage der Revuetraditionen wird schließlich anhand einer Analyse relevanter Szenen behandelt.

In this paper, the question is raised, based on the production of the musical "Funny Girl " at the Opera Dortmund, if you still find Revue traditions in contemporary musical theater. After a theoretical part about the musical "Funny Girl " the paper stretches the field of the Revue by its definition, its origins and its various subgenres. Special attention is given to the nature of the so-called decoration-Revue. Another part covers the phenomenon of girls and revue stars. The question of Revue traditions is finally answered by an analysis of relevant scenes.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Evita Komp
Geburtsdatum	23. Juni 1983
Geburtsort	D-71229 Leonberg
Nationalität	Deutsch

Ausbildung

2001	Abschluss am Gymnasium Renningen
2002-2005	Musical Studium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
2005	Diplomprüfung mit Auszeichnung
2005	Paritätische Reifeprüfung
Ab dem SS 2009	Universität Wien: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Berufliche Tätigkeiten als Musicaldarstellerin

2007	Thunerseespiele, Les Misérables
2008	Stadttheater Baden, Evita
2009	Landestheater Eisenach, Elisabeth die Legende einer Heiligen
2009/10	Oper Halle, POE
2010/11	Oper Kiel, Crazy For You
2010/11	Oper Halle, Anatevka
2010/11/13	Musikalische Komödie Leipzig, Crazy For You
2011/12/13	Schlosstheater Fulda, Die Päpstin
2011/12	Oper Kiel, Hello Dolly
2012	Oper Dortmund, Funny Girl
2013/14	Staatstheater Nürnberg, Funny Girl
2013	Schlosstheater Fulda, Kolpings Traum
2014	Staatstheater am Gärtnerplatz München, Tschitty Tschitty Bäng Bäng
2014/15	Oper Kiel, Kiss Me Kate