

Revuetheater im Ersten Weltkrieg

Berlin und Lissabon im Vergleich

Eva Krivanec

Humboldt-Universität Berlin

„Wenn jetzt ein Fremder zu uns nach Berlin kommt,
und ins Theater geht, egal, wo er hinkommt,
Sieht er, dagegen gibt es bald kein Mittel,
Dasselbe Stück mit einem andern Titel.“

Rudolf Bernauer, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon: *Extrablätter. Heitere Bilder aus ernster Zeit* (1914)

In der Revue *Extrablätter* am Berliner Theater wird die Welle der Kriegsstücke, die in Berlin in der Wintersaison 1914/15 allorts gezeigt wurden, bereits reflektiert – dennoch setzt *Extrablätter* die Reihe der patriotisch-propagandistischen Mobilmachungsunterhaltung nahtlos fort. Ähnlich wie in anderen Krieg führenden Ländern war gerade die großstädtische Bevölkerung von Kriegseuphorie und einer spontanen Bereitschaft getragen, sich in den Dienst des Kriegs zu stellen. Das bald auch im Krieg florierende Unterhaltungstheater der meisten europäischen Metropolen zeigte geradezu mustergültig diese patriotisch-affirmative Tendenz. Doch in einem Land wie Portugal, in dem wenige Jahre zuvor durch eine vom städtischen liberalen Bürgertum getragene Revolution eine laizistische Republik nach französischem Vorbild installiert wurde, die noch einigermaßen instabil war, folgte die Unterhaltungskultur nicht dieser Art von patriotischer Gleichschaltung sondern bewahrte sich durchaus – besonders im Genre der Revue – satirische und kritische Eigenheiten.

Die Strukturen internationaler Vernetzung im Bereich der Unterhaltungskultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erlauben es, so weit voneinander entfernte und so unterschiedliche europäische Großstädte wie Berlin und Lissabon zueinander in Beziehung zu setzen, auch wenn die kulturellen Verbindungen zwischen den beiden Städten in diesem Zeitraum nicht besonders eng waren.¹ Der internationale Erfolg von Bühnengenres wie der

¹ Wichtiges Gegenbeispiel ist etwa die deutsche Romanistin Louise Ey, die sich nach mehr als 10 Jahren, die sie als Lehrerin in Portugal verbracht hatte, zeitlebens der kulturellen Vermittlung, Übersetzung und wechselseitigen Bekanntmachung zwischen portugiesischer und deutscher Sprache und Kultur widmete. Auf politischer Ebene sind die Verbindungen ohnehin enger, da Portugal zusehends Unterstützung von Deutschland sucht, wenn es

Revue, die obwohl sie stark von lokalen Bezügen und Spezifika lebte, überall sehr ähnlichen Gestaltungsprinzipien folgte, ist ein bemerkenswertes, in der Forschung bislang wenig beachtetes Phänomen und fordert in meinen Augen eine länder- bzw. städteübergreifende Perspektive geradezu heraus. Welche Ähnlichkeiten und welche Unterschiede prägen das Revuetheater in Berlin und Lissabon vor und während des Ersten Weltkriegs? Wie verändert sich das Genre mit Kriegseintritt und in dessen Verlauf?

1. Entwicklung und Charakteristika der Revue in Lissabon und in Berlin

Der folgende Beitrag widmet sich der Revue, einem theatralen Genre, das sich in den europäischen Großstädten seit Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem seit den 1910er-Jahren immer größerer Beliebtheit erfreute. Entstanden ist sie in Frankreich, aus den *Revue de fin d'année*, den Jahresrevuen der Jahrmarktstheater in Paris, die bereits in den 1830er und 1840er Jahren eine erste Blütezeit erlebten (Vgl. Dreyfus 1909). Die politischen Ereignisse des Jahres wurden in satirischen Einzelszenen behandelt und mit Couplets und Tänzen aufgelockert (vgl. Kothes 1977, 18f).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben die Revuen in Paris das tänzerische Element verstärkt, dem Text etwas weniger Bedeutung geschenkt, aus anderen Traditionen und Genres wurden Elemente aufgenommen: das artistische Element von den britischen Music-Halls, die prunkhaften Finali von der Operette, die Ausstattung von den *pièces à grand spectacle*. So entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Ausstattungsrevue, die mit aufwändigen Garderoben und Bühnenbildern, mit Massenszenen und Choreographien, mit erotischen Anspielungen und Blickfängen, vor allem die Schaulust der Zuschauer befriedigen konnte (vgl. Kothes 1977, 19-21). Ein zentrales Kennzeichen der Revue sind die Figuren der *Commère* und des *Compère*, die die Funktion haben, eine Kontinuität innerhalb der Revue zu stiften und durch die einzelnen Bilder zu führen. Sie stehen entweder ganz außerhalb des Geschehens als Erzähler, oft in Komplizenschaft mit dem Publikum oder sie werden als Figuren in der Rahmenhandlung der Revue präsentiert und agieren als solche im Stück.

Die Entwicklung der Revue schlug in verschiedenen Städten eine jeweils individuelle Richtung ein: In Lissabon wurde das satirische Element stark beibehalten. Das Genre des *teatro de revista*, das besonders von der Verbindung politischer Satire, der Karikatur berühmter Persönlichkeiten, eingängiger Melodien, tanzenden *Girls* und spektakulären

darum geht, sich aus dem asymmetrischen Bündnis mit Großbritannien, gerade in der kolonialen Frage, zu befreien.

Bühnenbildern lebte und in denen die Autoren – meist Autorenkollektive – aktuelle politische Ereignisse ebenso karikierten wie typisch portugiesische Eigenschaften, erlebte ab den 1850er Jahren, aber noch stärker in den Jahren unmittelbar vor und vor allem nach Etablierung der Ersten Republik 1910 einen ungeheuren Aufstieg und wurde zur beliebtesten Theaterform in Lissabon (Vgl. Berjeaut 2005, 35-42).

In Berlin entwickelte sich das Genre zunächst aus den einaktigen Revuen, die bereits aufwändige Ausstattungsbilder boten und in den zweiten Teil von Variété-Programmen integriert waren, vor allem im Apollo-Theater. Von 1903 bis 1913 schließlich brachte das Metropol-Theater seine mondänen, abendfüllenden Jahresrevuen mit Texten von Julius Freund und Musik von Victor Hollaender heraus. Hier waren satirische Dialoge, Ausstattungsbilder und Couplets kombiniert und durch ein mythologisch inspiriertes, von allegorischen Figuren bevölkertes Vorspiel in eine Rahmenhandlung eingebettet, die eine gewisse narrative Kontinuität sicherte. Mit dem Ende der Metropol-Revuen, die noch das französische Vorbild der *Revue de Fin d'Année* in lokaler Abwandlung in sich trugen, und der spezifischen Wege der Revue im Ersten Weltkrieg, teilten sich im Berlin der Zwischenkriegszeit die Traditionen in die literarisch-satirische Kabarett-Revue einerseits und die visuell-sensationelle, meist erotische, Ausstattungsrevue andererseits (vgl. Kothes 1977, 29f). Die Struktur der portugiesischen *revista* zur Zeit der Ersten Republik folgte ebenfalls dem klassischen Schema der französischen Revue. *Compère* und/oder *commère* sind Darsteller und Erzähler zugleich. Sie sind jene, die eine Verbindung zwischen den einzelnen *quadros* (Bildern) herstellen, die unterschiedlichste Formen annehmen können: satirische Allegorien, Sketches bzw. Dialoge zwischen typischen Figuren (z.B. der Polizist oder der Reporter), Couplets und Chansons, Szenen mit erotischen Anspielungen, Tanz oder Pantomime und am Schluss jeden Akts die sogenannte *apoteose*, eine Massenszene mit großartigen Kostümen und Dekorationen. In vielen Fällen besteht die Grunderzählung der Revue darin, dass zuerst eine unwirkliche, märchenhafte Welt gezeigt wird, häufig eine Art Parnass oder Olymp, von wo aus der *compère* (und/oder die *commère*) eine Reise in das echte, aktuelle Portugal antritt, und zwar meist mit dem Ziel, auf die eine oder andere Art Ordnung zu stiften.

Im Allgemeinen befassten sich die *revistas* mehr mit portugiesischer Innenpolitik, mit kritischen Kommentaren zu Regierung und Lokalpolitikern, mit sozialen Fragen, mit klassischen Lastern der Portugiesen wie etwa Unpünktlichkeit oder Unentschlossenheit. Ihre Autoren waren jedoch, zugleich mit der erstaunlichen Freiheit und Frechheit, die sie sich in

der politischen Satire herausnahmen, meist dem republikanischen Projekt wohlgesonnen. In den 1914 und 1915 gespielten *revistas* bekam aber die brisante weltpolitische Situation und vor allem der Erste Weltkrieg schon kurz nach dessen Beginn stärkeres Gewicht.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde in der portugiesischen Revue die kollektive Autorschaft zur Regel. Revueautoren schlossen sich zu sogenannten *parcerias*, zu Vereinigungen von zwei oder drei Autoren zusammen. Manche waren lose und wechselten von Revue zu Revue, es gab aber auch sehr stabile *parcerias*, die über Jahrzehnte gemeinsam Revuen schrieben. Das bekannteste und langlebigste dieser Kollektive war jenes von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos, allgemein nur *a Parceria* genannt, die von 1912 bis zum Tod von Ernesto Rodrigues 1926 zwölf Revuen, daneben auch Komödien, Operettenlibretti und Übersetzungen gemeinsam verfassten (Vgl. Rebello 1985, 23f.; Caldeira Rodrigues 2011, 88-113).

2. *Chauffeur, ins Metropol!* und *Sol e sombra*: Großstadt und Revue um 1910

Während die Ursprünge von Music-Hall und Variété eher in den aufstrebenden Industriestädten oder den Peripherien der Großstädte lagen, war die Revue von Beginn an das Genre der wachsenden und selbstbewussten Metropole und eroberte ihr Publikum von deren Zentrum aus. Die Revue hat die Stadt und das Geschehen in der Stadt zum Thema und begleitet deren Veränderung und Modernisierung trotz aller Satire mit Stolz und Zukunftsgewissheit.

Wohnte den Berliner Lokalpossen und Operetten eher ein nostalgischer Zug inne, wenn auch im Bewusstsein des Aufschwungs Berlins zur Metropole, so strotzten die Revuen des Metropol-Theaters vor stolzer Zurschaustellung der Großstadt Berlin mit ihren neuesten Moden, aktuellsten Gerüchten, aufregendsten Erfindungen.

Das großstädtische Unterhaltungstheater – insbesondere neuere Genres wie Detektiv- und Sensationsdramen, Ausstattungstücke und Revuen – hatte auch immer ein ausgeprägtes Interesse an neuen Erfindungen, vor allem wenn diese die Möglichkeit neuer Vergnügungen versprachen: elektrische Beleuchtung, Fahrten mit der Eisenbahn, dann mit dem Automobil, Hochschaubahnen und andere technische Spektakel der Jahrmärkte, Kommunikation über Fernsprecher, Musik aus dem Grammophon, etc. (vgl. Brunet 2004, 55).

Im September 1912 hatte die letzte der klassischen Jahresrevuen des Metropol-Theaters Premiere. Der Titel *Chauffeur, ins Metropol!* zeigt bereits, mit welcher selbstreferenziellen Freude in diesen Revuen auf den eigenen Erfolg und auf die Berliner Unterhaltungswelt, ihre

Habituéés aber auch ihre Gäste, Bezug genommen wurde. „Berliners [...] were eager to celebrate themselves and the city. The Metropol accomodated this desire. [...] [T]he idealization of the capital potentially bridged political and ethnic gulfs among a diverse spectatorship.“ (Otte 2006, 203). Groß-Berlin wird im dritten Bild von *Chauffeur, ins Metropol!* als riesiges Warenhaus mit regem Treiben und großer Nachfrage nach verschiedensten Ereignissen – Politisches rechts, Städtisches links, der Stadtklatsch im obersten Stock, Mode und Sport dazwischen – repräsentiert. Die *commère* Madame Sensation führt die Besucher durch die einzelnen Abteilungen, wo zuletzt auch der Chansonnier Otto Reutter einen Gastauftritt hat (vgl. Völmecke 1997, 56). Schon 1903, in der ersten Metropol-Revue *Neuestes! Allerneuestes!* spielte Berlin eine der Hauptrollen. Um die Ballonreise vom „Berliner Olymp“, wo das Vorspiel stattfand, bis hinunter an die Spree zu veranschaulichen, wurden auf einer weißen Leinwand Projektionsbilder als Hintergrund gezeigt. Zunächst trifft der Ballon eine Reihe anderer Luftfahrzeuge, fliegt durch eine Gewitterwolke, dann erkennt man den Erdboden, Flüsse, Felder und Städtchen, bis man schließlich Berlin aus der Vogelperspektive erkennt (vgl. Greul 1971, 115).

Doch in der Revue von 1912 scheinen – und eine so explizite politische Parabel ist eher die Ausnahme bei den Metropol-Revuen – die Ereignisse von 1914 bereits deutlich ihre Schatten vorauszuwerfen. Im Vorspiel sieht das Publikum „Europas Kinderstube“, darin als Spielzeug „überall Gewehre, Säbel, Fahnen“ (Freund und Nelson 1912, 11). Mama Europa hat Sorgen mit ihren Kindern: Marianne ruft „Revanche“; Der kränkliche Mohamet (Osmanisches Reich) verkündet: „Die verfluchten Makkaroni lieg'n mir im Bauch. Und verstopfte Dardanellen hab' ich auch.“ (Freund und Nelson, zit. in Kothes 1977, 37); Michel blättert in einem Kongobilderbuch und hat Röteln – Anspielungen auf die kolonialen Ambitionen Deutschlands und auf die stärker werdenden Sozialdemokraten; Jonny leidet an Wassersucht – dies bezieht sich auf die Flottenaufrüstung Englands. Als Gegenmittel empfehlen die Ärzte: „Aus Krupps Apotheke kein Eisen mehr“ (Freund und Nelson, zit. in Kothes 1977, 37).

In den Revuen der portugiesischen Hauptstadt wird, wie in dem unten zitierten Sketch, ebenso deren Wachstum und Modernisierung thematisiert (auch wenn diese Phänomene, verglichen mit Berlin, deutlich langsamer von Statten gehen), so zum Beispiel über die Personifizierung der Stadtarchitektur selbst. In der Revue *Sol e Sombra* aus dem Jahr 1910, aufgeführt im Teatro do Príncipe Real (später Teatro Apolo), wird die bauliche Veränderung

und Erweiterung der Stadt direkt auf die Bühne gebracht: Zé und sein Gast Lamiré gehen über die Praça dos Restauradores und die Avenida da Liberdade und Lamiré fragt nach den Namen der Straßenzüge. Zé erklärt, dass am Ende dieser Avenida, an der „Rotunda“, noch viele weitere Avenidas beginnen, „todas novas“² (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1984, 222). Um Lamiré diese zu zeigen, brauchen sie gar nicht bis dorthin zu gehen, Zé ruft nach „Senhora Dona Rotunda“ und ihren Töchtern, den Avenidas Novas, und sogleich betritt Dona Rotunda, umringt von Avenidas die Bühne. Daraufhin entspinnt sich ein Gespräch, dessen Komik sich aus den sprachlichen Doppeldeutigkeiten zwischen der „Frequentierung“ der Straßen und der Tatsache, dass es sich dabei um Frauen auf der Bühne handelt, ergibt.

Lamiré: E quais são as mais frequentadas?

Rotunda (*indicando-as*): Olhe, esta, do Fontes Pereira de Melo, a do António Augusto de Aguiar, a do Ressano Garcia.

Lamiré: Bravo!... Tudo nomes de homens célebres.

Rotunda: Nem outros se põem nas minhas filhas.³ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1984, 222)

Erotische oder sexuelle Anspielungen gibt es in der Revue, und gerade in der Lissabonner Ausprägung, überall. Nicht nur die politische Satire wird mit schlüpfrigen Witzen vermischt, auch die *Straßen* der Stadt bieten sich als Schauplatz für allerlei Doppeldeutigkeiten an.

Die Revue *Sol e Sombra* enthält aber auch deutlich politischere Szenen und sogar eine flammende Rede für einen erschossenen Revolutionär. So tritt im zweiten Akt etwa das Telegramm auf die Bühne – wieder eine junge Erfindung, die gefeiert wird – und beschwert sich ausdrücklich über die Zensur, die ihm alles wegschneide, es quäle und den Sinn der Nachrichten entstelle (vgl. Rebello 1984, 150; 222f).

3. August 1914: Kriegsbeginn und Unterhaltungstheater

Der Beginn des Ersten Weltkrieges in den ersten Augusttagen 1914 traf die meisten Berliner Theaterleiter in der Sommerpause und warf die Planungen für die Herbstsaison gehörig durcheinander. Der Sommerbetrieb wurde zunächst vollständig eingestellt; viele Direktoren warteten mit einer Wiedereröffnung, glaubten an einen kurzen Krieg. Spezielle Kriegsklauseln in den Verträgen und Konzessionen ermöglichten es zumeist, die Theater zu schließen und dem Personal zu kündigen (vgl. Schlesinger 1915, 255). Doch der Ruf nach

2 „Alle neu [Doppelsinn: jung]“. Sämtliche Übersetzungen aus dem Portugiesischen ins Deutsche stammen von der Autorin dieses Beitrags.

3 „Lamiré: Und welche sind die am meisten frequentierten? / Rotunda: Schauen Sie, diese, von Fontes Pereira de Melo, diese von António Augusto de Aguiar, diese von Ressano Garcia. / Lamiré: Bravo!... Das sind ja alles Namen von berühmten Männern. / Rotunda: Andere kämen für meine Töchter auch gar nicht in Frage.“

einer Eröffnung der Theater wurde bald laut, sowohl von Seiten der publizistischen Öffentlichkeit als auch von Seiten der zunehmend notleidenden Theaterangestellten. Das Theater sollte gerade jetzt, in der „eisernen Zeit“, seine Aufgabe erfüllen. Schließlich eröffneten in Berlin die meisten Bühnen die neue Saison mit wenigen Wochen Verspätung und rasch improvisierten „Kriegsspielplänen“. Der Krieg verlangte nicht nur die inhaltliche Anpassung der Spielpläne, auch Veränderungen der Ensemblestruktur und Engpässe bei den Bühnenarbeitern mussten berücksichtigt werden.

In Lissabon hingegen, das sich zu diesem Zeitpunkt, abgesehen von ersten Kämpfen gegen deutsche Truppen in den afrikanischen Kolonien, noch nicht im Krieg befand, begann die Saison wie geplant: Dennoch wurden die Kriegseignisse schon bald auf der Bühne thematisiert, vor allem im aktualitätsbezogenen Revuetheater.

Gehen wir von den Aufführungszahlen aus, so waren die erfolgreichsten Produktionen der ersten Kriegsmonate jene Gelegenheitsstücke, die zur nationalen Sinn- und Einheitsstiftung beitrugen und die den Krieg in die bewährten Genres des populären Theaters der Zeit – Operette, Revue, Posse, Schwank, Volksstück – hineintrugen.

Die nachhaltigsten Umbrüche erfuhren die Theaterspielpläne durch den Boykott sämtlicher Stücke sowie Autor(inn)en und Künstler(innen) aus dem „feindlichen Ausland“. Französische Komödien, russische Dramen, britische Variété-Stars und viele weitere wurden von den deutschen Bühnen verbannt und mussten schnell durch Anderes ersetzt werden. Einige Berliner Bühnen änderten sogar ihren Namen: Rudolf Nelsons Kabarett *Chat Noir* hieß nun *Schwarzer Kater* (vgl. Koreen 1997, 71), und das Berliner Variété-Theater *Folies Caprice* hat laut *Berliner Morgenpost* vom 28. September 1914 „der jetzigen großen Zeit Rechnung tragend, seinen Namen in das gut deutsche ‚Possen-Theater‘ umgeändert und damit zugleich auch seiner Wesensart eine neue Richtung gegeben“.

Diese „Säuberung“ von „ausländischen Einflüssen“ wurde in den Revuen auch häufig in einer für das Genre typischen selbstreflexiven, komischen Weise aufgenommen und gefeiert als Rückbesinnung auf den eigentlichen, nationalen Charakter des Theaters und der eigenen Stadt.

In der Berliner Revue *Woran wir denken!* von Franz Arnold, Leo Leipziger und Walter Turszinsky, Musik von Jean Gilbert – Premiere am 26. Dezember 1914 im Metropol-Theater – fand eines der Bilder auf einem Berliner Bahnhof statt, wo die inkognito flüchtende Pariser Mode und die „ausländischen Modetänze“ als aufwändig kostümierte weibliche Ge-

stalten ihren kurzen Auftritt hatten, während der zu Unrecht vergessene Wiener Walzer, personifiziert von der beliebten Wiener Revue- und Operettendarstellerin Fritzi Massary, wieder triumphieren durfte.

Martin Baumeister stellt hier allerdings trotz aller scheinbar eindeutigen Botschaft eine Ambivalenz fest, denn „die nationale ‚Selbstreinigung‘ vom ‚Fremden‘ im Zeichen des Krieges“ richtete sich ja gerade „gegen urbanes Vergnügungsleben und modernen Stil und Konsum“ (Baumeister 2005, 123) und somit gegen Institutionen wie das Metropol, wo diese Revuen gezeigt wurden. Zwischen den Zeilen scheine, so Baumeister, Wehmut und Nostalgie durch. Leise Zweifel gab es bestimmt, doch andererseits haben sich die meisten Unterhaltungsetablissemments der Kriegszeit rasch angepasst, sich im Lauf des Kriegs immer wieder an den Wünschen des Publikums orientiert und so den Krieg gut überstanden.

4. *Immer feste druff!* Aggressiver Humor und patriotisches Pathos in der Kriegsrevue

Die Berliner Kriegsrevuen – ebenso wie die eng verwandten Kriegssossen, Kriegsoperetten oder patriotischen Tableaux – spielen mit einer Form von Komik, die sich großteils durch Aggressivität und „hurrapatriotische“ Selbstvergewisserung auszeichnet. Der Erfolg dieser Kriegsunterhaltung ist in den ersten Monaten des Kriegs enorm. Auffallend in diesen Stücken ist die Verherrlichung der eigenen Stärke, die Betonung der patriotischen Hingabe und Opferbereitschaft. Zweiter wichtiger Topos der Kriegssossen und -revuen ist die Bestärkung der Kriegsbindnisse. Die „Waffenbrüderschaft“ zwischen Österreich und Deutschland, das – häufig folkloristische – Interesse an den weiteren Verbündeten Türkei und Bulgarien soll in den Kriegsrevuen mit Tanzeinlagen oder humoristischen Couplets bekräftigt werden.

Neben den Allianzen und Kriegsbindnissen wurde die mit Kriegsbeginn scheinbar unwidersprochene und alle politischen und sozialen Gegensätze hinwegfegende nationale Einheit des „Volks in Waffen“ auf der Bühne dargestellt. Symbol für diese Einheit war häufig die Familie, aber auch ein Figureninventar, das vermeintlich alle gesellschaftlichen Klassen abdeckte. In fast allen Kriegsstücken finden wir einen solchen Handlungsstrang der Läuterung einzelner Figuren im Stück – die Bekehrung der politischen Opposition, die Überzeugung der Skeptiker, das Erwachen des nationalen Gewissens beim eingefleischten Sozialisten, die Bekehrung der kosmopolitischen Lebedame zur liebevollen Kriegshelferin Deutschlands.

Das Lachen über den Feind oder, anders gesagt, die in den Stücken verarbeiteten stereotypen Feindbilder, das Lächerlichmachen der feindlichen Nationen, etwa mittels überzeichneter Figuren und die Verspottung vermeintlicher nationaler und kultureller Eigenheiten bezeichnet eine wesentliche Funktion dieser Bühnenproduktionen. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern war Thema in nahezu jeder der patriotischen Kriegsspielen oder -revuen, die 1914/15 über die Berliner Bühnen gingen. Es ging um – von den meist männlichen Autoren imaginierte – Wünsche der Frauen und um die ihnen schließlich gesellschaftlich zugewiesenen Rollen im Krieg. Der patriotische Eifer wurde im Besonderen den Frauen auf der Bühne zugeordnet und dieser Enthusiasmus konnte zu einer Infragestellung der klassischen Rollenverteilung und zum Wunsch nach direkter Beteiligung am Kampf, nach dem „Dienst mit der Waffe“ führen.

In der Kriegsrevue *Extrablätter* (UA, Berliner Theater, 24.10.1914) tritt ein regelrechtes „Amazonen“-Regiment auf, das in die militärischen Kampfhandlungen auf der Bühne eingreift. Die Uniform als symbolisches Distinktions- und Identifikationselement des (Männlich-)Militärischen schlechthin, wird von einzelnen Frauen auf der Bühne tatsächlich angelegt,⁴ häufig dann, wenn sie sich in Uniform als männliche Soldaten verkleiden, um ihren Geliebten im Feld zu helfen, sie aus Gefangenschaft oder anderen schwierigen Situationen zu befreien. In *Extrablätter* wird etwa die Hauptfigur Heinrich Hempel von seiner Frau (in der Uniform des „Feindes“) aus französischer Kriegsgefangenschaft befreit.

In der Kriegsrevue des Metropol *Woran wir denken* besucht Mieke ohne Schwierigkeiten ihren Geliebten Waldemar an der Front, um ihn dort mit den besten Lebensmitteln und „Liebesdiensten“ zu versorgen:

Mieke: Waldemar, Waldemar, Waldemar,
 Waldemar: Mein süßes Miezchen, süßes Miezchen!
 Mieke: Waldemar, ach es liebt sich wunderbar
 Waldemar: Auch in Galizien.
 Beide: Auch in Galizien. (Arnold et al. 1914, 21)

Der Krieg erscheint so als eine Art Junggesellenfahrt, die auch jederzeit unter- oder abgebrochen werden kann. Ganz andere Konnotationen erhält das Sexuelle in *Extrablätter*, als der deutsche Soldat Heinrich die Belgierin Ninette sexuell attackiert und dies auch noch wortreich legitimiert:

4 Welche enorme Konjunktur die Darstellung von Frauen in Uniform im Ersten Weltkrieg im kollektiven Bilduniversum erlebte, zeigen besonders deutlich die zahllosen entsprechenden Motive auf den zwischen Front und "Heimatfront" zirkulierenden Bildpostkarten.

Du Perle der Ardennen,
 Nu hör' schon auf zu flennen
 Und setz Dich nicht zur Wehr
 Gegen's ganze deutsche Heer [...]

Mamsellchen! Ach, Mamsellchen!
 Komm, laß Dich annektier'n.
 Wir sind ja doch in Belgien,
 Da kann so was passier'n. (Bernauer et al. 1914, 14)

Das Unterhaltungstheater, die Bühnenperformance schienen sich besonders anzubieten für die Verschränkung von militärischer und sexueller Gewalt, wiederholt findet sich dieser Topos in den Kriegsstücken. Aber auch die reproduktive Funktion der Sexualität spielt natürlich eine Rolle: Die hohe Geburtenrate und das starke Bevölkerungswachstum in Deutschland wurden als kriegswichtige Ressource angesehen und ideologisch verbrämt. In den *Extrablättern* klingt das etwa so:

So lang der Storch den deutschen Müttern
 Noch immer stramme Jungens bringt,
 Braucht unser Volk doch nicht zu zittern,
 Wenn es der Feind voll List umringt. (Bernauer et al. 1914, 10)

5. Bezugnahmen auf den Krieg in der Lissabonner Revue

Als die Theater in Lissabon die Wintersaison 1914 eröffneten, standen neben zwei italienischen Opern- und Operettenensembles auf Tournee, einigen übersetzten bzw. adaptierten französischen Komödien, vor allem Revuen auf dem Programm.

In der am 22. November 1914 im Teatro da Trindade uraufgeführten *revista* von Eduardo Schwalbach, mit dem – durchaus moralisch gemeinten – Titel *Verdades e mentiras* (*Wahrheiten und Lügen*), heißt es in einem Couplet des ersten Akts, in Bezug auf den Ausbruch des Kriegs in Europa:

Rebentou agora a crise?! ...
 Esta é nova e original!
 Efeitos do dize, dize ...
 Como se hoje em Portugal
 Nao andasse tudo em Crise
 Desde o Ano Bom ao Natal!⁵ (Schwalbach Lucci 1915, 93)

Vor dem Hintergrund der permanent in der Krise befindlichen portugiesischen Republik, schien aus sicherer Distanz der große Krieg nicht viel mehr zu sein als eine weitere Krise.

5 „Jetzt also ist die Krise ausgebrochen?! ... / Der ist neu und originell! / Das kommt wohl vom Hörensagen ... / So als würde heutzutage in Portugal / Nicht alles in der Krise stecken / Von Neujahr bis Weihnachten!“

Die im Dezember 1914 auf der Bühne des Teatro Avenida uraufgeführte Revue *Céu Azul* (*Blauer Himmel*) von Luís Galhardo, Pereira Coelha und Matos Sequeira stellte zwei sehr unterschiedliche Soldatenfiguren auf die Bühne: Zunächst steht patriotischer Heldenmut im Vordergrund, der ganz ähnlich klingt wie in Berlin. „Marcha logo p’ró combate / Contra um ou dois ou três / Se o tambor toca a rebate / O soldado português“⁶ (Galhardo et al. 1914, 8) Gegen Ende der Revue werden jedoch wehmütigere und realistischere Töne hörbar, auch wenn es letztlich um die Ausdauer der Soldaten unter schwierigen Bedingungen geht: „Passa frio e passa fome / O soldado até nem come, / Nada quer, nada lhe doe...“⁷ (Galhardo et al. 1914, 14).

In der gleichen Revue wurde in einem interessanten Sketch mit einem für das Genre typischen Gespür für die neuesten und bedeutendsten technischen Erfindungen, die Entwicklung der (drahtlosen) Telegraphie und der Einsatz des Morse-Alphabets mit der Vervielfältigung der Gerüchte während des Kriegs verknüpft:

Traço ... ponto ... corre o boato
 Ponto ... traço ... entre outras coisas
 Ponto ... ponto ... que o sr. Dato
 Disse uma data de coisas ...⁸ (Galhardo et al. 1914, 7)

Je stärker sich Portugal einem Kriegseintritt auf Seiten der Entente näherte, desto deutlicher fand man auch in der *revista* patriotische Couplets und Solidarisierungen mit England, Frankreich und Belgien. Im Winter 1915 wurde im Teatro da Rua dos Condes die Revue von André Brun *Não desfazendo...* mit den berühmten Darstellern Chaby Pinheiro und Alfredo Silva aufgeführt. In der Schlussapothese der Revue wird der Sieg der Alliierten mit dem Lied „A hora gloriosa“ in höchsten patriotischen Tönen herbeigesungen, so als wäre dieser – aus Gründen der Gerechtigkeit – schon beschlossene Sache.

A hora há-de chegar em que a Vitória afirme
 Que não vence ao Direito a astúcia dos chacais.
 A Força nada pode onde a vontade é firme
 E se combate em prol de ideias imortais
 A hora há-de chegar, a hora da vingança
 Pela profanação das vidas e dos bens
 E do sagrado chão da Bélgica e de França
 Regado pela dor dos órfãos e das mães.

6 „Marschiert sogleich in den Kampf / Gegen einen, zwei und drei / Wenn die Trommel Alarm schlägt / Der portugiesische Soldat“.

7 „Er leidet Kälte und leidet Hunger / Der Soldat, der isst nicht mal, / Er will nichts, nichts tut ihm weh.“.

8 „Strich ... Punkt ... es kursiert das Gerücht / Punkt ... Strich ... unter anderen Dingen / Punkt ... Punkt dass Herr Dato / So einiges gesagt hätte.“

A hora há-de-chegar do acordar perfeito
 De quem pôs a sorrir um pranto em cada olhar.
 Um crime em cada sítio, um drama em cada peito,
 O mal no mundo inteiro e um luto em cada lar ...⁹ (Brun, zit. in Rebello 1985, 197f)

Dennoch bleiben diese kriegerischen Töne, die ja gegen Ende des Lieds vom Unglück eingeholt werden, das der Krieg mit sich bringt, im Vergleich zum Tonfall der Berliner Revuen sehr zurückhaltend.

6. *O Novo Mundo*: Kriegsallegorie und Friedensutopie

Die produktivste Phase der Lissaboner *Parceria*, des Autorenkollektivs von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos, fiel in die Jahre des Ersten Weltkriegs. Von 1914 bis 1918 standen sieben Revuen der *Parceria* auf den Programmen der wichtigsten Lissabonner Theater. 1914: *Paz e União* (Teatro Apolo), *O Pão Nosso* (Teatro República), 1915: *O Diabo a Quatro* (Eden-Teatro), 1916: *Maré de Rosas* (Teatro Avenida) und *O Novo Mundo* (Eden-Teatro), 1917: *Torre de Babel* (Teatro Apolo), 1918: *Salada Russa* (Teatro Politeama).

Auch wenn die vielversprechende Analyse all dieser Produktionen in ihrer chronologischen Abfolge während des Kriegs in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann, lohnt sich jedenfalls ein Blick auf eine ihrer Revuen, und zwar *O Novo Mundo*, die mitten im Krieg, am 8. September 1916 im Eden-Teatro uraufgeführt wurde. Zu dieser Zeit befand sich auch Portugal bereits im Konflikt, allerdings waren die portugiesischen Truppen noch nicht zur Westfront nach Frankreich aufgebrochen.

Die Rahmenhandlung der Revue war deutlicher als frühere auf die aktuellen weltpolitischen Ereignisse bezogen. Im Eröffnungsbild, das „die Werkstatt des Obersten Architekten des Universums“ repräsentiert, ruht sich der Göttliche Meister, nachdem er die Welt erschaffen und sie für perfekt gehalten hat, am siebenten Tag aus und gibt so dem Teufel die Möglichkeit, Hass und Leidenschaften auf der Erde zu säen. Der Schöpfer lässt daraufhin die vier Elemente zu sich kommen, die an der Katastrophe beteiligt sind: Die Erde, die sich Eisen und Stahl herausreißen lässt, aus denen die Menschen Schwerter und Kanonen machen;

9 „Die Stunde wird sicherlich kommen, in der der Sieg bekräftigt / Dass die List der Schakale nicht über das Recht siegt / Gewalt erreicht nichts wo der Wille standhaft ist / Und man für unsterbliche Ideen kämpft // Die Stunde wird sicherlich kommen, die Stunde der Rache / für die Entweihung von Leben und von Gütern / Und von der heiligen Erde Belgiens und Frankreichs / geweiht durch die Schmerzen der Waisen und Mütter // Die Stunde des perfekten Erwachens wird sicherlich kommen / Dessen, der die Wehklage in jedem Blick in ein Lächeln verwandelt / ein Verbrechen an jedem Ort, ein Drama in jeder Brust / das Böse in der ganzen Welt und eine Trauer in jedem Heim“.

das Meer, das auf seinem Rücken Flotten und Panzerkreuzer trägt; die Luft, die ihre Arme den Flugzeuggeschwadern geöffnet hat, die die schlafende Bevölkerung bombardieren; und das Feuer, das den Stahl der Kanonen geschmolzen hat und die Munition der Maschinengewehre geschmiedet, die die Menschheit dezimieren. Diese vier, und daraufhin auch noch die Zeit, das Gute und das Böse treten also auf die Bühne. Zé Canhoto wird schließlich mit seiner friedensstiftenden Mission auf die Erde geschickt (vgl. Rebello 1985, 30).

Die folgenden Bilder – ein satirischer Sketch im vegetarischen Restaurant „Zum primitiven Menschen“ und ein „pikanter“ Song über Röcke, die immer höher rutschen und Stiefel, die immer länger werden – haben mit der Rahmenhandlung wenig zu tun. Erst im zweiten Akt wird, entsprechend dem Titel *O novo mundo*, die Utopie einer neuen friedlichen und solidarischen Welt herbeigewünscht und der personifizierte Frieden hat alle Hände voll zu tun.

Die Revue *O novo mundo* war auch der Ursprung einer von der *Parceria* kreierten populären Figur, die daraufhin in fast allen Revuen und Komödien ihren Auftritt hatte. Es handelt sich dabei um den ungebildeten aber schlagfertigen Kutscher *Ganga*, gespielt von Estevão Amarante, der mit seinem „Fado do Ganga“ enormen Erfolg hatte – es gab keine Aufführung, in der Ganga seinen „fado“ nicht dreimal singen musste – und über die Bühne hinaus Bekanntheit erreichte.

[...] Então adeus ó Turquia,
 ‚Alimanha‘ e mais Áustria,
 Vai tudo ventas a terra.
 Vai-se a Verdun e pum,
 Arma-se logo um trinta e um!
 Vai-se a Berlim e pim,
 É bazanada até ao fim! [...] ¹⁰ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1985, 199)

Gegen Schluss von *O novo mundo* tritt der Frieden auf und nennt als seine unterstützenden Elemente die Arbeiter auf den Feldern und auf dem Meer, diese seien jedoch machtlos gegen den gegenwärtigen Weltenbrand, und doch hält der Frieden die Hoffnung auf eine *neue* – andere – Welt aufrecht:

E enquanto se entrechoca e mata a humanidade,
 outros obreiros vão, num sonho puro e audaz,
 numa cruzada nobre e heroica de bondade,

10 „Also adieu O Türkei, / „Deutscheland“ und auch Österreich / die liegen alle mit der Schnauze am Boden / Wir gehen nach Verdun und pum, / Bewaffnen uns gleich mit einer 31er / Wir gehen nach Berlin und pim, / da gibt's Ohrfeigen bis zum Schluss! [...]“.

erguendo heroicamente a Santa Cruz da Paz.¹¹ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1985, 32)

Auch dieses – fast revolutionäre – Pathos ist neben den komischen Figuren, den geistreichen Couplets und absurden Dialogen, sowie den verschiedensten Anzüglichkeiten ein typisches Kennzeichen der Lissabonner Revue.

7. Durchhalteparolen und satirischer Blick auf den Berliner Kriegsalltag: Otto Reutters Revuen im Palast-Theater am Zoo

Der Vortragskünstler, Couplettdichter und -sänger Otto Reutter, der sich in den letzten Vorkriegsjahren mit humoristischen Soloprogrammen in Berlin einen Namen gemacht hatte, gelangte während des Kriegs auf Expansionskurs. Er pachtete 1914 das mit 2.400 Plätzen zu den größten Berliner Theatern zählende Palast-Theater am Zoo und produzierte dort eine ganze Serie aktueller Revuen im großen Stil, die auch noch lange nach der Welle der patriotischen Kriegsstücke das Leben und die Ereignisse im Krieg auf die Bühne brachten (vgl. Baumeister 2005, 147-150). In diesen Revuen waren es vor allem auch seine selbst verfassten Couplets und seine eigenen Auftritte, die die Beliebtheit ausmachten, neben einer beträchtlichen Anzahl von Gaststars anderer Theater – im ersten Stück *1914* der Komiker und Star des Wintergarten Guido Thielscher, in *Muttchen hat's Wort* (Februar 1915) dann Karl Geßner vom Theater am Nollendorfplatz. Diese ersten Stücke ähneln von ihrer Struktur her stark den anderen erfolgreichen Kriegsstücken, die ebenfalls mit einer Mischung aus Lokal- und Musikposse und Revueelementen operierten. So waren die einzelnen Bilder noch durch einen komischen Handlungsfaden miteinander verbunden, Situations- und Verwechslungskomik, wie sie in den Possen und Schwänken dominierte, war auch hier ein Handlungsmotor. Nach längeren Phasen, die Otto Reutter im Palast-Theater mit gemischten Variété-Programmen bestritt, stand im Juni 1916 die Revue *Der Zug nach dem Balkan*, im März 1917 *Berlin im Krieg* und im Oktober 1917 *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin* am Programm. Der stringente Handlungsstrang wurde zunehmend durch eine lose Bilderabfolge abgelöst, die sich vorzugsweise dem Alltagsleben, vor allem an der „Heimatfront“, in der Großstadt, in durchaus kritischen Tönen widmete (vgl. Baumeister 2005, 150-152).

Interessanterweise war es gerade die großstädtische Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie, die in Reutters Couplets als der Kriegszeit unangemessenes, frivoles Betätigungs-

11 „Und während sich die Menschheit gegenseitig erschlägt und ermordet, / gehen andere Arbeiter mit einem reinen und kühnen Traum / in den edlen und heroischen Kreuzzug der Güte / und erheben mit Heldenmut das heilige Kreuz des Friedens“.

feld kritisiert wurde. Besonders der erste Akt der Revue *Berlin im Krieg* ist ganz dieser Frage gewidmet: Im geschlossenen Tanzpalast „Palais de Schwoof“ hat sich ein „Verein der Überflüssigen“ gegründet, eine Runde mondäner Berliner, die sich weigern, die Kriegszeit wahrzunehmen und beschlossen haben, bis zum Friedensschluss ohne Kontakt mit der Außenwelt in diesem Ballsaal zu „überwintern“ – da dies natürlich nicht gut gehen kann, tritt plötzlich Otto Reutter selbst als Verkörperung der „gegenwärtigen Zeit“ ein und fordert die „Faulpelze“ auf, sich für den „Vaterländischen Hilfsdienst“ zur Verfügung zu stellen (vgl. Baumeister 2005, 159).

Otto Reutter war aber auch einer der wenigen, die Fragen der Lebensmittelknappheit, der Ernährung und des Mangels in Berlin auf die Bühne brachten. In den ersten Revuen wird das Thema noch im leichten, scherzhaften Ton einer mühelos zu verkraftenden Einbuße abgehandelt, die neben vielen positiven Veränderungen steht, die der Krieg mit sich gebracht haben soll. Doch der völlige Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung in Berlin, besonders im Winter 1916/1917 konnte nicht mehr in der gleichen Weise besprochen oder besungen werden. Reutter verzichtete aber nicht darauf, dieses, den Alltag der Berliner bestimmende Problem, auf der Bühne des Palast-Theaters zu behandeln. Martin Baumeister beschreibt die szenischen Verfahren, die der Revueautor in *Berlin im Krieg* anwendet:

Im zweiten Akt, durch den ein Schutzmann in einer Mischung aus Fremdenführer und Conférencier geleitet, werden Hunger und Mangel als die das Alltagsleben der Stadt beherrschenden Realitäten in unterschiedlichen Variationen vor Augen geführt: Pferde- sind durch Ochsespannen ersetzt, die Versorgung mit dem Nötigsten wird durch Bezugsscheine und endloses Schlangestehen bestimmt, Diebstähle stehen auf der Tagesordnung. Die ständige Suche nach Lebensmitteln verkörpert die Figur des „Eiligen“, der atemlos von seinem gehetzten Dasein berichtet und dabei auf alles, was er erwähnt, von Kerzen über den Schnellzug bis zum Engländer, gebetsmühlenartig die Wendung „damals gab’s noch welche“ folgen lässt (vgl. Baumeister 2005, 162).

Auch in Otto Reutters letzter Kriegsrevue *Geh’n Sie bloß nicht nach Berlin* lässt ihn das Thema Mangel und Verzicht nicht los, obwohl in dieser Revue stärker als zuvor die patriotischen Durchhalteparolen den Takt angeben. Hier wird die alltägliche Not in fast manischer Weise ins Burleske übersteigert: im Vorspiel im Direktionszimmer der Hölle – einer Fabrik fast zum Verwechseln ähnlich – zittert und friert sogar das Höllenpersonal wegen Kohlenmangels (vgl. Baumeister 2005, 163f).

8. Revuen im Ersten Weltkrieg: Berlin und Lissabon im Vergleich. Resumee.

Die Revue mit ihrer relativ formalisierten Struktur auf der einen Seite, aber ihrer inhaltlichen Offenheit für Aktuelles auf der anderen, kam dem Bedürfnis des Publikums zu Beginn des Ersten Weltkriegs nach einer Thematisierung der überwältigenden Ereignisse der Gegenwart in genießbaren Häppchen besonders entgegen. Auch die Verkörperung abstrakter Größen im Wege der Allegorie, die die Revue von den älteren Feerien und Zauberspielen übernommen hat, konnte für die Darstellung des Krieges, der im Krieg befindlichen Nationen oder deren angeblich typischen Eigenschaften genutzt werden. So erlebte die Revue in allen europäischen Metropolen einen Aufschwung während des Ersten Weltkriegs, der ihre Glanzzeit in den 1920er Jahren schon vorbereitete.

Bereits in der Vorkriegszeit ist ein – zwar gradueller aber ganz wesentlicher – Unterschied zwischen den Revuen in Berlin und Lissabon festzustellen. Das satirische Element, das sich in Portugal vehement und schonungslos gegen die Mächtigen richtete, fand sich in den Berliner Revuen, besonders am Metropol-Theater, nur in harmloser, verhaltener Form. Die Jahresrevuen wollten niemanden brüskieren und auch wenn sie politische Akteure in das Bühnengeschehen integrierten, das Einigende – im Arrangement mit der Zensur – in den Vordergrund stellen (vgl. Kothes 1977, 33-35). Mit Kriegsbeginn verschärfte sich dieser Unterschied noch: Während die Berliner Kriegsrevuen von patriotischer Selbstverherrlichung und chauvinistischem Ressentiment getragen waren, dominierten in Lissabon eher Skepsis und Sorge über die weltpolitischen Entwicklungen, auch wenn die Revuen ebenfalls patriotisches Pathos und Solidarisierung mit der Entente enthielten. In den späteren Kriegsjahren wurde in Lissabon die Friedenssehnsucht ganz explizit ausgesprochen – verknüpft mit sarkastisch-ironischer Beurteilung der portugiesischen Innenpolitik und einer utopisch-revolutionären Forderung nach einer neuen Welt: dem *Novo Mundo*. Berlin hatte mit den Revuen Ernst Reutters eine zwar politisch affirmative aber doch satirisch den Alltag und die Not in Berlin aufgreifende Variante entwickelt.

In beiden Städten gleichermaßen zeigt sich die Revue sowohl formal als auch inhaltlich als *zeitgemäßes* Genre. Es werden nicht nur politische Ereignisse behandelt, auch Erfindungen und technische Innovationen treten vor den Vorhang, gesellschaftlicher Wandel wird mit überraschendem Gespür aufgenommen und – meist humoristisch – verarbeitet. Der vollständige Verzicht der Revue auf geschlossene Dramaturgie, auf den klassischen Spannungsaufbau, auf die Bühnenillusion und auf die homogene Entwicklung der Figuren

entsprach einer durch den Krieg beschleunigten fundamentalen Transformation der Wahrnehmung und der Verknüpfung von Ereignissen, die häufig nur noch aus simultanen, oft inkongruenten Sinneseindrücken und jeder Logik widersprechenden Abfolgen bestand. Hier hatte die Revue als genuines Unterhaltungsgenre eine theaterästhetische Innovation vorweggenommen, die für die Avantgarden und für das Theater des 20. Jahrhunderts insgesamt entscheidend sein sollte.

Bibliographie

- Arnold, Franz, Leo Leipziger und Walter Turszinsky. 1914. *Woran wir denken. Bunte Bilder aus großer Zeit*. Musik von Max Winterfeld (d.i. Jean Gilbert). Berlin: Ahn & Simrock.
- Baumeister, Martin. 2005. *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*. Essen: Klartext.
- Berjeaut, Simon. 2005. *Le Théâtre de Revista. Un phénomène culturel portugais*. Paris: L'Harmattan.
- Bernauer, Rudolf, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon. 1914. *Extrablätter! Heitere Bilder aus ernster Zeit*. München: Drei Masken Verlag.
- Brunet, Brigitte. 2004. *Le théâtre de Boulevard*. Paris: Ed. Nathan.
- Caldeira Rodrigues, Pedro. 2011. *O Teatro de Revista e a I Republica. Ernesto Rodrigues e A Parceria (1912-1926)*. Lisboa: Ed. da Fundação Mario Soares.
- Dreyfus, Robert. 1909. *Petite Histoire de la Revue de Fin d'Année*. Paris: [...].
- Freund, Julius und Rudolf Nelson. 1912. *Chauffeur, ins Metropol!!! Große Jahres-Revue mit Gesang und Tanz in 10 Bildern*. Berlin: Bote & Bock.
- Galhardo, Luís, Pereira Coelho, Matos Sequeira. 1914. *Céu Azul. Revista em 2 actos e 10 quadros. Versos da peça*. Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres.
- Greul, Heinz. 1971. *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarettts. Band I*. München: dtv.
- Koreen, Maegie. 1997. *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf: Droste.
- Kothes, Franz-Peter. 1977. *Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Berlin: Henschel Verlag.

Otte, Marline. 2006. *Jewish Identities in German Popular Entertainment. 1890-1933*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rebello, Luiz Francisco. 1984. *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.1: Da Regeneração à República*. Lisboa: Dom Quixote.

Rebello, Luiz Francisco. 1985. *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol. 2: Da República até hoje*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Schlesinger, Ernst. 1915. Die Kriegsnotgesetze. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 26, 255.

Schwalbach Lucci, Eduardo. 1915. A Crise. *Almanach dos Palcos e Salas para 1916*, 93.

Völmecke, Jens-Uwe. 1997. *Die Berliner Jahresrevuen 1903-1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges*. Köln: Verlag TÜV Rheinland.