

Das Singen im Regen

Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical
Alf Brustellin

„Niemand wird behaupten wollen, dass ein Musical sinnvoll sei.“
(Kracauer, *Theorie des Films*)

„The world is a stage, the stage is a world of entertainment.“
(*The Band Wagon* & Shakespeare)

Ein blauer Hintergrund, aber ein grenzenloser. Also eine blaue Welt, ein Nirgendwo. Idiotischerweise regnet es. Es regnet nur in dem Sinne, dass Wasser in kleineren Einheiten von einem Oben kommt und auf ein Unten, einen Boden niedergeht. In jedem anderen Sinne (Wolken, Aquaplaning, Gulli, eigener Herd, Gras grünt, trübe Gedanken) regnet es keinesfalls. Des Wassers wegen haben drei wunderbare Menschen Mäntel aus einem kostbaren Gelb an und Hüte auf dem Kopf. Sie haben die Gesichter voll guter Laune: unstörbare Fröhlichkeit; dort, wo sie sind (nirgends), können sie nicht gestört werden. Sie tanzen und singen ein schönes Lied und schauen aus dem Bild heraus, hinunter auf jeden Zuschauer. So begegnet man sich.

Auf einem gemalten Noten- und Nachtreklame-Insert kommen dann die Titel: Der Film heißt *Singin' in the Rain*, Regie: Gene Kelly und Stanley Donen, mit Jean Hagen; die drei Erscheinungen von vorher sind Debbie Reynolds, Donald O'Connor und Gene Kelly; die Star-Szenaristen: Betty Comden und Adolph Green haben Bestes geleistet; Kamera: Harold Rosson; Liedertexte von Arthur Freed; Musik: Nacio Herb Brown (viele Songs sind alt); Dekors von Cedric Gibbons und Randall Duell; 1952 produziert für MGM von Arthur Freed.

Sicher eines der besten Filmmusicals, das jemals in Hollywood entstand. Ein Genremodell und gleichzeitig die Spiegelung des Modells und der *Steinzeit* des Kinos. Was nicht bedeuten kann, dass hier ein Genrefilm aufgebrochen, denunziert und erklärt würde. Gespiegelt wird, was vorhanden ist. Vorhanden ist von allem Anfang an eine Antiwelt.

SEIFENBLASEN

Wer gewohnt ist, in Filmen jeden Genres, jeder Provenienz und jeder Ambition nach den Augenblicken der Wahrheit zu suchen, nach den Manifestationen von Fantasie zur Freiheit, zur erhellenden Vision, nach der Geste, die zwischen Einfall und Einsicht vermittelt; wer gewohnt ist, Ausschau zu halten nach *Dingen des Lebens*, nach Wind, Wetter, Natur, nach den Zufällen, Spontaneitäten und Eingebungen –jenen Realitäten, die die *Ware* Film herausheben könnten aus der Masse –, nach Systemen und Kalkulationen hergestellter Industrieprodukte, stößt beim Filmmusical auf grundsätzliche Schwierigkeiten; ähnliche Schwierigkeiten, wie Brecht sie mit der Oper hatte, wie sie viele politische Zeitgenossen mit der (klassischen) Musik haben müssen; ähnliche Schwierigkeiten, wie sie im Umgang mit Seifenblasen, Ufos und Elmsfeuer

auftreten, also mit Phänomenen, die sich nicht so leicht dingfest machen lassen und außerhalb ihrer optischen Präsenz wie Einbildungen sind.

Filmmusicals sind fabrikgefertigte Gegenwelten, in die zwar zahlreiche und verschiedenste Muster unserer gewohnten Realität übernommen werden, aber *dort drüben* unter neuen Gesetzen neues Leben und neue Wertigkeit erlangen. Musicals erzeugen keine Illusionen (das tun im Gegenteil neunzig Prozent aller Filme mit Realitätsgehalt), sie *sind* Illusionen. Ein Mann kann in einem Musical eine Wand hochlaufen. Wenn ein Mann an einer Wand hochläuft, so ist das eine sinnlose, erlogene, unmögliche Angelegenheit. Normalerweise würde man sich das von keinem Menschen gefallen lassen. Im Musicalfilm (wo die Kamera das ganze ein bisschen überdrehen kann, dass es für den Zuschauer dann ein bisschen langsamer, besser erlebbar abläuft) ist dergleichen eine notwendige, selbstverständliche Angelegenheit, nicht einmal ein Höhepunkt. Das Filmmusical ist seinem Wesen nach unglaublich.

Es hat also relativ wenig Sinn, es für dieses sein Wesen zu beschimpfen. Etwa in dem Sinne: Die einzige Wahrheit des Filmmusicals ist die Wahrheit seiner Lügen, Verschleierungen, Verleumdungen, Verdrehungen, Verschönerungen usw.; man müsste dann wenigstens gerechtigkeitshalber hinzufügen: seiner Komödien und Tragödien, seiner Showeffekte, Revuen, Tänze, Songs, Klamottennummern; und seiner Technik (Kamera, Farbe, Ton) – also seiner Stilisierungen.

Das ganz und gar künstliche System Filmmusical, in dem weder Kausalität noch sonst Sinnfälligkeit herrscht, kann nur innerhalb seiner eigenen erfundenen Wirklichkeiten gemessen werden. Natürlich schwebt es höchst selten im freien Raum, sondern nimmt konkrete Gegenpositionen zur *Welt, in der wir leben*, ein. Aber auch die eindeutigste politisch oder soziologisch bedeutsame Intention verwandelt sich im Musical zu einem Teil seiner Irrealität. Als zeitweise übermächtiges Nebengeleis eines Mediums spiegelt es, manchmal vollendet, die Eigengesetzlichkeit eben dieses Mediums – und damit natürlich auch der Fabriken, die es entwickelt und sich angeeignet haben. Es inspiriert und beschleunigt technische Fortschritte, erzwingt Erfindungen, stellt die faszinierendsten Rückkoppelungen zwischen der Fantasie von Menschen und der Mechanik von Produktionsmitteln her, es entwickelt und wiederholt sich ständig.

Es wird zur selbstgefälligen Selbstdarstellung einer finanzstarken Entrückungsindustrie, aber auch zur Massen bewegenden L'art-pour-l'art-Bewegung – und gerade wegen seiner Realitätsfeindlichkeit zeitweise zum umsatzträchtigsten *Kunststück* des Jahrhunderts. Forscht man gelegentlich in den kulturellen Erinnerungen der ersten Generation nach, die mit Film aufgewachsen ist und jetzt ihrer Pensionierung entgegenseht, dann wetterleuchten auch bei uns amerikanische Musicals, manchmal wie entscheidende Lebenserfahrungen (zwischen durch ein Jahrzehnt Pause, keine Erinnerung. Hitler hat sich die Shows alleine angeschaut, nachts im Privat kino).

FILMPREMIERE

Singin' in the Rain: Filmpremiere. Vor dem Kino – ein Kino in Gold und Rot; Läufer und Kitsch, architektonisches Monstrum, Ostküstenbarock von 1917 – eine Menschenmenge auf Tribünen, wahnwitzige Scheinwerferkämpfe am Himmel wie im Signet der Centfox. Natürlich ist der Himmel kein Himmel, der ein Klima, also zum Beispiel Cirrocumulus-Bewölkung, beherbergen könnte. Vor dem Kino reportiert eine bunte alte Schachtel den Aufzug einer aus gebeugten Herren und perversen Damen bestehenden Showsociety. Warten auf die Stars. Immer wieder Zwischenschnitte auf die enthusiasmierte, kreischende Menschenmenge. Ein hässlicher Haufen.

Es darf noch öfter mitspielen, das Publikum. Es spielt in vielen Musicals mit und ist immer hässlich, oft auch böse und gemein, verschönt nur durch Licht und Farbe, den Glanz der Umgebung. Natürlich ist auch das Filmpublikum nie ein *wirkliches* Publikum. So wie der Gegner der Harlem Globetrotters niemals ein wirklicher Gegner ist; die Truppe bringt ihn sich eben mit, weil sie ohnehin unschlagbar ist und weil man gegen sich selbst nicht spielen kann. Volk, sofern es im Musical überhaupt vertreten ist, besteht aus trainierten, eingekleideten Sklaven: Statisten, die ein ganz klein wenig mitverdienen dürfen, indem sie den Göttern lärmende Kulisse stehen. Keine Chance für den Beschauer im Kinosaal, sich mit den zu Bösen verzauberten Leuten *seines Schlags* zu identifizieren. Verachtung ist am Platz und noch größere Konzentration auf den Glanz der Großen ...

VAUDEVILLE-LEBEN

Singin' in the Rain: Ankunft der Stars. Das Stummfilmpaar spielen Jean Hagen, blond, affektiert, doof, nichts für die Zukunft, das merkt man sofort, wie man alles immer sofort merken darf; und Gene Kelly, der andere, der echte Star. Kelly wird aufgefordert, dem Musical-Volk sein Leben zu erzählen. Er erzählt, und weil man parallel zum Imagebericht sehen darf, was er *wirklich* erlebt hat, weiß jedermann, dass er lügt. Wobei die optische Wirklichkeit natürlich viel aufregender und schöner ist als der langweilige verbale Erfolgsbericht: buntes Vaudeville-Leben, Tingel-Tangel (kurze, glänzende Kelly-Nummern, zusammen mit Partner Donald O'Connor), Stuntman-Komik – und schließlich der Handschlag eines Filmbosses.

Blitzschnelle und elegante Wiederholung eines Inhaltsmusters, dessen sich der größte Teil aller Musicalfilme in vielfältigen Variationen bedient: Karriere. Eine als Schmuckstück zubereitete, bernsteinüberzogene Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär-Ideologie. Erlebt und erzählt in unzähligen Filmen aus dem Bereich rund um das Showbusiness, von *Broadway Melody of 1929* bis *Funny Girl* von 1968.

Der erste amerikanische Tonfilm war schon so halb ein Musical: Alan Croslands *The Jazz Singer*, Oktober 1927, Al Jolson in Negermaske schluchzte „Mf Mammy“. Besser, erträglicher als der jetzt wieder im Verleih befindliche zweite Jolson-Film *The Singing Fool* war der *jazz Singer* sicher nicht.

Der Musicalfilm entwickelt sich aus allen Klassen des Showbusiness: vom folkloristischen Vaudeville bis zur exklusiven Broadwayrevue –und hat sich

thematisch nur selten ganz davon gelöst. Aber er okkupierte nicht nur die Bühne, sondern auch die Agentenbüros, Garderoben, die Hinterbühnen und Hinterhöfe der Theater. Vom ersten genrebildenden Musicalfilm an (der *Broadway Melody* von Harrt' Beaumont) wird nicht nur die Show im Film verwertet, sondern auch das Showbusiness einschließlich privater Sphäre dargestellt. Dass diese Selbstdarstellung immer weniger der realistische Gegenpol zur Revue sein würde, stand bei *Broadway Melody* noch nicht fest. Die Backstagehandlung ist noch an den Stilisierungen des Stummfilms orientiert; aber die Problematik um Liebe, Karriere und Verzicht trägt realistische Züge.

Die qualitative Trennungslinie zwischen Bühnenwirklichkeit und Garderobenwirklichkeit behielt auch noch der stilistisch sensationelle Film *42nd Street* (1933) bei. Zum ersten Mal hatte sich ein Meister der Broadwayrevue bemüht, eine *filmische Choreografie* zu erfinden: Busby Berkeley, er begnügte sich in dem von Lloyd Bacon inszenierten Film nicht mehr mit theatralischer Revuekunst, sondern mobilisierte die Kamera als zusätzliches choreografierendes Instrument.

Die Tatsache, dass die *Spielhandlung* noch nicht integrierter Bestandteil der Show war, ebenso künstlich und falsch wie die Revue selbst, lag dabei höchstwahrscheinlich weniger an den Intentionen der Hersteller als an der fehlenden Farbigkeit. Erst eine durchentwickelte Farbtechnik konnte jenes Maß an Künstlichkeit garantieren, durch das die widersprüchlichen Elemente des Musicalfilms zu einer geschlossenen Einheit wurden. Mit Technicolor beginnt erst die große Stunde des Musicals. Warners Buntfilmversuche von 1929: *On with the Show* und *Gold Diggers of Broadway* müssen wie wahre Orgien von Scheußlichkeit ausgesehen haben.

Man wusste also schon sehr früh, was nötig war, um der fehlenden Logik entgegenzuwirken. Für die entscheidende Kluft zwischen Handlung und Show schien der Schwarzweißfilm nur sehr gewaltsame Brückenschläge anzubieten. Viele Produzenten, die den Boom, die Broadway-für-alle-Faszination wenigstens finanziell bis zur Neige auskosten wollten, verzichteten zum Teil ganz auf Handlungselemente oder stilistische Motivationen und machten All-Star-Festivals auf Zelluloid, zusammengeklebtes Theater, mehr Revueersatz für den kleinen Mann als Film. Oder sie entwickelten Komödienhandlungen mit Tanz und Gesang für zwei Stars, die das konnten, und verzichteten auf Revue und alles andere, was die schwierige, wenn auch nur scheinhafte Verbindung von Bühne und Leben provozierte.

Groteskerweise brachte gerade ein Halbmusical – eher ein *Film mit Musik* – Gespräch und Gesang, Nummern und Handlungen nahe zusammen. Zudem ein Film, der weder Showszenen hat noch im Showbit spielt: Vincente Minnellis *Meet Me in St. Louis* (1944). Eine sanfte melancholische Familiengeschichte aus der Zeit der Jahrhundertwende. Die Chronik eines Jahres. – Der Film ist farbig. Offenbar stehen im Augenblick nur noch Schwarzweiß-Kopien zur Verfügung. Die irritierende, dramaturgisch auskalkulierte Zuordnung bestimmter Farben für die vier Jahreszeiten, die Minnelli-Monograph François Truchaud begeistert und begeisternd schildert, ist schlechterdings nicht hinzudenkbar. Es bleibt also nur die Ahnung der abgeschlossenen Künstlichkeit dieses Bilderbuchs, die alle großen

Musicals der 40er und 50er Jahre auszeichnet. Minnelli selbst hat damals zusammen mit anderen Regisseuren einen Nummernfilm gedreht – Hommage an den „Vater aller Ziegfeld Girls und der größten Revuen der Welt“ –, der trotz der Potpourri-Dramaturgie allein von der Farbe zusammengehalten wird: *Ziegfeld Follies* (1946). Es war das größte filmische Broadway-Festival. Es tauchte darin so ziemlich alles auf, was in der Branche gut und teuer war; unter anderen: Judy Garland, Esther Williams, Cyd Charisse, Fred Astaire, Gene Kelly (der einzige Film, in dem die beiden Superstars zusammen auftraten), Red Skelton und William Powell, der (zum zweiten Mal) den großen Ziegfeld spielt und vom rosaroten Himmel her einen Rahmen, einen Anlass für die Show liefert.

SHAKESPEARE UND TINGEL-TANGEL

Singin' in the Rain: Gene Kelly, der Stummfilmstar, wird nach der Premiere seines Films von Fans angefallen: wunderbar *hergestellte* Fans. Er rettet sich in das Auto, das Debbie Reynolds fährt. Sie denkt zuerst an das Nächstliegende: Gangster. Ein Musical-Polizist klärt sie auf (fantastisch buntes Licht für Orte, die vorgeben, Straßen zu sein). Es folgt einer jener Kulturteile mit Blickrichtung Europa und Anspielung auf hohe Kunst: immer ironisch, aber immer wissend. Debbie gibt vor, es mit dem *ernsten Theater* allein zu tun zu haben und haben zu wollen. Kelly kennt seinen Shakespeare und gibt die Kenntnisse prompt preis. Sehr fröhlich. Debbie, die sich wenig später auf einer Partyrevue als Tingel-Tangel-Girl entpuppen muss, weiß nicht so recht.

Die Shakespeare-Szene ist in diesem Film die einzige Anspielung auf einen anderen *Kulturkreis*, dessen sich das amerikanische Musical reichlich und selbstbewusst-ironisch bedient. Shakespeare vor allem wird vielfältig ausgebeutet (*Kiss Me Kate*, *West Side Story*); „schieben Sie Shakespeare etwas nach hinten“, empfiehlt Bing Crosby dem nach einer geheimen Bar stöbernden Frank Sinatra in *High Society*, Charles Walters' Musical-Remake der *Philadelphia Story* von George Cukor; wenig später eignen sich Crosby und Sinatra Richard Strauss an.

Eine faszinierende Hommage an die sonst ironisierte Kultur Europas ist der große Revueteil aus Minnellis *An American in Paris* (1951): Lautrec, Utrillo, Renoir, Dufy und Rousseau werden zu Modellzeichnern der Ballettszenerie.

HOLLYWOOD SELBST

Singin' in the Rain: Was passiert alles auf der Premierenfete eines Hollywood-Bonzen? Natürlich alles was Schau macht. Gespenstische Frauen treten auf: böse, finster, aggressiv, nekrophil. Sehr gefährlich.

Revuegirls tanzen. Debbie Reynolds schmeißt Jean Hagen eine Sahnetorte ins Gesicht – nur: Nicht einmal das ist eine Sahnetorte im klassischen Sinne, vielmehr eine Torte aus knallig bunter Creme. Was, ins Gesicht geschmissen, besonders widerlich aussieht und besonders schön in den Farben kommt. Es handelt sich um eine Musical-Sahnetorte, als solche muss sie zumindest ihre optische Konsistenz verändert haben.

Später kündigt der liebenswürdige, charmante, loyale, immer überaus freundliche und verständnisvolle, jedoch sorgengeplagte *Traumproduzent* eine

Überraschung an. Auf einer Leinwand wird der erste Probe-Tonfilm vorgeführt: Ein älterer Herr ist da in lächerlichem Schwarzweiß zu sehen; er spricht Worte, mit dem ganzen Gesicht *Sprache* modellierend, ohne dabei ein penetrantes Verkaufsginsen zu vergessen; er formuliert lippensynchrone Sätze über den lippensynchronen Tonfilm; er ist so irrsinnig schwul, dass dieser erste Einbruch einer technischen Realität in den Film ein purer Witz ist, ein mimischer Sketch, der nur so nebenbei die eigentliche Handlung von *Singin' in the Rain* in Gang bringt. Die Party ist so gut wie gelaufen. Das Geschäft wird Thema. Gäste glauben nicht an die Zukunft des Tonfilms. Der Boss ahnt es natürlich besser. Er hat Erfolgsmeldungen parat, er wird seine Studios auf Ton umrüsten – die Konkurrenz! Sie wird noch ein paar Mal wie ein angenehmes Frühjahrslüftchen spürbar in der *Glaskugel* dieses Musicals, in der sich ein Stück Hollywood-Geschichte verklärt; in der sich die Branche ihre Märchen erzählen kann.

An der weniger entrückten Ostküste trieb in der Zeit, die *Singin' in the Rain* genregerecht feiert, der Konkurrenzkampf unter den Produzenten groteske Blüten. Jedes Studio fühlte sich verpflichtet, seine eigene Show herzustellen und möglichst unlösbar mit dem Firmennamen zu verbinden: *Paramount an Parade*, *Fox Movietone Follies*, *Hollywood Revue of MGM* (in der übrigens „Singin' in the Rain“ der Song des Finales war; unter dem versammelten Ensemble befanden sich Buster Keaton und Joan Crawford)!. Warner Bros. hatte seine *Show of Shows* und Universal *The King of Jazz* (Paul Whitemans Debut). Und jedes Studio versuchte, wenn möglich, eine Serie herauszuschinden: Paramount brachte die *Big Broadcasts*, die getragen wurden von Bing Crosby, dem unnachahmlichsten Crooner (etwa: Vor-sich-hin-Singer) aller Zeiten; MGM, bei der später nahezu alle großen Musicals entstanden, hatte seine *Broadway Melodies*; Warner Bros. die *Gold Diggers*.

Dass sich die kapitalistischen Abenteurer der Branche in ihrem Lieblingskind, dem Musical, auch noch selbst feiern und Ständchen bringen ließen, war nur die eine Seite. Auf der anderen war das Goldgräber-Chaos eine ausgezeichnete Plattform für Regisseure und Choreografen: Experimente, Erfindungen – die Suche nach dem Stil – schufen die Voraussetzung dafür, dass sich das Genre künstlerisch etablieren konnte.

KARIKATUR, PARODIE, KLAMOTTE

Singin' in the Rain: Gene Kelly und Donald O'Connor im Studio, wunderbar gedrückte Stimmung. Weil aber das Showbit ruft und eine private Viertelstunde im Kino für Showbit-Leute auch nur Show sein kann, passiert etwas Fantastisches: Donald O'Connor dreht auf zur wahrscheinlich verrücktesten Solonummer in der Geschichte des Musicalfilms: eine chaotische, akrobatische Parodie und Anbetung des Geschäfts, das er betreibt. „Make Ein Laugh“ heißt der Song dazu. Er springt durch Kulissen, wälzt sich am Boden, deformiert Gesicht und Körper – und tanzt noch dabei. Eine Sequenz zum Schreien, die alles hinter sich lässt, was sie bedeuten könnte, auch das, was sie bedeutet; ihre *weltliche* Essenz wäre nahezu psychopathische Clowns-Verzweiflung, wilde Zerstörung des gesamten Musical-Tanzes, Hohn auf alles artistische Können, eine Gladiatorenrevolte, ein

Spaßmacher-Schicksal. Hier ist es, was es allein sein darf: integrierter Höhepunkt des Spektakels.

Dieser Integrationsprozess ist eines der Phänomene, die nahezu jedes Musical zu einer Charade machen, zu einem doppelbödigen Arrangement, dessen *Urmotive* nur für Eingeweihte spürbar sind. Parodie, Satire, Zitate, Anspielung gehören zu den unerlässlichen Topoi des Genres, aber sie verändern ihre Qualität. Sie *zielen* nicht mehr auf das Objekt, dessen Anlass sie waren, sondern dienen nur der Bereicherung der eigenen Showhöhe.

In George Cukors Filmmusical *Les Girls* (1957) gibt es, von Motorradgeknatter eingeleitet, den Gene-Kelly-Song „Why Am I So Gone About That Girl“, eine Parodie auf Marlon Brando in *The Wild One*, in George Sidneys *Bye Bye Birdie* (1963) ist die beste Nummer eine lärmende Rockeinlage, die ebenso eindeutig Elvis Presley meint; Micky Rooney parodiert in Busby Berkeleys *Babes in Arms* (1939) in einer seiner zahlreichen Parforce-Szenen Clark Gable. Man muss das alles nicht merken, denn auch für sich genommen ist es eine glänzende Rooney-Nummer.

Aber selbst das sich eventuell einstellende Aha-Gefühl bewegt sich nicht aus dem Rahmen des jeweiligen Films hinaus. Das Musical, das wie kein anderes Filmgenre die Qualität und die Kapazität der Traumfabrik spiegelt, entwickelt sich in vielen Fällen zu einer Art Hauszeitschrift Hollywoods und des Showbit, deren Make freilich so gut ist, dass sie für jedermann konsumierbar bleibt.

Auch was den Integrationstechniken, also der Zubereitungskunst des Musicals am meisten Widerstand entgegensetzen müsste, nämlich die Einbrüche purer Ideologie, bleiben so lange ferne, unkontrollierbare Effekte, so lange man als Zuschauer mitspielt. Erst wenn man das Musical nicht im Rahmen seiner eigentlichen Wirklichkeiten, deren Anblick allerlei Ansichten vergessen lässt, akzeptieren mag, wird es zum Beispiel notwendig zu sagen: Ein paar der gemeinsten, diffamierendsten und obendrein typisch amerikanischen Szenen der psychologischen Kriegsführung in den 50er Jahren finden sich in Rouben Mamoulians Musical-Remake des *Ninotchka-Films* von Ernst Lubitsch: *Silk Stockings* (1957): Cyd Charisse tanzt den Strümpfetanz in einer Massenwohnung irgendwo in der UdSSR, nur bräunliche Vorhänge trennen da Familie von Familie, was für Lebensbedingungen! Oder Peter Lorre, der auch einen Russen in Amerika spielt und sich zur Nummer „Too Bad We Can't Go Back To Moscow“ komisch zwischen ein paar Möbel hängt, ein Messer zwischen den Zähnen hat, mit den Beinen zappelt und alles in allem wohl einen Krakowiak parodiert. Böse Szenen? Zusammen mit zwei Duetten von Astaire mit Janis Paige sind es die besten im Film, das heißt: die mit dem höchsten Show-Wert. — Charisses Armes-Russland-Tanz: reine Revueszene; die Massenwohnung: reine Dekoration; Lorres Albernheit: reine Klamotte. Wertfrei sind solche Unterhaltungen innerhalb der musicaleigenen Bedeutungsskala gewiss nicht geworden. Aber ob die positive Musicalwertigkeit die negative politische Wertigkeit aufhebt (umgekehrt geht es auf keinen Fall), ist unmöglich zu entscheiden. – Eine Soziologie des Musicals herstellen zu wollen, die nicht spekulativ ist, wäre ein kaum zu bewältigendes Unterfangen.

Es ist zum Beispiel ebenso schwierig, die Neger Szenen bzw. -darstellungen aus dem Filmmusical in die amerikanische Wirklichkeit zurückzuführen. Noch dazu, weil der Schwarze als verfremdete, groteske, melancholische Clownfigur von einem Weißen ins Business eingeführt wurde: Al Jolson, der Broadway-Minstrel, schwarz angemalt, mit dicken weißen Lippen, schuf eine Klischeefigur vieler Musical-Revuen, die sich der schwarzen Musik- und Tanzerfindung ausbeuterisch bedient und sich gleichzeitig von ihr durch die Maske distanziert. Aber auf der anderen Seite hat wahrscheinlich das Musical, trotz aller Stillisierung und Künstlichkeit, als Erstes die humane (und das heißt in diesem Fall fast immer naiv sentimentale) Darstellung der Schwarzen unternommen. – Auch hier um eine schöne Welt bemüht, in der die Märchen keinen Unterschied machen zwischen Rassen und Klassen.

Vincente Minnellis wunderschöner Revuefilm *Cabin in the Sky* (1943) mit Ethel Waters, Louis Armstrong, Duke Ellington samt Band, ist eine verklärende Hommage an die schwarze Kultur Amerikas, ebenso faszinierend und fasziniert wie Gershwins Oper *Porgy and Bess*. Nun waren Musik und Showbusiness zwar der erste soziologisch und ökonomisch relevante Bereich, in dem sich der Schwarze emanzipieren konnte. Aber ein wenig mehr als nur exotische Zugabe wurde er im Filmmusical doch in dem Moment, wo man begann, auch seine private Welt in das heile Musicaluniversum einzugliedern. Ein weiter Weg führt freilich zum bitterbösen Sketch, den Francis Ford Coppola in *Finian's Rainbow* (1968) – einem der besten, bei uns nahezu untergegangenen, Musicals der letzten Zeit (noch einmal mit Fred Astaire) – glänzend inszenierte: Ein schwarzer Privatwissenschaftler verdingt sich, um Geld für seine Forschungen zu bekommen, bei einem Südstaatsenator als Hausklave. Des Senators Adjutant zeigt ihm, wie dem Herrn ein Getränk zu servieren sei: sklavisch, treu und liebend, aber auch spannungsgeladen, also ganz langsam, unter ständigen Lobpreisungen des Getränks und des Herrn. Der Schwarze macht genau, was ihm vorgeschrieben wurde – so radikal übertrieben, dass er vor lauter Langsamkeit auf der Stelle tritt. Den Senator, im Schaukelstuhl, bringt die Ambivalenz der Gefühle fast zum Überschnappen: Einerseits bereitet ihm die perfektionierte Unterwürfigkeit des Hausnegers lustvolles Vergnügen, andererseits bedeutet die Tatsache, dass er nicht zu seinem Getränk kommt, quälende Frustration. Er schaukelt immer schneller und versucht mit zunehmendem Geschrei die lauten Anbiederungen des Schwarzen zu übertönen. Das eskaliert immer mehr und endet eindeutig: Der Senator ist der Sklave, der Schwarze sein Meister und Quälgeist: Umkehrung und Zerstörung der Wirklichkeit durch ihre Überdimensionierung, ein gängiges Musicalprinzip, hier allerdings in einer nur sehr selten angewandten und auffindbaren psychologischen Kausalität.

EROTIK UND PURITANISMUS

Singin' in the Rain: Gene Kelly, der Stummfilmstar, der seine doofe, affektierte Partnerin der Filme im Film nicht mag (obwohl natürlich aus Publicitygründen die beiden auch privat als Paar gelten), findet nach längerem Suchen das Revuegirl Debbie Reynolds wieder, und da lässt er sie natürlich nicht mehr los, schließlich keimte Liebe bei ihm und bei ihr wohl auch, denn sie machen Liebe – auf eine Art,

die programmatisch gelten darf im puritanisch erotischen Filmmusical-Genre. Kelly nimmt Debbie an der Hand, um den Satz und die Tat *Ich liebe dich* zu inszenieren. Zu diesem Zweck schleppt er sie in ein leeres Studio: Zuerst schaltet er Scheinwerfer ein, stellt sichtbar eine jener Stimmungen aus phantastisch buntem Licht her, wie sie das Musical braucht; dann lässt er auf der riesigen Reproleinwand einen unglaublich unrealen rosa Himmel aufleuchten, an dem nichts Irdisches zu entdecken ist, der aussieht wie eine naive Vision der Venus-Atmosphäre. Dann macht er noch ein bisschen mehr rotes Licht und stellt schließlich eine bereitstehende Windmaschine auf leises Lüftchen. Jetzt erst fängt Kelly mit einem Vorspiel an, d. h. er beginnt eine jener *von innen kommenden* improvisiert aussehenden Tanznummern, die nur noch Fred Astaire besser, spielerischer, eleganter einleiten konnte. Debbie fällt, zögernd und zurückhaltend erst, in den Tanz ein. Erste Parallelaktionen, dann wieder Entfernung voneinander, Debbie wartet, lässt sich wieder mitziehen, ein irritierendes Hinundher, Zueinander-Gegeneinander.

Und dann steht da noch, weil der Schauplatz schließlich immer noch ein Studio ist, eine Leiter. Und auf diese Leiter werden Gene Kelly und Debbie Reynolds nach ein paar getrennten Anläufen gemeinsam steigen. – Man muss sehr genau aufpassen, um mitzukriegen, wann in einem Musicalfilm ein Beischlaf passiert. Denn groteskerweise passiert er in eben jenem Genre, das die geheime Sexualität eines ganzen Volkes spiegelt, aus verschiedenen Gründen niemals dort, wo man ihn vermutet (zum Beispiel im Bett), und niemals anders als in Symbolen, Anspielungen, tänzerischen Parabeln, also entweder im Off oder total *übersetzt*.

Eines der seltsamsten Musicals ist *Gypsy* aus dem Jahre 1962 von Mervyn LeRoy (dessen Musicalkarriere mit den *Gold Diggers of 1933* begann), weil es in einer der stilistisch reinsten, geschlossensten Kunstwelten, deren Dekors radikal jeden Anschein von Realismus vermeiden, eine Art realistisches psychologisches Drama um eine alternde, erfolglose Vaudevilletruppen-Chefin (Rosalind Russell) und deren Kinder abspielen lässt. Ein ebenso glänzender wie unerträglicher Film. Darin findet sich eine in höchstem Maße irritierende Szene: Natalie Wood, jugenhafte, jungfräuliche und, wie's zuerst scheint, für das Showgeschäft untalentierte Tochter von Madame hat sich mit einem Ensemblemitglied (Paul Wallace) in einen Theaterhinterhof verzogen. Kurze Dialoge über die prekäre Situation. Der Junge erzählt, dass er weggehen werde, um den Broadway zu erobern. Und dann zeigt er Natalie seine Tanznummern, tanzt, tanzt und erklärt den Tanz dabei. Die Kamera scheint sich für nichts als diesen Jungen zu interessieren. Aber Natalie Wood, im Hintergrund, bleibt das Zentrum: Sie ist aufgestanden, hat theatralische Gesten der Leidenschaft und der Begeisterung. Und dann plötzlich Ekstase: Orgasmus – etwas anderes lässt sich da nicht konstatieren. Dann mischt sie sich in Wallaces Tanz ein, macht mit, etwas ungeübt, aber es klappt schon, es wird noch ein Doppel daraus, und jetzt ist auch der Junge da und kommandiert die Schlusskadenz: „Again ... again.“ Der Bericht interpretiert schon – denn bis auf die Lust, die Natalie Wood spielt und die für den weniger misstrauischen Beschauer sozusagen aus heiterem Himmel kommt, deutet nichts auf Liebe. Nicht immer kommt Sexualität im Musicalfilm derart verschlüsselt vor. Wahrscheinlich ließe sich an Hand der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit der Anspielungen und Tätigkeiten aus dem Sexualbereich ein recht genaues Bild der amerikanischen Zensur im Laufe

von dreißig Jahren rekonstruieren. Eines ist sicher: In keinem anderen Genre konnte sich der schizophrene US-Puritanismus zum Teil derart grotesk manifestieren. Nur dem Gegenteil des Musicals, dem Gangsterfilm, widmeten die Hüter von Ordnung und Moral ähnliche Aufmerksamkeit. Man muss sich einmal vorstellen, dass im Jahre 1953 der im Broadway-Original von *Kiss Me Kate* angesprochene „Kinsey Report“ im Film zum „latest report“ wurde. Bei solch abenteuerlicher Praxis ist's dann doppelt verwunderlich, wie viel Sex – samt Perversionen – und wie viel hinterhältige Abrechnung mit der amerikanischen Frau (trotz allmächtiger Frauenvereine) noch in Musicals verborgen ist. Manchmal sogar gar nicht so sehr verborgen.

On the Town – neben *Singin' in the Rain* das beste Musical des Teams Stanley Donen/Gene Kelly, 1949 gedreht, mit dem Seemannstrio Gene Kelly, Frank Sinatra und Jules Munshin (alle zusammen hatten mit Esther Williams im selben Jahr schon *Take Me out to the Ball Game* gedreht). Die drei Seemänner haben 24 Stunden NewYork-Aufenthalt (Titel song „New York, New York It's A Wonderful Town“, Leopold Bernstein hatte die Musik geschrieben) und damit natürlich jeweils ihre Mädchengeschichten. Gleich zu Anfang fallen die drei einer Taxichauffeuse in die Hände (Betty Garrett), die als vornehmlichste Beförderungsbedingung stellt, dass Sinatra sich neben sie setzt. Kalte Schauer sind am Platz, wenn sie Frankie dann vom Kopf bis zur Hose mustert, ohne die Hände zu rühren. Das Klima ist gefräßig in beiderlei Hinsicht: nymphoman und kannibalisch. Wenn sie etwas später Sinatra endlich auf dem Zimmer hat und zur Mahlzeit schreiten will, dann ist eine abgrundtief hässliche, niesende Mitbewohnerin zur Stelle, die wie die abgesandte Aufpasserin eines US-Frauenvereins wirkt. Sie entwickelt sich dann später zu einem herzlichen Geschöpf, das vor Rührung fast davonschwimmt, wenn Kelly ihr (deutsch) *Gesundheit* wünscht („that's the nicest thing anyone's ever said to me“).

Es ist in mancherlei Hinsicht der unmoralischste Film dieses so absurd moralischen Genres, in dem von Anfang an (*Broadway Melody of 1929*) Showgirls lieber auf ihre Karriere verzichten, als mit einem reichen Bonzen was zu machen, in dem Fred Astaire mit seiner Partnerin Ginger Rogers in einem halben Dutzend Filmen immer tanzen muss, wenn eigentlich was ganz anderes gemeint ist, in dem alle deutliche Sexualität, wenn überhaupt, auf der zweiten Stilisierungsebene – innerhalb der Revueszene also – bewältigt wird.

Der Musicalfilm, diese industriell gefertigte Illusion, war von Anfang an ein Reservat der Surrogate, der Ersatzbefriedigungen, und er verstand es durch allerlei Künste, sie befriedigend darzustellen: In einem Sublimierungsprozess, der trotz äußerstem Raffinement für jedermann fassbar, faszinierend blieb; einfach deshalb, weil all seine Formen und Kalküle selbst in der äußersten Stilisierung noch ihren realistischen Ursprung, ihre nachvollziehbaren Muster behielten und niemals abstrakt wurden. Selbst die schwierigsten Traumtänze von Gene Kelly (z. B. in *On the Town*) sind noch in literarischem Sinne erklärbar. Auf dieser Verständnisebene liegt auch letzten Endes kein Unterschied darin, ob sich Astaire und Ginger Rogers im Bett oder auf dem Parkett *schön* bewegen: Man sieht, dass sie sich lieben.

Der Durchbruch zur reinen Form, wie ihn etwa das Ballett – sofern es gut ist – vollzogen hat, wurde im Musical immer nur angedeutet, dann aber auch grundsätzlich auf formaler Ebene (und nicht durch die immer weitergeführte Stilisierung von Inhalten): in der visionären *Doppelchoreografie* von Busby Berkeley, der aus choreografierten Kamerabewegungen und -positionen Revueszenen erst zum filmischen Ereignis machte; oder Harold Rosson, der u. a. *On the Town* und *Singin' in the Rain* fotografierte und die Kamera kontrapunktisch in großen Bewegungen mittanzten lässt.

In George Sidneys *Bye Bye Birdie* werden die Bilder in der Nummer „Telephone Hour“ zu *reiner Musik*. Farbspiele und Schnitttechnik wirken fast wie geklautes Material aus einem Experimentalkino. – Das Bewusstsein der Musicalindustrie, *film pure* zu machen, und der Erfindungsreichtum von Regisseuren, die sich nicht damit begnügen konnten, Revuen abzubilden, sondern ein filmisches Äquivalent für die rauschhaften Bühnenvisionen finden mussten, führen von Anfang an zu Formalismen, die als das äußerste Experiment gelten müssen, was die Filmindustrie noch verkraften konnte. Es ist kein Wunder, dass eine ganze Anzahl von Techniken des Underground-Kinos wie freie Fortentwicklungen von Musicalerfindungen aussehen. – Ein Film wie *Sweet Charity* (1969) von Bob Fosse, das jüngste Hollywood-Musical, ist unter anderem auch deshalb missglückt, weil seine formalen Tricks von freien Filmemachern schon längst überholt wurden.

ZAUBER DER ENTZAUBERUNG

Singin' in the Rain: Das Film-Filmstudio ist neu eingerichtet: Das Stummfilmstar-Paar Jean Hagen und Gene Kelly ist angehalten, die erste Tonfilmszene zu drehen – genau im selben, etwas lächerlichen Kostümfilm-Melodramen-Stil wie, so erfährt man des Öfteren, alle Filme des Filmpaars im Film. Es passiert eine Szene, die genau dieselbe scheinbare Verfremdungstechnik anwendet wie die viel entrücktere Liebes-Tanz-Szene zwischen Kelly und Debbie Reynolds: das Vorzeigen der Instrumente, vorher war's das Licht (Scheinwerfer), die Windmaschine, die Reproleinwand, die das ganze Duett hindurch ihren Platz behaupteten, keineswegs hinweggeschmuggelt wurden, aber sich dennoch veränderten zu vollkommenen Bestandteilen der Szene: Das Vorzeigen, wie die Illusion herzustellen ist, wie sie *machbar* ist, entlarvt die Illusion keineswegs, sondern verklärt auch noch die Instrumente, die sie erzeugen: Die in rotes Licht getauchte Windmaschine, die ein bisschen sanfte Luft in Debbie Reynolds' Rock hineinbläst und die Szene dadurch verschönt, verschönt sich selbst auch gleich mit. Und das bunte Licht, das Kellys strahlendes Gesicht in dem Augenblick, wo er's einschaltet, noch glücklicher macht, fällt auf die Scheinwerfer selbst zurück (die Kamera zeigt auch, was sie sind: nicht einfach Lichtgeber, die dafür zu sorgen haben, dass später auf dem Film etwas zu sehen ist, sondern wunderschöne künstliche Sonnen). Das Vorzeigen der Instrumente ist kein Realitätseinbruch, sondern der erste Grad der Folter.

Auch Jean Hagens Kampf mit der Tontechnik funktioniert nach diesem raffinierten Entdeckungs- und Verschleierungsprinzip. Sie kann's nicht lassen, ihren Kopf melodramatisch hin und her zu bewegen und gerät dadurch dauernd aus dem Aufnahmebereich des Mikros. Der Regisseur kommt zusehends verzweifelter aus der Regiekabine hervorgeschossen, um in mühsam beherrschten Worten dem

doofen Star, der nichts kann, zu erklären, wie das nun so funktioniert mit dem Mikro und dass sie nun nicht mehr irgendwen, sondern in erster Linie das Mikro anzusprechen habe. Nun braucht natürlich niemand auf die Idee zu kommen, dass es eigentlich nicht selbstverständlich ist, dass der Regisseur wie ein Wahnsinniger durchs Studio und von einem Raum in den anderen tobt und immer einen ganz ausgezeichneten Ton hat (die ganze Szene ist, natürlich, ein tontechnisches Meisterwerk). Aber das ist es: Die verblüffendsten Zaubertricks funktionieren so, dass der Magier dem Publikum einleuchtend einen Trick erklärt, um aus dieser angeblichen Entlarvung erst das eigentliche Kunststück zu entwickeln.

Viele Filmmusicals variieren dieses Prinzip auf mannigfaltige, verblüffende Weise. Jeder Probenbericht eines Backstagemusicals gibt im Grunde vor, zu zeigen, wie's gemacht wird. In Wirklichkeit, in der Musical-Wirklichkeit, ist diese Kulissenspieler selbst schon die verklärende, Stars und Könner feiernde Schau; und nicht selten die bessere als dann die perfekte fertige Revue, zu der nur wenigen Regisseuren und Kameramännern ebenso viel eingefallen ist wie dem Choreografen.

Ein besonders deutliches und vor Deutlichkeit sich selbst zerstörendes Spiel um das Know-how ist George Cukors *Lets Make Love*. Ein Film, der kaum einmal über die Langweiligkeit des Drehbuchs hinauskommt, und das will in diesem Genre einiges heißen. Der vieles rettende Mittelpunkt ist Marilyn Monroe, die ein erstklassiges Musicaltalent war. Sie konnte ihre Songs so komödiantisch sexy servieren wie nur die größten Stars in den von Peinlichkeit viel leichter bedrohten Musicdramen. Marylins wegen – sie spielt den Star einer Off-Broadway Miniatur-Revue – möchte sich Yves Montand, der einen Milliardär französischen Ursprungs spielt, als Showman bewähren. Denn eine andere Möglichkeit, als Marilyn in ihrem eigenen Medium zu imponieren, um sie für sich einzunehmen, sieht Montand nicht. Weil er sich alles leisten kann, leistet er sich als Lehrer unter anderem Bing Crosby und Gene Kelly. In den folgenden Schulungssequenzen findet nun der Ausbruch aus der Faszination des Könnens in den technischen Bereich des Machens, also die totale Entzauberung, tatsächlich statt. Aus zweierlei Gründen: Erstens fielen Cukor keinerlei Stilisierungen ein; zweitens, was sehr viel schwerer wiegt, ist Yves Montand angehalten, tatsächlich *nichts* zu können. Der Effekt ist, dass die Lernszenen nicht nur peinlich wirken, sondern auch Gene Kelly und Bing Crosby schwach und schlecht sind – einfach deshalb, weil Montand schlecht ist, und nicht etwa, weil sie fast zynisch aus der Schule plaudern und gewissermaßen ihr eigenes Können sezieren. (Besonders viel Glück hatte Cukor mit dem reinen Musicalfilm nicht. Sein größter Erfolg *A Star Is Born* folgt in seiner *Malerei* eher der Ästhetik des Gangsterfilms.)

TANZ, GESANG, ARTISTIK

Singin' in the Rain fährt fort mit dem Spiel um technische Errungenschaften und deren Konsequenzen. Jean Hagen und Gene Kelly beim Sprechunterricht. Hagen mit ihrem grässlich schrillen Organ und den fürchterlichen Slangvokalen wird's nicht schaffen: ein kurzer komischer Sketch, der das Schicksal einer ganzen Reihe von Stummfilmstars bewältigt. Auch ihre späteren Gesangsversuche sind das zur

Klamotte gewordene Paket Erinnerung an die ersten Jahre des großen Musicalbooms, in denen jeder Filmschauspieler, der etwas auf sich hielt, das Singen versuchte, was zu teilweise grotesken Ergebnissen geführt haben muss. Wahrscheinlich war das allerdings weniger eine Sache des Ehrgeizes als eine dringende Notwendigkeit: Wer nicht von der Kasse des Kinobusiness verdrängt werden wollte, musste wohl oder übel seine Singstimme trainieren. Jean Hagens Sprechlehrerin ist übrigens eine ebenso wunderbare Charge wie die süffelnde Tanzlehrerin, natürlich russischer Herkunft, in *On the Town*, durch deren Hände von *Nijinsky* bis *Mickey Rooney* alles gegangen ist, was im Tanz – egal welchem – groß geworden ist.

Kellys Parallelszene beim Sprechlehrer ist etwas ganz anderes. Natürlich entspricht er den Aussprache-Anforderungen. Dann kommt Partner Donald O'Connor zu Besuch, und bei dieser Gelegenheit fangen beide an, aus einem Vokalübungsversuch einen Song zu entwickeln („Moses Supposes ...“), und daraus wird dann wieder einmal ein Steptanzduo, das unter anderem eines beweist: die totale Überflüssigkeit von (Aussprache-)Studien bei derartigen Artisten. Wer solches kann, der kann auch alles andere. (Jean Hagen tanzt nicht mal, na also.) Ein aus archaischen Wunschträumen und maschineller Perfektion gezimmertes Menschenbild prägen die Tanzstars in allen Musicalfilmen, die nicht auf Tanz und Artistik verzichten. Ihre Auftritte machen für die meisten Zuschauer offenbar die größte Faszination des Musicals aus. Eine Faszination übrigens, die die Bühne so vollkommen und losgelöst von aller Erdschwere niemals bieten kann. Denn allein die Filmtechnik (Playback; zwischen den Einstellungen sind Erholungs- und Schminkpausen möglich) erlaubt eine Addition von Fähigkeiten und Leistungen. Allein sie kann große Einzelanstrengungen zu einer Einheit zusammenfügen. Aus dem fertigen Film ist keine *menschliche Schwäche* mehr zu lesen: Schweiß, Erschöpfung oder auch nur schneller Atem sind unvorstellbar.

In der Tat scheint nichts, außer dem einen oder anderen Ohrwurm, dermaßen direkt in tiefste Rezeptionsschichten vorzudringen wie ein akrobatischer Steptanz. Ein Grund dafür mag sein, dass das Steppen Schlagzeugeffekte übernimmt, also zum rhythmustragenden Part innerhalb der Musik wird (d. h. innerhalb der ohnehin am stärksten emotional wirkenden Kunst). Entscheidend aber ist, dass in einer solchen Nummer das Trauma eigener Unvollkommenheit dem Traum der Vollkommenheit gegenübersteht; der Illusion von der totalen Beherrschung des Körpers, der, so scheint es, keinen Naturgesetzen mehr gehorcht, sondern nur noch der Laune (nicht etwa dem Willen) des Meisters.

Der Tanzstar trifft ins Zentrum aller Magie: Seine Gedanken, Träume und Fantasien werden sichtbar. Hier, wo die schöne falsche Märchenwelt des Musicals aus einer langen Reihe von Höhepunkten besteht, werden Ikarusträume ebenso bestätigt wie die Sehnsucht nach tierischer Identität von Köpfchen und Körper. Und wenn zwei (drei, vier ...) das gleiche tun: Tanzen in vollkommener Synchronität, dann erfüllen sich für den Zuschauer offenbar noch ganz andere Wunschvorstellungen: nach Gleichklang und Gleichheit (Herzen schlagen im selben Takt), die in ihrer plumpsten Form Marschieren bedeutet, das ja auf plumpe

Gemüter immer noch faszinierend wirkt. Das Filmmusical lässt wenigstens keinen Zweifel darüber aufkommen, dass hier Einsteigen und Mitmachen die schwierigste Sache der Welt ist.

Weit mehr als im Western oder im Krimi sind die Superstars des Musicals mit sich selbst identisch; was bedeutet: identisch mit ihrem Können (und nicht mit irgendeiner Rolle), weil die Attribute ihres Könnens nicht ein Revolver, ein Pferd, ein Hut, ein Mantel sind, sondern der eigene Körper und die eigene Stimme. Viele Größen des Filmmusicals sind gescheitert, wenn sie versuchten, *richtige* Rollen zu spielen. Fred Astaire hat einmal eine ernste Rolle in der Nach-Atomkriegs-Fiktion *On the Beach* gespielt: einen Mann, der auf Tod oder Leben Autorennen fährt, da er ohnehin bald atomar verseucht sein wird. Weil er beim Rennen nicht draufgeht, sondern auch noch gewinnt, schließt er sich mit seinem Rennwagen in der Garage ein, steigt aufs Gas und atmet beinahe genießerisch Kohlenmonoxyd. — Das einzige, was Astaire an dieser durchaus dankbaren Rolle unvergesslich gestaltete, war das Einsteigen ins schmale Cockpit des Rennwagens: ein unnachahmlich eleganter Astairescher Bewegungsablauf, ein Musical-Genuss.

GEPLANTE ZUFÄLLE

Singin' in the Rain: Betrübt über die totale Pleite bei der Premiere des ersten Kelly/Hagen-Tonfilms sitzen Debbie Reynolds, Kelly und O'Connor in irgendeinem Traumhaus herum und lassen die Köpfe hängen. Eine glorreiche Idee wird geboren: Man wird den Film mit neuem Ton versehen, ein paar Szenen dazudrehen, und das Ganze wird dann — ein Musical. Problem: Jean Hagen, das blonde Miststück, kann nicht singen. Also erfindet O'Connor das Playback: Debbie singt hinter seinem Rücken, und er verzieht synchron den Mund dazu. Weil es darüber schon fast Morgen geworden ist, und weil die Stimmung bestens ist, singen alle drei „Good Morning“, was auch eines jener Lieder ist, die immer wieder Verwendung fanden: In Berkeleys *Babes in Arms* führt es Mickey Rooney zusammen mit Judy Garland vor Musikverlegern auf — als ein von ihm komponiertes Lied. Sie kaufen es für zehn Prozent des geforderten Preises, worauf Mickey vor Begeisterung in Ohnmacht fällt.

In der Good-Morning-Szene von Reynolds, Kelly und O'Connor, die in einem herrlich weiträumigen Tanz zu dritt über Treppen und Sofas mündet, fällt eines auf: Man sieht nicht ein einziges Mal, obwohl es allen Gesetzen der Logik und der Physik entspräche, Debbie Reynolds' Unterwäsche; nicht mal einen Zipfel und nicht einmal dann, wenn sie samt Partnern rückwärts über die Couchlehne purzelt. Abgesehen davon, dass von dieser Tatsache keinerlei Enttäuschung ausgeht, signalisiert sie einen Punkt, wo sich die Interessen der Zensur und der Musikkonstrukteure treffen: Das Musical kann sich keine Zufälligkeiten leisten, also werden sie ausgeschlossen. Das künstliche, durch die Vielfalt unterschiedlicher Qualitäten höchst empfindliche System verträgt es nicht, dass *etwas passiert*. Dies wenigstens hat es mit der Bühne, von der es kommt, gemeinsam (und nicht nur mit der Musikbühne): Zufälle — Versprecher, Stolpern, Gläser-und-Degenfallen-Lassen, Rülpsen, rutschende Hosen, Schluckauf — sind immer peinlich, können Szenen und ganze Abende schmeißen. Ausgenommen, sie

sind als *Zufälle* geplant und inszeniert oder sie werden von routinierten Schauspielern überspielt, also stilisiert und damit integriert.

ANTI-WELT

Singin' in the Rain: Kelly hat Debbie Reynolds nach Hause gebracht, brav an der Türe abgeliefert. Er hat jetzt sein großes einsames Glückssolo. Das ist das schönste Solo, das er je getanzt hat: den Titelsong „Singin' in the Rain“. Natürlich tanzt er im Regen: Es ist wieder der Regen vom Anfang, ein sehr sauberer, ganz unregnerischer Regen. Ein Regen, der mit dem ersten strahlenden Blick, den Kelly auf diesen Regen wirft, ein ungeheuer angenehmes Wasserspiel geworden ist, etwas ganz Unnützes und sehr Kostbares. Kelly tanzt sich in diesen Regen hinein. Der Regenschirm hört ganz langsam auf, zwischen Kelly und Regen zu trennen, er wird zuerst Spielzeug, er wird dann zugemacht und dient nur noch als Schmuckstück. Kelly tanzt quer über die Straße. Kelly tanzt in Pfützen. Nicht in gemeinen Pfützen mit Ölfilm drauf und Dreck drinnen, sondern in Pfützen, die Musikinstrumente sind. Wenn Kelly in ihnen steppt, klingt das ganz neu und aufregend. – Irgendwann eilt ein Paar vorbei, zusammengeduckt unterm Schirm, viel später kommt ein Einsamer ohne Regenschirm, Kelly schenkt ihm seinen. Am Ende gar ein Polizist, den Kelly zum Anlass nimmt, sich aus der Nummer lustig hinauszuschleichen.

Kellys Tanzpartner, der Regen, hat nichts mit Natur zu tun. So wie die Straßenlaterne ein Stück Choreografie ist und kein Beleuchtungskörper, die Straße keine Straße und die Häuser keine Häuser, sondern alles Dekor ist, entworfen aus einer sentimental Vorstellung von Straßen, Häusern, Laternen, Regen.

Natur, also die Existenz von Gedeih und Verderb, ist dem Musicalfilm feindlich gesinnt (das meint z. B. auch Louis Calhern, wenn er in *High Society* frisch verkatert einem lauten Morgenvogel „Shut up“ sagt. Denn es ist bedeutend logischer, in einem Musical Walt-Disney-Tieren zu begegnen, wie sie in *Mary Poppins* oder *Anchors Aweigh* vorkommen). Falls wirklich einmal Natur, rupfbares, riechendes Gras etwa, vorkommen muss, so wird in den meisten Fällen Technicolor dafür sorgen, dass Natur ihren schlechten, irdischen Geruch verliert. Was zum Beispiel Coppola am Anfang von *Finian's Rainbow* aus riesigen Landschaftstotalen eines halben Kontinents macht, durch die Petula Clark und Fred Astaire wandern, sind Verwandlungen interessanter Topografien in wunderschöne Märchenbilder und keine Naturfotografie; später macht er Wiesen zu Bühnenböden und Wälder zu Orten, an denen sich nur noch verrückte Gespenster und Geschichten halten können. Ein Vergleich etwa zwischen den Wiesen von Coppola und denen der amerikanischen Trapp-Familie-Version *The Sound of Music* von Robert Wise (1965) bringt rasch erste Anhaltspunkte, warum der Film von Wise so eminent scheußlich ist.

Ähnlich wie mit Natur verhält es sich mit Natürlichkeit, wenn man z. B. darunter versteht, dass sich Mimik, Gestik, Bewegung unkontrolliert, intuitiv entwickeln. In Charles Walters' *Lili* gibt es eine Einstellung aus Mel Ferrers Puppenbühne heraus auf Leslie Caron, die dem Spiel der Puppen zuschaut: Kindliches Staunen,

naive Freude und Konzentration sind in dem Gesicht des Mädchens. – Solche Bilder passieren öfters in der Liebesgeschichte zwischen dem Puppenspieler und dem Mädchen Lili: *Lili* ist kein Musicalfilm.

EXOTIK, EROTIK, LUST

Singin' in the Rain: Der Produzent ist begeistert von der Idee, aus einem Pleite-Film ein Musical zu machen. Kelly hat so seine Vorstellungen, was noch dazu gemacht werden müsste. Seine Vorstellungen bilden den großen Revueteil des Films: Kelly als Traumtänzer, der die Welt des Showbit erobern will, erfolglos an die Türen von Agenten klopft, bis ihn einer mitten hinein wirft ins bizarre Nachtleben. Eine gelblich fahle Kneipe. Cyd Charisse sitzt mit drei Gangstern an einem Tisch. Überlange Zigaretten spitze, Dämonie, eiskalter Sex. Sie fixiert Kelly, sie nähert sich Kelly: Ein paar Tanzakte voll aggressiver Erotik, dann sind die drei Gangster zur Stelle, sie schlagen nicht und schießen nicht. Sie schnippen bloß mit Geldstücken an Cyd Charisses Ohr; das genügt natürlich. Charisse wandert zum Geld ab, und Kelly fliegt aus dem Lokal. Er durchwandert nun das weitere Showleben auf der Suche nach ihr. Er trifft sie auch schließlich wieder. Diesmal ist sie in Weiß: beinahe unschuldige Frau. Und nun bekommt sogar noch die Revue eine Traumebene hinzu: In einer surrealistischen Landschaft – Treppen, die bis in eine helle Unendlichkeit führen – tanzen Gene Kelly und Cyd Charisse. Sie hat einen überlangen, weißen Schal um den Hals, der von einem geheimnisvollen Sturm nach oben geweht wird. Am Ende des Traumes sind wieder die geldschnippenden Gangster zur Stelle.

Vincente Minnelli hat ein Jahr später (1953) in *The Band Wagon* das Sex-and-Crime-Motiv (eine Reflexion auf die 'black movies' und ihre gespenstischen Frauen) wieder aufgenommen und zu einem alptraumhaft schwarzen und schönen Ballett gemacht (Choreografie: Michael Kidd), das Gene Kellys ebenso berückende wie bedrückende Phantasmagorien über Amerikas Halb- und Unterwelt weit übertrifft. Minnellis Vorwurf ist eine Parodie auf die Gangster-Thriller Mickey Spillanes und auf die Erlebnisse seiner Hauptfigur, des Privatdetektivs Mike Hammer. Cyd Charisse tanzt eine sich noch vieldeutiger verzweigende Doppelrolle: Sie ist einmal die kalte, sadistische Gangsterkönigin und dann eine von Gangstern verfolgte Unschuld jener Sorte, deren Mike Hammer sich anzunehmen pflegt – Cyd Charisse jagt sich selbst. Raffinierter lässt sich die übersetzte Darstellung des femininen Allmachtstraumas amerikanischer Männer nicht darstellen.

Den Privatdetektiv tanzt Fred Astaire, während von der Tonspur seine eigene Stimme larmoyant und im Sprachgestus von Mickey Spillane das Geschehen nun kommentiert. – Eine düstere faszinierende Schau perverser Erotik, beklemmender Verfolgungen, Lust am Untergang und der Nacht der großen Städte. Die Höllenseite der hellen, heilen Antiwelt des Musicalfilms, die nur noch kunstvoller gestaltete Kehrseite des puritanischen, sauberen, spießigen Amerika. In solchen, seltenen Ballettrevuen wird der Musicalfilm allein realistisch.

VERVIELFÄLTIGTE ANTI-WELT

Singin' in the Rain: Das Ende: Gene Kelly und Debbie Reynolds, die im Film ein Musicalpaar und ein Liebespaar geworden sind, stehen in einer unerträglich kitschigen Postkartenlandschaft vor einem unerträglich kitschigen Riesenplakat, auf dem ein Film mit dem Titel *Singin' in the Rain* angekündigt ist, in dem jenes Musical- und Liebespaar, das von Gene Kelly und Debbie Reynolds dargestellt wird, ein Musical- und Liebespaar darstellt.

WAS IST EIN FILM-MUSICAL?

Genres abzugrenzen ist immer schwierig. Wie in jedem Genre gibt es zahlreiche Abzweigungen auch beim Musicalfilm: Filme mit Musik, Schlagerfilme, Opernfilme, Operettenfilme, Ballettfilme.

Es gibt zahlreiche amerikanische Filmkomödien, die exakt der Ästhetik des Musicals folgen und deshalb schlecht sind. Denn die Filmkomödie will gerne – zumindest von denen, die an ihrem Herstellungsprozess unmittelbar beteiligt sind – *erlebt* sein.

Es gibt amerikanische Kriminalfilme – davon viele von Hitchcock (*The Trouble with Harry*) –, die sehr viel mehr mit Musical zu tun haben als viele Musicals.

Das beste amerikanische Filmmusical der 70er Jahre ist Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*.

Die Antirealität, die der Musicalfilm zum inhaltlichen und ästhetischen Konzept macht, ist vergleichsweise ungefährlich, denn sie bietet Märchen, kenntlich gemachte Illusionen.

Die Realität realistischer Filme ist gefährlich. Sie bietet die Lösbarkeit von Konflikten, unkenntlich gemachtes Leben.

ZEITVERTREIB FÜR HELOTEN

Benjamin zitiert in „Das Kunstwerk ...“ Georges Duhamel. Duhamel meint, der Film sei ein „Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden ..., ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt ..., kein Licht in den Herzen anzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles Star zu werden“ (1930).

Auch das ist keine Wahrheit. Auch dann nicht, wenn man das Musical mit Film schlechthin gleichsetzt, was zu Zeiten angebracht war.

Anmerkungen

- 1) gemeint ist *Hollywood Revue of 1929* (Anm. d. Hg.)
- 2) gemeint ist der Film Noir (Anm. d. Hg.)