

Bronfen, Elisabeth & Grob, Norbert:  
Stilepochen des Films: Classical Hollywood.  
Stuttgart: Reclam 2013

**Goldgräber von 1933**

Gold Diggers of 1933

USA 1933; s/w; 96 min

R: Mervyn LeRoy, Busby Berkeley (Choreographien)

P: Jack L. Warner, Robert Lord (für Warner Bros.)

B: Erwin Gelsey, James Seymour, David Boehm, Ben Markson

K: Sol Polito

M: Harry Warren, Al Dubin

D: Ruby Keeler (Polly), Dick Powell (Brad Roberts), Joan Blondell (Carol), Ginger Rogers (Fay), Guy Kibbee (Peabody), Ned Sparks (Hopkins)

»We're in the money, we're in the money, let's lend it, spend it, send it rolling around« – so singt Ginger Rogers in der allerersten Einstellung von *Gold Diggers of 1933* frontal in die Kamera und hat dabei nichts am Körper als lauter Münzen. Ironischer kann ein Filmanfang kaum sein. Während sich Amerika noch in der größten Wirtschaftskrise seiner Geschichte befindet, singt das Showgirl davon, bereits wieder im Geld zu schwimmen. Die Traumfabrik präsentiert ihrem verarmten Publikum eine münzengeborene Schönheit. Die großen Musicals der 1930er Jahre – so bestätigt sich hier bereits nach weniger als einer Minute – sind gerade in ihrem Eskapismus ein Produkt der »Großen Depression«: das Kino als glamouröser Gegenentwurf zum hoffnungslosen Alltag. Diese Abwehrhaltung ist es freilich, was man dem Genre des Musicals so gerne vorwirft und weswegen man es des Zynismus oder bestenfalls mangelnder Ernsthaftigkeit bezichtigt. Doch der gängige Vorwurf hält dem genauen Augenschein nicht stand. Die Musicals setzen ihrem Publikum zwar glitzernde Träume vom sorgenfreien Leben vor, unterminieren diese jedoch zugleich regelmäßig. So wird auch in *Gold Diggers of 1933* der eklatante Widerspruch zwischen heiterem Entertainment auf der Bühne und der großen Tristesse im Pu-

blikum nicht einfach überspielt, sondern kurzerhand thematisiert: Die Revuenummer ums große Geld, so zeigen uns schon die nächsten Einstellungen dieses Filmanfangs, war nur eine Probe und der zelebrierte Luxus bloß fadenscheinige Maskerade. Noch während die Showgirls auf der Bühne ihre Pappmünzen schwenken, kommen Polizei und Gläubiger zum Bühneneingang herein und stürmen das Theater, um die Schulden des Produzenten einzutreiben. Die harte Realität der 1930er Jahre stampft auf die Bühne. Darin liegt das Faszinosum dieses Films, wie auch einer ganzen Reihe von anderen Musicals der Zeit, in denen der Choreograph Busby Berkeley die Tanznummern, wenn nicht gar den ganzen Film inszenierte: Diese Filme negieren den grauen Alltag nicht nur, sondern machen diesen kurzerhand zu einem ihrer Schauwerte.

Bereits der vor *Gold Diggers* entstandene *42nd Street* (*Die 42. Straße*; R: Lloyd Bacon, 1933) führt dieses Talent des Musicals vor, nämlich sich noch das Prosaischste anzuverwandeln: In der titelgebenden Revuenummer werden bereits das Lüften eines Hutes durch einen Passanten auf der 42. Straße und die routinierten Gesten eines Kindermädchen, das ein Baby aus dem Wagen hebt, zur stilisierten Choreographie. Selbst der Lustmord in einem Stundenhotel kann sich in Tanz verwandeln, bis am Ende gar die Skyline von New York im Takt der Musik zu wippen beginnt. Und in Berkeleys *Dames* von 1934 nimmt eine der verblüffendsten Tanzsequenzen der Filmgeschichte im gewöhnlichen Stadtverkehr ihren Anfang: Wie bei den Surrealisten entstehen auch hier die hochartifiziellen Traumbilder aus dem, was Sigmund Freud »Tagesrest« nannte – banale Erlebnisse des alltäglichen Lebens, neu zusammengenäht. Wenn Dick Powell seine Partnerin Ruby Keeler besingt mit den Worten »I only have eyes for you«, erscheint das Gesicht der Geliebten plötzlich auf den Plakaten in der U-Bahn. Die Bildgewalt des Musicals speist sich auch aus der Werbe-

ästhetik. Berkeley praktiziert damit bereits die Verfahren der Pop-Art, bevor es diese überhaupt gab.

Diese verblüffende Integration von Alltagsästhetik in eine Musikszenen bereitet mithin vor, womit über ein Jahrzehnt später Musicals wie Vincente Minnelli's *Meet Me in St. Louis* (1944; dt.: *Heimweh nach St. Louis*) oder Charles Vidor's *Cover Girl* (1944; dt.: *Es tanzt die Göttin*) Furore machen werden. Wenn dort erzählte Handlung und Shownummer nahtlos ineinander übergehen, führen diese fort, was Berkeleys Nummern bereits bewiesen haben: Im Alltag selbst steckt schon das Zeug, um diesen glamourös zu überhöhen.

So sieht denn auch der verschuldete Produzent aus *Gold Diggers of 1933* die eigene Schuldenmisere nicht als Ende seiner Karriere, sondern vielmehr als Gelegenheit für ein grandioses Comeback. Eine Show will er inszenieren – so verkündet er in der schäbigen Wohnung seiner Tänzerinnen –, die von nichts weniger handelt als jenem Elend, in dem sie sich augenblicklich befinden. Die »Große Depression« soll den Stoff abgeben für ein Broadwaymusical.

Damit folgt dieser Film dem klassischen Muster des sogenannten Backstage-Musicals. Busby Berkeley aber, dieser Autodidakt ohne ordentliche Tanzausbildung, betrieb dabei konsequent die Lösung des Kinomusicals von seinen Bühnen-Vorbildern. Statt sich in die Vorgaben einer Theatersituation zu fügen, zelebrieren Berkeleys Musicals ganz bewusst eine exzessive Visualität, die einzig und allein im Kino zu erreichen ist. Statt in Augenhöhe der Tänzer ließ er die Kamera an der Decke des Filmstudios anbringen. Darin nämlich, so hatte Berkeley instinktiv erkannt, lag ihr größtes Potential: Statt Theater abzufilmen, soll die Kamera gerade jene Ansichten ermöglichen, die das Publikum sonst niemals haben könnte. So leben denn auch Berkeleys Inszenierungen nicht von den tänzerischen Fähigkeiten der Darsteller, sondern von der Agilität der filmi-

schen Darstellung selbst. Die Kamera, die sich über die Tänzenden aufschwingt oder frivol zwischen die Schenkel der Showgirls schlüpft, sie ist der eigentliche Solist, dessen elegante Bewegungen hier gefeiert werden. Damit liegt der Akzent nicht mehr auf dem Dargestellten, sondern auf der Darstellung, der *Mise-en-scène*. Erst diese von Berkeley vorgenommene Akzentverschiebung hat es ermöglicht, dass das Hollywood-Musical, das sich Anfang der 1930er Jahre in einem Niedergang befand, sich zu einem erwachsenen und höchst erfolgreichen Genre hatte entwickeln können.

Exemplarisch für diese Verschiebung steht Berkeleys Entscheidung, ausschließlich mit einer Kamera zu drehen. Wurden in früheren Musicals die Tanzszenen noch parallel aus drei verschiedenen Blickwinkeln gefilmt, um dann am Schneidetisch die verschiedenen Aufnahmen zu kombinieren, ist bei Berkeley der Standort der Kamera niemals zufällig gewählt, sondern definiert erst den Verlauf, das räumliche Arrangement seiner Choreographien. Die Tanznummern werden durch die Kamera nicht einfach dokumentiert, sondern beginnen erst durch diese, durch ihre Blickrichtung bzw. ihren Bildausschnitt zu existieren. Was Berkeley inszeniert, sind mithin keine Phänomene mehr im realen Raum, sondern Leinwand-Effekte, die keinen anderen Regeln als jenen der Filmsprache gehorchen.

Am deutlichsten zeigt sich Berkeleys radikale Überwindung der Bühnensituation in jenen verblüffenden Aufnahmen aus der Vogelperspektive, die Berkeley zwar nicht als erster, aber doch am virtuosesten in seine Musicals einbaute. Nicht nur, dass damit eine Perspektive gewählt wird, die kein Theaterpublikum hätte einnehmen können, auch die Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen verfremden sich, fügen sich zu kaleidoskopartigen Vexierbildern. Aus den Federboa schwingenden Tänzerinnen von *Fashions of 1934* (R: William Dieterle, 1934; dt.: *Liebe ohne Zwirn und Faden*) wird so eine sich öffnende

und schließende Seeanemone. Die Tänzerinnen im Wasserballt aus *Footlight Parade* (R: Lloyd Bacon, 1933; dt.: *Parade im Rampenlicht*) erscheinen von oben betrachtet als abstrakte Muster. Diese Arabesken aus Menschenkörpern, die bis heute als Markenzeichen Berkeleys gelten, sind faszinierend und zugleich auf eigentümliche Weise beängstigend. Denn beim Zusehen, wie der Einzelne in der Masse aufgeht, geraten Dichotomien auf buchstäblich unheimliche Weise durcheinander: Die Tanztruppe formiert sich zu Gegenständen, Fächern, Girlanden und verleiht so Gegenständen Leben.

Bei Berkeley sind diese Massenszenen nur ein Moment des Übergangs. Geht das einzelne Showgirl in der großen Masse unter, so doch nur, um Augenblicke später wieder daraus aufzutauchen. Gerne vergisst man, dass die unerhörte Neuerung, die Berkeley ins Genre des Filmmusicals einbrachte und auf die er selber besonders stolz war, weniger die oft erwähnten Massenchoreographien waren als vielmehr die sogenannte *parade of faces* – eine Reihe von Großaufnahmen der einzelnen Gesichter der Tänzerinnen. So erhalten die anonymen Showgirls bei Berkeley erstmals ihren Moment des individuellen Ruhms. Eben noch eine unter vielen, wird die Statistin für einen Augenblick zum Leinwandstar.

Sehr eindrücklich und bewegend zeigt sich Berkeleys Kunst, die immer auch für die Sache des *New Deal* eintrat, in der Schlusszene von *Gold Diggers of 1933*, im (an)klagenden Lied »Remember My Forgotten Man«: Eine Straßendirne gibt ihre Zigarette einem zerlumpten Stadtstreicher und stellt sich schützend vor einen anderen, den ein patrouillierender Polizist fortprügeln will. Die zerlumpte Gestalt, so zeigt ein Blick auf die Medaille unter seinem Revers, ist einer jener Veteranen des Ersten Weltkriegs, denen das Heldentum kein Glück gebracht hat, einer jener großen Verlierer der Weltwirtschaftskrise. Wie es dazu kam, zeigt uns Berkeley in einer Serie stilisierter Auf-

züge: Soldaten, die eben noch lachend an jubelnden und Luftschlängen werfenden Passanten vorbei in den Krieg marschieren, stapfen mit ernster Miene durch den Regen. Und während sie sich in Berkeleys Choreographie vom rechten zum linken Bildrand bewegen, kommen ihnen aus der Gegenrichtung bereits die Kriegsversehrten entgegen: zerschunden, hinkend, einander stützend, mit bandagierten Köpfen und kaputten Gliedern. Doch auch mit diesem Marsch ist der Leidensweg der vergessenen Männer nicht zu Ende: Der Tross der Heimkehrer geht über in jene endlose Schlange hungriger Arbeitsloser bei der Essensausgabe. Im Schlusstableau schließlich geht die Kamera auf maximale Distanz, um die großen Zusammenhänge der Weltwirtschaftskrise klarzumachen: Während man in einem mehrfachen Torbogen die Silhouetten von Soldaten hin- und hermarschieren sieht, tritt unter diesem Überbau das Heer der Arbeitslosen hervor, deren Prozession von Frauen flankiert wird, die ihnen vergeblich die Hände entgegenstrecken. In dem stilisierten Bild kristallisiert sich die traurige Logik der »Großen Depression«. Damit gelingt dem Musical, was kein Sozialdrama jener Jahre schafft: die wohl erschütterndste Darstellung der Weltwirtschaftskrise. Kein Zufall, dass Berkeley nach »Remember My Forgotten Man« nicht zurück in die Rahmenhandlung schneidet, zur Bühnensituation, in die das Lied angeblich eingebettet ist. Das Musical, das angeblich eskapistischste aller Genres, ist vollständig in der Realität angekommen und hat zugleich seine Wurzeln im Bühnenspektakel gekappt. Von dort, wo das Filmmusical mit Berkeley hingelangt ist, kann es kein Zurück mehr geben.

*Johannes Binotto*

Susan Sontag: Theater und Film. In: S. S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Hamburg 1968. – Kingsley Canham: Mervyn LeRoy. Star-Making, Studio Systems and Style. In: Kingsley Canham / Clive Denton: The Hollywood Professionals. Vol. 5. New York

1976. – William R. Meyer: Warner Brothers Directors. The Hard-Boiled, the Comic, and the Weepers. New Rochelle 1978. – Susan Sontag: Faszinierender Faschismus. In: S. S.: Im Zeichen des Saturn. München 1981. – Rudy Behlmer: Inside Warner Bros. New York 1985. – Raymond Durgnat / Scott Simmon: King Vidor, American. Berkeley 1988. – Martin Rubin: Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle. New York 1993. – Martin Rubin: The Crowd, the Collective and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal. In: John Belton (Hrsg.): Movies and Mass Culture. New Brunswick 1996. – Stéfani de Loppinot: Hot Parades. In: Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique. 10 (2003). – Elisabeth Bronfen: Hitler Goes Pop – Ästhetische Avantgarde, Totalitarismus und die Unterhaltungskultur. In: E. B.: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich 2009.

### Die Marx Brothers im Krieg

Duck Soup

USA 1933; s/w; 68 min

R: Leo McCarey

P: Herman J. Mankiewicz (für Paramount)

B: Bert Kalmar, Harry Ruby

K: Henry Sharp

M: John Leipold

D: Groucho Marx (Rufus T. Firefly), Harpo Marx (Pinky), Chico Marx (Chicolini), Zeppo Marx (Lt. Bob Roland), Margaret Dumont (Gloria Teasdale), Raquel Torres (Vera Marcal), Louis Calhern (Ambassador Trentino of Sylvania)

»Just wait till I get through with it« (»Wartet nur, bis ich damit fertig bin.«), singt Rufus T. Firefly in seiner Antrittserklärung als Präsident Freedonias – und tatsächlich liegt das Land schon nach kurzer Zeit in Schutt und Asche. Die Komik der Brüder ist