

Filmgenres · Musical- und Tanzfilm

Filmgenres

Herausgegeben von
Thomas Koebner

Abenteuerfilm
Animationsfilm
Fantasy- und Märchenfilm
Film noir
Historien- und Kostümfilm
Horrorfilm
Kinder- und Jugendfilm
Komödie
Kriegsfilm
Kriminalfilm
Melodram und Liebeskomödie
Musical- und Tanzfilm
Science Fiction
Sportfilm
Thriller
Tierfilm
Western

Reclam

Filmgenres

Musical- und Tanzfilm

Herausgegeben von
Dorothee Ott
und Thomas Koebner

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18410

Alle Rechte vorbehalten

© 2014 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Umschlagabbildung: Szenenfoto aus *Singin' in the Rain* (1952)

von Gene Kelly und Stanley Donen

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2014

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018410-3

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

<i>Einleitung</i>	9
<i>Abkürzungen</i>	19
Die deutsche »Tonfilm-Operette«	21
Die drei von der Tankstelle	21
Das Lied ist aus	21
Der Kongress tanzt	21
Ein blonder Traum	22
Viktor und Viktoria	22
Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück	22
Wir machen Musik	50
Monte Carlo	54
Schloss im Mond	54
Die lustige Witwe	55
Der Busby-Berkeley-Stil	63
Goldgräber von 1933	63
Fred Astaire mit Ginger Rogers	70
Ich tanz mich in Dein Herz hinein	70
Scheidung auf Amerikanisch	70
Roberta	70
Marine gegen Liebeskummer	71
Swing Time	71
Tanz mit mir	71
Sorgenfrei durch Dr. Flagg	72
The Story of Vernon and Irene Castle	72
Tänzer vom Broadway	72
Fred Astaire – ohne Ginger Rogers an der Seite	83
Broadway Melody of 1940	83
Reich wirst Du nie	83

Du warst nie berückender / Ein schönes Mädchen wie du	84
Osterspaziergang	84
Königliche Hochzeit	84
Vorhang auf	85
Seidenstrümpfe	85
Das zauberhafte Land	99
Dance, Girl, Dance	104
Heimweh nach St. Louis	109
Ein Amerikaner in Paris	112
Gigi	120
Stanley Donen und Gene Kelly	125
Heut' gehn wir bummeln	125
Du sollst mein Glücksstern sein	126
Brigadoon	126
Eine Braut für sieben Brüder	127
Vorwiegend heiter	127
Ein süßer Fratz	128
Hello Dolly!	128
George Sidneys Musicalsfilme	147
Duell in der Manege	147
Mississippi-Melodie	147
Küss mich, Kätzchen	148
Oklahoma!	158
Feuer im Blut	162
Der König und Ich	166
West Side Story	171
My Fair Lady	179
Die Trapp-Familie oder Meine Lieder – Meine Träume	186
Die Comédie musicale	190
Die Million	190

Die Regenschirme von Cherbourg	190
Die Mädchen von Rochefort	191
Das Leben ist ein Chanson	191
Sweet Charity	199
Cabaret	204
Hinter dem Rampenlicht	210
Boyfriend	214
Tommy	220
Anatevka	223
Jesus Christ Superstar	228
Das Phantom im Paradies	234
The Rocky Horror Picture Show	239
Nur Samstag Nacht	246
Hair	251
Grease – Schmiere	257
Fame – Der Weg zum Ruhm	261
Le Bal – Der Tanzpalast	265
Die roten Schuhe	270
Black Swan	270
Am Wendepunkt	281
White Nights – Nacht der Entscheidung	286
Carlos Saura und seine Tanzfilme	291
Bluthochzeit	291
Carmen	291
Liebeszauber	291
Sevillanas	292
Flamenco	292
Iberia	292
Flamenco, Flamenco	292
Flashdance	306
A Chorus Line	310
Dirty Dancing	314

Tap Dance	319
Strictly Ballroom – Die gegen alle Regeln tanzen	324
Shall We Dansu?	331
Shall We Dance?	332
Alle sagen: I Love You	340
Evita	343
The Tango Lesson	347
Dancer in the Dark	351
Verlorene Liebesmüh'	357
Billy Elliot	361
Moulin Rouge!	365
Chicago	372
Rhythm Is It!	377
Rent	382
Hairspray	388
Mamma Mia!	392
Nine	396
Pina	400
Rock of Ages	405
Animations- und Puppenspiel-Filme und das Musical	409
<i>Verzeichnis der Autorinnen und Autoren</i>	419
<i>Register der Filmtitel</i>	421

Einleitung

Vorspiel

Er verabschiedet sie vor der Haustür mit einem sanften Kuss. Den wartenden Fahrer winkt er fort, er will offenbar zu Fuß gehen. Es ist tief in der Nacht, und es regnet in Strömen. Das verschlägt dem Mann nicht die Laune. Unter dem Regenschirm beginnt er nach einigen Schritten zu summen und schließlich zu singen, ein Oktavsprung der Melodie nach oben zeigt, wozu er im Überschwang der Liebe fähig ist: »I'm singin' in the rain.« Dann tanzt er, schwingt sich um eine Straßenlaterne, stellt sich unter den Wasserguss aus einer defekten Regenrinne, dreht sich mit dem weggestreckten Schirm über die Fahrbahn, reißt den Hut vom Kopf, planscht wie ein glückliches Kind in den knöcheltiefen Pfützen – und muss völlig durchnässt sein, als die Erscheinung eines fassungslos zuschauenden Schutzmanns seinen orgiastischen Freudentanz unterbricht. Dass einer singt in der Nacht, weil ihn die Liebe überkommt, ist für sich gesehen noch ›normal‹. Dass er dabei lustvoll und mit weiträumigen Bewegungen im klatschenden Regen ungeschützt umherspringt, ist schon ein wenig verrückt. Die ganze Vier-Minuten-Sequenz, in neun recht langen Einstellungen aufgezeichnet, drückt den Überschwang der Glücksgefühle aus, die den Helden durchpulsen und zu solch ekstatischem und leicht absurdem Verhalten animieren – ungeachtet der Umstände, zumal des Wetters, bei dem man keinen Hund vor die Tür jagen möchte. Wo haben derlei Choreografien des Paradoxen ihren Platz? Im Musical.

Genredefinition

Eine ebenso einfache wie offensichtliche Unterscheidung zwischen Musical- und Tanzfilmen bietet sich an: Beim Musicalfilm liegt das Gewicht eindeutig auf dem erzählenden Gesang der Protagonisten, der einen Gedanken oder Dialog in Text und Musik weiterführt. Der Gesang bildet den dramaturgischen und ästhetischen Höhepunkt einer Szene. Die Stimmung des Augenblicks, ein Gefühl auf der Skala der Affekte, von Heiterkeit bis Zorn, oder ein Konflikt werden als so überwältigend empfunden, dass sich diese Emotionen in einem gesanglichen und oft einem begleitenden tänzerischen Ausbruch Luft machen müssen. Musicalfilme im engeren Sinne haben für gewöhnlich ein Bühnenmusical zur Grundlage, während der Begriff Film-musical eher für Produktionen verwendet wird, die aus einem Originaldrehbuch hervorgehen.

Tanz wird im Musicalfilm meist ergänzend eingesetzt. Körpersprache und Tanzbewegungen illustrieren auf der visuellen Ebene die Aussage des gesungenen Textes, erschließen oft auch den Charakter der Figuren und erläutern subtil deren Beziehung. Wenn Worte nicht ausreichen, beginnt der Körper durch den Tanz zu sprechen, und im Duett scheint es den Liebenden leichter, einander ihre Gefühle zu gestehen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht – an dieser Regel hält man meistens fest – das romantische und leidenschaftliche Paar auf seinem Hindernislauf zum Glück, meist flankiert von einem eher komischen Zweiergespann: entsprechend dem bis in die Antike zurückreichenden Personal in der Komödie. Thematisch sind dem Musicalfilm keine Grenzen gesetzt, denn nahezu alle vorstellbaren Stoffe finden Einlass in das Genre, meist aber werden sie in komödiantischer Form wiedergegeben. Innerhalb dieses Rahmens lassen sich vielfältige Filmgenres, so beispielsweise der Western, der Horrorfilm oder das Melodram, mit dem Musical kombinieren. Dieses Neben-

einander von verschiedenen Typen beeinflusst die musikalische Bandbreite vor allem der frühen Musicalfilme positiv. In Figurenzeichnung, Setting und Inszenierung zeichnet sich der Musicalfilm oft durch eine Übersteigerung der Realität ins Künstliche aus.

Wie das Bühnenmusical ist der Musicalfilm eine interdisziplinäre Kunst, die die drei Kunstgattungen Schauspiel, Gesang und Tanz miteinander verbindet, jedoch ergänzt durch die komplexe Sprache des Mediums Films. Im Gegensatz zum Theater, das durch die Schwelle zwischen Zuschauerraum und Bühne stets eine Distanz zum Vorgeführten schafft, kann Film durch nahe Einstellungen, subjektive Perspektiven, Kamerabewegungen und (meist beschleunigende oder fragmentierende) Montage den Blick des Zuschauers gezielt lenken und somit ein dichteres Erleben ermöglichen. Filmische Mittel treffen in Musical- und Tanzfilmen eine bestimmte Auswahl der Körperteile und Abläufe, choreografieren gleichsam mit. Film kann außerdem den Körper des Tänzers aus den Begrenzungen der Bühne befreien, Kostüme, Dekorationen und Schauplätze sind austauschbar. Der Blickwinkel der Kamera und ein Schnitt, der Abläufe zusammenrafft oder dehnt, erzeugen mitunter die »surrealistische« Illusion, für die Spieler gäbe es keine körperlichen Grenzen und die natürlichen Gesetze der Schwerkraft seien aufgehoben.

Im Vergleich zum konventionellen Spielfilm kommt der Musik schon vor Drehbeginn eine wichtige Bedeutung zu, da sie durch vorgegebene Tempi, Rhythmen und Stimmungen die Dramaturgie, Inszenierung und sogar Besetzung ungleich stärker beeinflusst als nachträglich komponierte Filmmusik. Die Musik wird vorher entweder eigens für den Film geschrieben oder beruht auf einer Bühnenvorlage oder einer Zusammenstellung aus bekannten Musiknummern, bisweilen unveränderten Zitaten (»Konserven«).

Entwicklung des Musicalfilms

Nach der Erfindung des Tonfilms haben die Kinematografen verschiedener Länder die Chance genutzt, mit Hilfe von Musik, Gesang und Tanz neue Kino-Genres zu entwerfen, die ähnlich wie die Operette oder das Vaudeville, jetzt Vorbilder für das neue Medium, Lizenzen der künstlerischen und kunstvollen Gestaltung beanspruchen, die sonst als Verstöße gegen empirische Kommunikation disqualifiziert worden sind.

Der erste abendfüllende Tonfilm ist geprägt durch Jazzmusik, produziert hatte ihn Warner Brothers: *The Jazz Singer* (USA 1927, R: Alan Crosland), ein gefühlvolles Melodram. Hollywood nimmt sich fortan der Thematik des Musicals und der Revue an. Stoffe gibt es jede Menge, ihre Wirksamkeit beim Publikum ist durch die Broadwaybühne getestet, die Melodien kennt man fast im ganzen Land – Musicalfilme lassen sich somit schnell und risikoarm drehen. Harry Beaumonts *The Broadway Melody / Broadway Melodie von 1929* (USA 1929), die erste Tonfilm-Revue, gewinnt kurz danach sogar den Academy Award für den besten Film.

Die deutsche »Tonfilm-Operette«, der rasch eingebürgerte Name bekundet bereits die Formtradition, hat seit 1930 versucht, inspiriert durch den aus Amerika zurückgekehrten UFA-Produzenten Erich Pommer, dem opulenten Revuefilm und Lieder-Potpourri amerikanischer Herkunft in bescheidenerem Maßstab Konkurrenz zu machen – übrigens dank der verschiedenen Sprachversionen mit großem Erfolg beim europäischen Publikum, dem allen voran Lilian Harvey zum Inbegriff der schelmischen Kindfrau geworden ist. In Frankreich belebt René Clair das Muster der »Comédie musicale« wieder, die eigentlich mit wenigen gesungenen Couplets und Passagen auskommt, doch Jahrzehnte später zu Experimenten wie vollständig durchkomponierten Stimmen (Jacques Demy) oder Melodramen

mit nur angerissenen Evergreen-Zitaten (Alain Resnais) angeregt hat.

In Amerika ist bis zum Ende des 20. Jahrhunderts auffällig, dass einige Varieté-Stars vorübergehend, selten für immer ins Filmatelier übersiedeln – der Broadway, Inbegriff des Theatersystems an der Ostküste, blieb als Lieferant von Stücken für Hollywood ohnehin unverzichtbar. Die Mehrheit der Musicalfilme dieses Zuschnitts (»Show Musicals«) schleppt den Ursprung im Schauspielhaus mit sich und ist auf Backstage-Geschichten konzentriert: Verwicklungen und Affären hinter den Kulissen, oft während der Proben zu einer Bühnenpremiere, die am Ende als komplettiertes Spektakel im Film vorgeführt wird. Zwei weitere Subgenres bildeten sich schnell heraus: Das »Fairytale Musical«, das den Fokus auf eine märchenhafte Traumwelt und das Zusammenfinden eines ungleichen Paares legt, und das »Folk Musical«, bei dem Alltagsgeschichten im Mittelpunkt stehen und uramerikanische Werte betont werden (*Meet me in St. Louis*, USA 1944, R: Vincente Minnelli).

Der genialische Entertainer Fred Astaire legt, nach seiner Bühnenkarriere auf den Brettern, mit seiner neuen Partnerin Ginger Rogers die »theatrale« Machart des Musicalfilms der 1930er Jahre fest, die verhindern will, dass die »Echtzeit-Wahrnehmung« durch Filmtechnik manipuliert werde. Die Aufnahme ihrer akrobatischen und scheinbar schwerelosen Pas de deux wird einer ruhig betrachtenden Kamera anvertraut und kommt mit möglichst wenigen Schnitten aus. Der elegante Gentleman Astaire, nicht selten tritt er im Frack, mit weißer Krawatte, Zylinderhut und Stock auf, erhält in den 1940er Jahren einen Gegenspieler, wenngleich anderen, nämlich burschikosen und ausgeprägt kraftvollen Naturells: Gene Kelly. Beide Tänzer, Astaire und Kelly, faszinierten durch ihre Persönlichkeit und verfügten über eine Kunstfertigkeit und Spielfreude, die niemand bis heute übertroffen hat. In den zehn,

fünfzehn Jahren nach Kriegsende (1945) setzt sich bei der Produktion von Musicalfilmen endgültig das größte der Studios, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), durch, vorneweg der Produzent Arthur Freed (der selbst Textdichter von Songs gewesen ist): Plakative Farbgebung, üppige Ausstattung der Szene, dekorative Kostüme, reichlich Komparserie sind Kennzeichen des »reichen Stils« in dieser Periode – der beinahe unausweichliche Einschub phantastischer und surrealistischer Traumsequenzen (von hin und wieder erheblichem Kunstanspruch) ein weiteres, dramaturgisches Merkmal.

Die Komponisten Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter, Richard Rogers, Leonard Bernstein und andere schreiben Songs, die den Einfluss des Jazz bezeugen. Zwar greifen manche Filme, die sich ausdrücklich der Vergangenheit des Genres zuwenden, etwa der Schwelle zwischen Stumm- und Tonfilm wie *Singin' in the Rain*, die in Text und Melodie witzigen und schnellen Songs der 1920er Jahre auf, deren Melodielinien reich an prägnanten Intervallsprüngen sind. Seit den fünfziger Jahren verringert sich jedoch im allgemeinen der Tonumfang der Gesangskomposition merklich, damit auch der Anspruch an die Sänger. Zwar ist die Vorherrschaft des Walzers (noch bedeutsam in der deutschen Tonfilm-Operette) längst durch den Foxtrott und andere geradtaktige Tänze abgelöst worden, doch lässt sich der Musicalfilm nur zögernd, fast verspätet auf lateinamerikanische Folklore oder die neuen populären Musikrends der fünfziger und sechziger Jahre ein. Seit den 1960er Jahren bestimmen zunehmend elektronische Instrumente das Klangbild der Musicalmusik.

Musikfilme mit Stars wie Elvis Presley und stupend dürftiger Handlung spalten seit den 1950er Jahren die Zuschauer. Ein großer Teil des jüngeren Publikums wandert ab, der herkömmliche Musicalfilm, der sich dem Rock 'n' Roll und den Stilen der Popmusik verweigerte, feiert nur noch vereinzelte Zuschauererfolge. Schließlich sucht der

Musicalfilm neue Wege, indem er sich in Fabel und Sujet den aktuellen Appellen einer beunruhigten Gesellschaft öffnet und die *Counter Culture* der neuen Jugendbewegung in den 1960er und 1970er Jahren jenseits und diesseits des Ozeans spiegelt, das Genre wagt sich auf politisches (*Hair*) oder religiöses Terrain (*Jesus Christ Superstar*).

Unter dem Einfluss zeitgenössischer Filme aus der Popkultur entwickelt sich zudem eine wichtige ästhetische und dramaturgische Neuerung: die »popclipartige Sequenz«. Der Begriff bezeichnet Filmbilder, die von Rock- und Popmusik begleitet werden, wobei der Sänger, also die Quelle der Musik, im Musicalfilm mitunter noch im Bild erscheint, im Tanzfilm hingegen jedoch völlig ausgeblendet wird. Popclipartige Sequenzen etablieren eine elliptische, verdichtende Erzählweise. Die Bilder sind zeitlich einem im Hintergrund abgespielten Popsong oder instrumentalen Stück untergeordnet. Die ausschnitthaft präsentierte Handlung wird zeitlich fragmentiert und meist extrem gerafft, verschiedene räumliche Stationen schieben sich in sprunghafter Folge eng aneinander. Die popclipartigen Sequenzen verdrängen als neue Erzählkonvention das den Fortgang der Erzählung verlangsamende Modell der kontinuierlich erzählten Tanz- oder Gesangsnummer, in der die Stimmung des Augenblicks, ein Schlüsselsatz oder ein Dialog zu mehreren Strophen ausgedehnt werden.

Während erzählender Gesang dem frühen Musicalpublikum vertraut war, für das auch Opern- und Operettenbesuche zum Unterhaltungsrepertoire gehörten, stellt sich heute der Inszenierung von Musicalfilmen das Problem, dass der erzählende Gesang von zeitgenössischen Zuschauern eher als »unrealistisches« Element der Handlung wahrgenommen wird, da der Ausbruch in Töne den Realitätsfluss der Handlung stören kann. Um den Übergang zwischen realistischem Dialog und Song so elegant wie möglich zu gestalten, bedienen sich jüngere Produktionen gewisser Tricks: zum Beispiel einer eigenen überhöhten

Filmsprache, in der der erzählende Gesang als weiteres künstliches Element nicht weiter auffällt (*Moulin Rouge*), oder der Transponierung der Songs ins Halluzinatorische, Traumhafte, einer Sphäre der Einbildungen (*Chicago*), in der die meisten Realitätsprinzipien nicht gelten.

Entwicklung des Tanzfilms

Vorläufer des Tanzfilms waren Revuefilme, wie beispielsweise jene von Busby Berkeley in den 1920er und 1930er Jahren, in denen Tanz- und Gesangsnummern – vorwiegend Formationen des ganzen Ensembles – als virtuose Einlage, als ornamental konzipierte, raffiniert aus vielen Perspektiven aufgenommene »Showstopper«, jedoch nicht als eine musikalisch und inhaltlich logische Fortsetzung der Handlung fungierten. Eine avanciertere Dramaturgie weist den Tanzszenen zumindest symbolischen Charakter zu: Sie machen selbst verborgene Neigungen zwischen den Figuren sichtbar. Seit den 1930er Jahren kommt dem Paartanz besondere Bedeutung zu: Paartänze symbolisierten ursprünglich die sexuelle Vereinigung der Geschlechter und tun dies, obwohl sie nicht mehr im rituellen Kontext getanzt werden, auch heute noch. Gerade der Gesellschaftstanz dient dazu, soziale Grenzen des Alltags, die je nach kulturellem Kontext mehr oder weniger stark ausgeprägt sind, zu überschreiten. Vergleicht man Tanzszenen aus den jüngeren Tanzfilmen mit den Liebestänzen in frühen Filmmusicals, etwa von Fred Astaire und Ginger Rogers, dann fällt eine Gemeinsamkeit auf: Tanz ersetzt den Liebesakt oder zumindest die Liebeserklärung. Selten gibt es das schon perfekte Tanzpaar. Vielmehr muss einer der Partner vom anderen lernen. Zeitgenössische Tanzfilme stellen die tänzerische Übung und den Arbeitsprozess in den Vordergrund und können selbst subtile Veränderungen des Körpers und des Geistes beobachten (*Dirty Danc-*

ing, *Shall We Dansu?*, *Strictly Ballroom*). Einzelne Musical- und Tanzfilme entdecken seit den 1960er Jahren den zuvor oft im Kostüm versteckten Körper des Tänzers wieder, sei dieser Körper erotische Ikone, trainierbare Masse oder eine Art verschlissener Mechanismus (*Sweet Charity*, *Flashdance*).

Der Tanzfilm zeigt sich in seiner Entstehungszeit in Amerika innovativer und experimentierfreudiger als der Musicalfilm. Er bedient sich neuer musikalischer Formen der zeitgenössischen populären Musik und geht somit eher auf die Bedürfnisse des jüngeren Publikums ein. Tanzfilme suchen nach Möglichkeiten, das Abspielen eines bereits veröffentlichten Songs durch die Handlung zu rechtfertigen. *Saturday Night Fever*, *Footloose*, *Flashdance* und später *Dirty Dancing* räumen im Gegensatz zu den Rock- und Popmusicals der 1970er Jahre der musik- und tanzfreien Spielfilmhandlung mehr Platz ein, zeigen realistische Figuren an realen Orten, mit denen sich der Zuschauer leicht identifizieren kann, und binden die Ausdrucksmittel Musik und Tanz nachvollziehbar in die Handlung ein, so dass kein Bruch zwischen Handlung und artistischer Nummer entsteht. Bedingt durch die Wahl populärer Rock- und Popmusik treten die dazugehörigen Mode- und Discotänze in den Vordergrund. Jedermann tanzt nun – auch »gewöhnliche« Leute, nicht nur aus der Ferne bewunderte Künstler auf der Bühne. Tanzfilme des angloamerikanischen Sprachraums bemühen sich inhaltlich um Alltagsnähe. Tanz wird als Probensituation, gesellschaftliches Ereignis oder Vorführung eingesetzt und meist nicht als Element von Träumen oder Tagträumen. Oft dient Tanz, sogar der Gesellschaftstanz, stattdessen als Metapher für soziale Identität oder romantisches Sehnen. Hervorstechendes Motiv der Filme ist die interkulturelle Begegnung und die Kollision von Angehörigen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten. Treffen Angehörige zweier Kulturen und/oder Gesellschaftsschichten im Tanz aufeinander,

stellt dies häufig die Werte und Reglementierungen der eigenen Bezugsgruppe in Frage. Das Einüben der vorerst fremden Tänze hat für die Figuren oft einen Ausbruch aus dem gewohnten gesellschaftlichen Umfeld zur Folge oder die Flucht aus dem trostlosen Alltag. Vornehmlich dient solch konfliktbeladener Tanz den einzelnen als Mittel zu einer aufregenden Selbstfindung.

Ausblick

Der Erfolg von Bühnenmusicals scheint vor allem seit den 1980er Jahren ungebrochen zu sein, hingegen eine serielle Produktion von Musical- und Tanzfilmen gibt es in der aktuellen Kinolandschaft nicht mehr. Es sind eher Einzelproduktionen wie *Moulin Rouge* oder *Chicago*, die ein Kinopublikum begeistern. Der zeitgenössische Musicalfilm folgt oft dem postmodernen Trend zu zitieren und zu ironisieren, parallel dazu orientiert er sich jedoch auch immer wieder an der Formtradition des Musicals wie *Rent* und *Nine*. Die Zustimmung, zum Beispiel zu einer höchst artifiziellen und rasanten Produktion wie *Moulin Rouge*, verrät jedoch, dass es oft nicht mehr reicht, Bühnenversionen abzufilmen. Vielmehr lassen sich die Kinozuschauer, so sieht es aus, von einem intelligenten Konzept und einer bravourösen Inszenierung stets wieder überzeugen.

Ein Problem der Genres liegt bei der Auswahl der Darsteller. In heutigen Tanz- und Musicalfilmen fehlen echte Virtuosen. Während es im zeitgenössischen Tanzfilm meist gelingt, professionelle Tänzer mit hinlänglichem schauspielerischen Talent zu casten (wie Patrick Swayze oder Paul Mercurio), sucht der zeitgenössische Musicalfilm hauptsächlich unter bekannten Filmschauspielern seine Darsteller, was dem Genre nicht immer gerecht wird, da diese Stars meist nur durchschnittliches Gesangs- und Tanztalent bezeugen (*Mamma Mia*, *Nine*).

Doch die erzählerische Kraft einiger weniger zeitgenössischer Musical- und Tanzfilme spricht dafür, dass beide Genres weiter bestehen werden.

Folgende Abkürzungen wurden verwendet: R = Regie; B = Buch; K = Kamera; M = Musik; T = Texte; D = Darsteller; Ch = Choreografie; S = Schnitt; Sb = Szenenbild; s/w = schwarzweiß; f = farbig; min = Minuten; UA = Uraufführung; ALG = Algerien; AUS = Australien; D = Deutschland; DK = Dänemark; E = Spanien; F = Frankreich, GB = Großbritannien; IT = Italien; JAP = Japan; USA = Vereinigte Staaten von Amerika.

Die deutsche »Tonfilm-Operette«

Die drei von der Tankstelle

D 1930 s/w 99 min

- R: Wilhelm Thiele
B: Franz Schulz, Paul Frank
K: Franz Planer
M: Werner Richard Heymann
D: Willy Fritsch (Willy), Oskar Karlweis (Kurt), Heinz Rühmann (Hans), Lilian Harvey (Lilian), Olga Tschecowa (Edith), Kurt Gerron (Rechtsanwalt)

Das Lied ist aus

D 1930 s/w 102 min

- R: Géza von Bolváry
B: Walter Reisch
K: Willy Goldberger
M: Robert Stolz
D: Willi Forst (Ulrich Weidenau), Liane Haid (Tilla Morland)

Der Kongress tanzt

D 1931 s/w 94 min

- R: Eric Charell
B: Norbert Falk, Robert Liebmann
K: Carl Hoffmann
M: Werner Richard Heymann
D: Willy Fritsch (Zar Alexander / Doppelgänger), Lillian Harvey (Christel, Handschuhmacherin), Paul Hörbiger (Heurigen-Sänger), Conrad Veidt (Metternich), Carl-Heinz Schroth (Pepi, dessen Sekretär)

Ein blonder Traum

D 1932 s/w 100 min

- R: Paul Martin
 B: Walter Reisch, Billie Wilder
 K: Günther Rittau u. a.
 M: Werner Richard Heymann
 D: Willi Forst (Willy II), Willy Fritsch (Willy I), Lillian Harvey (Jou-Jou), Paul Hörbiger (Landstreicher ›Vogelscheuche‹)

Viktor und Viktoria

D 1933 s/w 100 min

- R: Reinhold Schünzel
 B: Reinhold Schünzel
 K: Konstantin Irmen-Tschet
 M: Franz Doelle
 D: Renate Müller (Susanne Lohr als ›Viktoria‹), Hermann Thimig (Viktor Hempel als ›Viktor‹), Adolf Wohlbrück (Robert), Hilde Hildebrand (Ellinor), Friedel Pisetta (Nummerngirl)

Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück

D 1935 s/w 105 min

- R: Reinhold Schünzel
 B: Reinhold Schünzel
 K: Fritz Arno Wagner
 M: Franz Doelle
 D: Willi Fritsch (Jupiter/Amphitryon), Käthe Gold (Alkmene), Paul Kemp (Mercur/Sosias), Adele Sandrock (Juno), Fita Benkhoff (Andria), Aribert Wäscher (Kriegsminister), Hilde Hildebrand (Freundin Alkmenes)

Die Gattung der Operette gedieh auf den Bühnen der Weimarer Republik: Franz Lehár, Leo Fall, Emmerich Kálmán, Robert Stolz, Paul Abraham u. a. ernteten mit ihren

Premieren große Aufmerksamkeit und stachelten vermutlich auch Komponisten der avancierten ›ernsten‹ Musik, etwa Ernst Krenek, Kurt Weill oder selbst Arnold Schönberg, dazu an, mit diesem halb melodramatischen, halb komödiantischen Erfolgsmodell in einen Wettstreit einzutreten. Auf breiter Front trotzte das herkömmliche Tonssystem der modernen Avantgarde, einprägsame Melodien mussten sich als populär beweisen, vom Jazz und amerikanischen Tanzformen, zumal dem Foxtrott im 4/4-Takt beschleunigte Rhythmen leiteten unabweislich den (durchaus langen) Abschied von der Walzerseligkeit ein. Die Tonfilm-Operette mit ihren (erstaunlich) wenigen Komponisten, insbesondere Werner Richard Heymann, Friedrich Holländer, Franz Doelle, später (in der Nazi-Zeit) Theo Mackeben, Peter Kreuder, Franz Grothe oder Alois Melichar, setzten diese ästhetischen Tendenzen einer Umbruchszeit fort – immer unter dem Aspekt, dass die leichte Sanglichkeit ihrer Musik die künstlerische Kompetenz der Leinwand-Stars nicht überfordert (übrigens war eine spezifische Spielart einer meist einfältigen Film-Romanze mit Revue-Bestandteilen auf die Auftritte seinerzeit beliebter, sogar beachtlicher Tenöre wie Jan Kiepura oder Joseph Schmidt zugeschnitten).

Die Depressionsära gegen Ende der Weimarer Republik (1929–1933) spiegelt sich, das mag zunächst verwundern, auch im ›Weltbild‹ der Tonfilm-Operette. In ihr wird der märchenhaften Aufstiegshoffnung zwar Platz eingeräumt, als müsse man mit einer zumal in den unteren Schichten oder im abgesunkenen Bürgertum verankerten unzerstörbaren Illusion vom triumphalen Ausgleich aller gesellschaftlichen Leiden rechnen, doch sie, diese schöne Einbildung von der steilen Laufbahn nach oben, wird fast immer ironisch verfremdet, als solle man sich nicht auf sie verlassen, auf Träume, die anscheinend Schäume sind. Die Tonfilm-Operette verschafft so, in vielen Exempeln, die deshalb noch nennenswert sind, dem Realitätsprinzip Geltung

und plädiert heimlich, manchmal offen, für Bescheidenheit, für das Sich-Genügen des kleinen Mannes und der kleinen Frau. Wenn das Genre die Desillusionierung der Wünsche nach sozialer Mobilität verstecken will, scheint eine parodistische, nicht ernstgemeinte Einlösung aller Sehnsüchte die geeignete Blendfassade zu sein. Der kühnste Tagtraum erfüllt sich – aber nur in der Fiktion.

Die drei von der Tankstelle

In *Die drei von der Tankstelle* wird bewusst ein völlig unglaubwürdiges Happy End angestrebt, als gehöre der Verstoß gegen alle Regeln der Erfahrung zu den Formprinzipien der Operette. Zuvor schon zeichnet sich dieser Film durch anarchische Aufhebung der sozialen Normalität aus: Drei faule Jungesellen, die als gute Freunde in einer Wohnung zusammenleben, gehen bankrott – einer singt: »Ich habe die Arbeit nur von weitem gesehen / und auch von da aus war sie nicht schön«. Übermütig begrüßen sie, halb gutgelaunt, halb vorgetäuscht verdrießlich, in Versen den »lieben Herrn Gerichtsvollzieher«, der als schwarz gewandeter Amtskuckuck oder Pleitegeier mit seinen schwergewichtigen Möbelpackern schlicht alles forträumt, im spielerischen Sachtrick fliegen die Kanapees und Kommoden durch die Luft. Die drei machen eine Tankstelle auf, begegnen derselben jungen Frau im Mercedes, einer unverkennbar höheren Tochter (Lilian Harvey), die sich durch ein fröhliches Hupsignal an- und abmeldet. Die Männer verlieben sich in sie – von allen Ensembles und Tanzintermezzi vor und hinter den Zapfsäulen ist am heitersten, elegantesten, präzisesten das Flirtduett zwischen Oskar Karlowitz, einem der Hallodris, und Harvey: »Hallo, du süße Frau ...«, wobei er ihr im Eifer des Herumscharwenzelns wie im Kindergarten einen Kuss auf den Mund gibt und ihr, sie mit Nonchalance anschmachtend, den Kotflügel