

Marcel Göken

Das Filmmusical im 21. Jahrhundert



FILM UND MEDIEN IN DER DISKUSSION 20

Marcel Göken

Das Filmmusical im 21. Jahrhundert

Film und Medien in der Diskussion

Band 20

Film und Medien in der Diskussion

Hrsg. v.
Jürgen E. Müller

Band 20

Marcel Göken

Das Filmmusical im 21. Jahrhundert
Semantische, syntaktische und pragmatische Innovationen
und das Verhältnis von Film und Musik in zeitgenössischen Filmmusicals

Marcel Göken

Das Filmmusical im 21. Jahrhundert

Semantische, syntaktische und pragmatische Innovationen
und das Verhältnis von Film und Musik
in zeitgenössischen Filmmusicals

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die vorliegende Untersuchung wurde am 17. April 2013 von der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth als Dissertation angenommen.

© Copyright 2014 by Marcel Göken

Alle Rechte vorbehalten — Printed in Germany

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, verboten.

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Umschlaggestaltung: Nodus Design unter Verwendung einer bearbeiteten Version der Szenenphotos von S. 160 (Vorderseite) und S. 145 (Rückseite).



Nodus Publikationen — Wissenschaftlicher Verlag

D-48031 Münster • Germany

<http://www.nodus-publikationen.de>

ISBN 978-3-89323-372-4

ISSN 0939-9410

INHALT

Danksagungen	7
1. OUVERTÜRE	
1.1 Einleitung	9
1.2 <i>State of research</i> und <i>axe de pertinence</i>	14
2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical	
2.1 Vorbemerkungen	19
2.2 ‘Auf nach Hollywood’ — Transformation und historische Perspektiven	21
2.3 Eine semantisch-syntaktisch-pragmatische Annäherung an Filmgenres	26
2.4 Die Geschichte des klassischen Hollywood-Musicals	31
2.4.1 Die ‘Goldene Ära’ des Filmmusicals	32
2.4.2 Zwischen Krise und Konsolidierung — Die 1960er und 1970er Jahre ...	42
2.4.3 Die 1980er Jahre und die ‘Renaissance’ in den 1990er Jahren	53
2.4.4 Zwischenbilanz	58
2.5 Strukturen des Filmmusicals	60
2.5.1 Das Filmmusical als <i>dual-focus narration</i>	61
2.5.2 <i>Diegetic und non-diegetic sound</i> und der <i>audio dissolve</i>	66
2.5.3 Die visuelle Überlagerung oder der <i>video dissolve</i>	71
2.5.4 Spiegelungsprinzipien oder der <i>personality dissolve</i>	78
2.5.5 Die Subgenres <i>fairy tale</i> , <i>show</i> und <i>folk musical</i>	81
2.6 Traditionen und Konventionen im Genre ‘Filmmusical’	85

3.	ZWEITER AKT: Das zeitgenössische Filmmusical	
3.1	Vorbemerkungen.....	87
3.2	Modifikation / Ablösung der traditionellen <i>dual-focus narration</i>	90
3.2.1	DANCER IN THE DARK (2000) — eine europäische Alternative?.....	91
3.2.2	Eine neue Form der Dualität? — WERE THE WORLD MINE (2008) ..	96
3.2.3	Gender und Dissoziation — HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2003)	102
3.2.4	Zwischenbilanz: Die Ablösung der <i>dual-focus narration</i>	107
3.3	Gesellschaftliche Diskurse und Genrereflexion im Filmmusical	108
3.3.1	Zwischen Jazz und Zynismus — CHICAGO (2002).....	109
3.3.2	Auf Disneys Spuren? SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT (1999).....	116
3.3.3	Popkultur und Intermedialität — MOULIN ROUGE! (2001)	125
3.3.4	Zwischenbilanz: Gesellschaftskritik und Selbstreflexivität.....	131
3.4	<i>Liveness</i> im Filmmusical.....	136
3.4.1	Beispiele für den Einsatz von <i>Liveness</i> in aktuellen Filmmusicals.....	138
3.4.1.1	<i>Liveness</i> als Handlungsachse — WERE THE WORLD MINE (2008) ...	138
3.4.1.2	Ein neuer <i>audio dissolve</i> ? — MAMMA MIA! (2008).....	140
3.4.1.3	Emotion und Performance — HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001)	143
3.4.1.4	Unmittelbarkeit von Musik — ONCE (2006)	146
3.4.2	Zwischenbilanz: Wirkungsdimensionen von <i>Liveness</i>	150
3.5	Semantisch-syntaktische Innovationen in zeitgenössischen Filmmusicals	152
4.	FINALE: Zu den Interaktionen von Film und Musik und der <i>effet de vie</i> ..	163

Literatur und Quellen

—	Aufsatzsammlungen / Lehrbücher / Monographien / Nachschlagewerke	173
—	Aufsätze / Essays / Manuskripte / Presseartikel	178
—	Online-Ressourcen.....	181
—	Bühnenwerke	181
—	Filmwerke.....	182
—	Abbildungsverzeichnis	184

Danksagungen

Die vorliegende Arbeit hätte niemals ohne die Unterstützung zahlreicher Personen entstehen können, an die ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank richten möchte.

Zunächst möchte ich mich herzlich bei Prof. Dr. Jürgen E. Müller und Prof. Dr. Marion Linhardt, welche die Entstehung der Arbeit von Beginn an begleitet haben, für die wertvollen Anregungen und Perspektiven sowie die stets sachliche und konstruktive Kritik bedanken.

Zudem gilt mein Dank meiner Schwester Vivien Göken, Dr. Eva-Maria Hartmann, Dr. Anna Wiehl und Bernhard Wiehl, die vor allem während der Endphase das Korrekturlesen übernahmen und die mich immer wieder dazu anhielten, auch komplizierte Sachverhalte nachvollziehbar zu formulieren.

Ferner richte ich meinen Dank an meine Familie und meine Freunde, ohne deren andauernde Unterstützung diese Arbeit niemals hätte entstehen können.

Zu guter Letzt möchte ich diese Dissertation meinem Lebenspartner Marco widmen, der mir stets in allen Dingen die notwendige Kraft gibt.

Bayreuth, im April 2013

Marcel Göken

1. OUVERTÜRE

1.1 Einleitung

Stellen wir uns einen *heutigen* Zuschauer vor, der sich im Kino — mehr oder weniger zufällig — einen ‘Klassiker’ der Filmmusicalgeschichte, etwa Vincente Minnellis AN AMERICAN IN PARIS aus dem Jahr 1951, ansieht. Er wird hierbei mit einigen inhaltlichen und ästhetischen Elementen und Aspekten konfrontiert werden, die zu den wesentlichen Konventionen des Filmmusicals gehören, beispielsweise der diegetische Gesang (und Tanz) der Figuren, durch den sie ihren Emotionen Ausdruck verleihen, die schematisierte Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau (der Fokus der Erzählung liegt ausschließlich auf dem heterosexuellen Figurenpaar) und die visuell überzeichneten Filmbilder, die durch eine starke Farbsättigung und Kontrastreichtum geprägt sind.

Bedenken wir nun, in welchem soziohistorischen Umfeld sich der angenommene Rezipient befindet: Das Kino ist gegenwärtig nur noch eines von vielen unterhaltenen Medienangeboten. Es wurde durch das Fernsehen und insbesondere das Internet von seiner einstigen Vorreiterposition verdrängt. Die zunehmende Individualisierung in der Gesellschaft — die durch die Emanzipation der Frau oder auch der Homosexuellen befördert wurde beziehungsweise wird —, geht mit einer medienhistorischen Konstellation einher, in der sich ein umfangreiches Spektrum an Unterhaltungsformaten und -gattungen ausdifferenziert hat, die den individuellen Erwartungshaltungen der Rezipienten Rechnung tragen.

Die sozialen und politischen Umbrüche der vergangenen Jahrzehnte und deren bis heute anhaltender Nachklang (die sexuelle Revolution am Ende der 1960er Jahre, der Kalte Krieg und der anschließende Zerfall des Ostblockes etc.) und die jüngsten globalen Entwicklungen (beispielsweise die Bedrohung durch den organisierten Terrorismus) schlagen sich offenkundig im zeitgenössischen kinematographischen Diskurs nieder. Heutige Filmmusicals thematisieren vermehrt gegenwartsbezogene und gesellschaftskritische Aspekte, selbst dann, wenn sie von tendenziell unterhaltenden Sujets ausgehen.

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass ein *älteres* Filmmusical auf eine *heutigen* Rezipienten ‘altmodisch’ und künstlich wirkt. Dieser Eindruck resultiert zunächst aus den genrekonstitutiven semantischen und syntaktischen Elementen in Filmmusicals (insbesondere dem diegetischen Gesang), dann aber auch aus der

Differenz zwischen älteren soziohistorischen und kinematographischen Diskursen und den heutigen. Dies ist insofern nichts außergewöhnliches, als sich grundsätzlich jeder Film in einem Spannungsfeld von Produktions- und Rezeptionskontext befindet. Dennoch stellt das Genre¹ ‘Filmmusical’ einen Sonderfall dar, weil es auf der engen Verbindung von Film und Musik basiert, die in dieser Form nicht in anderen filmischen Gattungen gegeben ist. Zugleich haben Filmmusicals — insbesondere jene der Ära zwischen 1940 und 1950 — zahlreiche Stereotypen hinsichtlich ihrer Gestaltung und ihres Inhalts im kollektiven Gedächtnis platziert, die bis in die Gegenwart zirkulieren.

Das Genre ‘Filmmusical’ wird also noch heute häufig mit älteren filmästhetischen Verfahren assoziiert, und dies, obschon es — nach dem Ende der Hollywood-Studio-Ära — mit Blick auf semantische, syntaktische und pragmatische Dimensionen zahlreiche Variationen erfahren hat, die nicht zuletzt darauf zielten, dem Verdikt der Künstlichkeit entgegenzuwirken. Bedauerlicherweise verschwand das Filmmusical im Laufe dieser Jahrzehnte zunehmend aus dem populären Diskurs und es wurde durch andere Filmgenres verdrängt. Dies schränkte auch die Optionen in Hinblick auf inhaltliche oder strukturelle Innovationen ein.

Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts trat das Genre in eine neue Phase struktureller und thematischer Konsolidierung ein. Auf diese Phase wird die vorliegende Arbeit ihren Fokus legen und untersuchen, ob und inwiefern zeitgenössische Filmmusicals noch den beschriebenen Eindruck von Künstlichkeit vermitteln beziehungsweise mit welchen unterschiedlichen inhaltlichen und strukturellen Mitteln sie diesem Eindruck in pragmatischer Hinsicht entgegenwirken. Diese Arbeit erschließt in diesem Sinne ‘Neuland’, insofern die Genre-geschichtsschreibung des Filmmusicals in der Forschungsliteratur in der Regel mit den späten 1990er Jahren endet.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit liegt in einer Rekonstruktion der Genre-geschichte des Filmmusicals vor dem Beginn des 21. Jahrhunderts. Hierbei werden die zentralen ästhetischen und inhaltlichen Merkmale des Filmmusicals herausgearbeitet und in Verbindung zu möglichen historischen Funktionen gesetzt. Zudem wird auch auf die fortdauernden Interdependenzen zwischen dem Filmmusical und dem Bühnenmusical eingegangen. Durch den Transfer von Stoffen und Personal vom Bühnen- zum Filmmusical — beziehungsweise *vice versa* — hat sich beispielsweise eine enge Verbindung entwickelt, die bis heute Bestand hat und die deutlichen Einfluss auf die Gestaltungsweise beider Gattungen genommen hat.

1) Wir vermeiden in der vorliegenden Arbeit die rigide Trennung der Begriffe ‘Genre’ als „*inhaltlich-strukturelle Bestimmung*“ und ‘Gattung’ hinsichtlich des „*darstellerischen Modus*“, wie sie Knut Hickethier vorgeschlagen hat. Vgl. hierzu: Hickethier, Knut. 2002. *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Felix, Jürgen (Hg.). 2002. *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 62 f.

Insbesondere vor dem Hintergrund der lexikalischen Überschneidung im amerikanischen und französischen Sprachgebrauch wird *bewusst* keine Unterscheidung vorgenommen. Vgl. hierzu auch: Müller, Jürgen E. 2014. *Genres analog, digital, intermedial — zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft*. In: Dörr, Volker / Kurwinkel, Tobias. 2013. *Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2014).

In einem zweiten Schritt fokussiert diese Arbeit auf zeitgenössische Filmmusicals im Zeitraum zwischen 1999 und 2012. Hierbei werden wesentliche semantische, syntaktische und pragmatische Innovationen des Genres vorgestellt und in den Kontext der Genregeschichte gesetzt. Ein Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung der narrativen Struktur beziehungsweise der Ablösung des traditionellen Erzählmodells. In diesem Zusammenhang wird ein besonderes Augenmerk auf die gegenwartsbezogenen und gesellschaftskritischen Themen gelegt, die in zeitgenössischen Filmmusicals einen immer größeren Raum einnehmen. Weiterhin wird sich diese Arbeit mit *Liveness* im Filmmusical beschäftigen, das heißt mit Filmmusicals, bei denen die Gesangsnummern nicht im Tonstudio vorproduziert, sondern live am Set aufgezeichnet wurden. Die Betrachtung von *Liveness* im Filmmusical bildet ein absolutes Desiderat der Forschung, dem diese Arbeit erstmalig begegnen wird.

Allen genannten Veränderungen ist gemein, dass sie einen wesentlichen Beitrag leisten, der Artifizialität des Filmmusicals, die im kollektiven Gedächtnis verhaftet ist, entgegenzuwirken, etwa dadurch, dass das Filmmusical selbstreflexiv die Konventionen des Genres dekonstruiert und anschließend neu anordnet. Die Konsequenz aus diesem ‘Spiel’ mit den Konventionen, das mitunter auch zu einem deutlichen Konventionsbruch führen kann, ist nicht zuletzt, dass sich das Zusammenspiel von Film und Musik in zeitgenössischen Filmmusicals wandelt — insbesondere im Falle von Werken, die sich durch eine ausgeprägte *Liveness* auszeichnen. Dies wiederum hat zur Folge, dass die bislang vorliegenden genretheoretischen Konzepte, die mehrheitlich auf die klassische Ausprägung des Genres abzielen, einer kritischen Sichtung bedürfen. Daher werden wir uns eingehend mit den theoretischen Modellen zum Filmmusical — allen voran Rick Altmans Konzept zu semantischen, syntaktischen und pragmatischen Dimensionen des Genres² — beschäftigen und diese mit exemplarischen zeitgenössischen Produktionen in Beziehung setzen. Das Ziel hierbei ist es zunächst zu überprüfen, inwiefern Altmans Modell noch tragfähig ist beziehungsweise inwieweit es Anpassungen beziehungsweise Erweiterungen hinsichtlich aktueller Entwicklungen bedarf — wobei sein Konzept keineswegs grundsätzlich in Frage gestellt werden soll. Sodann soll ein eigenes Modell entwickelt werden, um die semantischen, syntaktischen und pragmatischen Innovationen in Filmmusicals des 21. Jahrhunderts zu erfassen. In diesem Zusammenhang werden Thesen erarbeitet, die die vorhandenen genretheoretischen Modelle im Hinblick auf die Live-Technik erweitern. Der Ausgangspunkt dafür ist Marc-Mathieu Münchs Konzept zum *effet de vie*, das für zeitgenössische Filmmusicals funktionalisiert werden soll.³

Nach Marc-Mathieu Münch ist der *effet de vie* eine Invariante, die den Zweck verfolgt, in fiktionalen Texten eine Welt hervorzubringen, in die der Rezipient eintauchen kann und von der er sich psychisch und physisch vereinnahmen lassen kann. In der vorliegenden Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwiefern durch den Einsatz von Live-Aufzeichnungen respektive *Liveness* ein Anschein von

2) Vgl. Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press; beziehungsweise Kapitel 2.5, S. 60 ff.

3) Vgl. Kapitel 4, S. 163 ff. beziehungsweise Münch, Marc-Mathieu. 2004. *L'effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*. Paris: Honoré Champion.

Unmittelbarkeit und Authentizität beim Rezipienten erzeugt werden kann, welcher der Künstlichkeit entgegenwirkt, und inwieweit auf diese Weise das Eintauchen des Zuschauers in die filmische Diegese begünstigt respektive ein *effet de vie* beim Rezipienten hervorgerufen wird. In diesem Zusammenhang werden auch die zuvor angedeuteten semantischen, syntaktischen und pragmatischen Entwicklungsprozesse (beispielsweise neue narrative Strategien und die veränderten Sujets) dahingehend untersucht, ob sie einen Beitrag leisten, die Künstlichkeit vormaliger Filmmusicals zu mindern.

Nun stellt sich die Frage, inwiefern die Verminderung der Artifizialität eine wichtige und zugleich innovative Option für die Weiterentwicklung des Genres 'Filmmusical' sein kann. Es lässt sich diesbezüglich die folgende These formulieren: Der heutige Genrenutzer goutiert eine solche 'Entartifizialisierung', da sie unter Umständen mit seinem gattungshistorischen Wissen, seinen Einstellungen und Erwartungshaltungen zum zeitgenössischen Kino (beziehungsweise zum zeitgenössischen Film) korrespondiert. Möglicherweise kann sich beim heutigen Rezipienten erst durch die veränderten filmästhetischen Verfahren ein *effet de vie* einstellen. Diese könnten dafür sorgen, dass das Filmmusical wieder an Popularität gewinnt und folglich die Einspielergebnisse steigen. Der ökonomische Aspekt, der damit angesprochen ist, steht allerdings nicht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Wir werden uns vielmehr auf die gegenwärtigen soziohistorischen und kinematographischen Diskurse und die damit verbundenen Interaktionen zwischen dem Genre, den Produzenten und primär den Rezipienten konzentrieren. Hierbei ist es das Ziel herauszuarbeiten, welche Funktionen die semantischen, syntaktischen und pragmatischen Variationen im Zusammenspiel zwischen dem historischen Zuschauer und dem Filmmusical ermöglichen.

Wir orientieren uns hierbei an den Prämissen Jürgen E. Müllers zu gattungshistorischen Rezeptions- und Handlungstheorien.⁴ Müller ist der Auffassung, dass sich Genres in einem *interaktiven* Spannungsfeld zwischen der Produktions- und der Rezeptionsseite befinden. Die sich wandelnden narrativen, ästhetischen und strukturellen Parameter eines Genres erfüllen hierbei nicht nur die potentiellen Erwartungshaltungen der Rezipienten, sondern dienen überdies als eine 'Blaupause' für die Filmstudios, innerhalb welcher die Autoren ihre Kreativität entfalten können. Beide Seiten sind beeinflusst durch die sich wandelnden gesellschaftlichen beziehungsweise kinematographischen Diskurse sowie den (subjektiven und gesellschaftlichen) Wissensvorrat der Produzenten und Rezipienten. Ein Genre greift somit nicht nur gesellschaftliche und kinematographische Diskurse auf, sondern wirkt zugleich auf diese zurück.

Den angesprochenen Aspekten folgt die Arbeit in drei Hauptkapiteln: Im ersten Teil („Das traditionelle Filmmusical“⁵) wird die historische Entwicklung des Genres 'Filmmusical' schlaglichtartig skizziert, wobei die wesentlichen inhaltlichen und for-

4) Vgl. Müller, Jürgen E. 1990. *Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien*. In: Bogdal, Klaus Michael (Hg.). 2005. *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 181 ff. (besonders S. 195).

5) Vgl. Kapitel 2, S. 19 ff.

malästhetischen Elemente ausdifferenziert werden, wie beispielsweise die behandelten Sujets, die duale narrative Ordnung, die auditive und visuelle Einbettung der Songs in die Filmhandlung und die Kategorisierung in Subgenres, wie sie von Altman vorgeschlagen wurde. Anschließend wird Rick Altmans theoretisches Modell zum Filmmusical ausführlich diskutiert. Die von ihm ermittelten semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter dienen sowohl als genrehistorisches Fundament als auch als analytisches Raster in der Betrachtung der ausgewählten zeitgenössischen Werke im zweiten Teil der Arbeit.

Dieser Teil („Das zeitgenössische Filmmusical“⁶⁾ befasst sich mit wesentlichen Abweichungen in der narrativen, thematischen und musikalischen Gestaltung, die sich für zeitgenössische Filmmusicals konstatieren lassen. Hierzu werden exemplarische Filmbeispiele herangezogen, um die folgenden Aspekte näher zu beleuchten: die auffallenden Abweichungen von der herkömmlichen Fokussierung auf das zentrale heterosexuelle Liebespaar beziehungsweise die Substitution des traditionellen Liebespaares durch ein homosexuelles, der thematische Wandel in Hinblick auf gegenwartsbezogene und gesellschaftskritische Sujets sowie der Einsatz von Live-Technik in den musikalischen Szenen. Anschließend wird ermittelt, ob und inwiefern diese Aspekte zur Authentizität im Filmmusical beitragen und ob damit der Anschein von Artifizialität, der dem Genre ‘Filmmusical’ seit dessen Blütezeit anhaftet, vermindert wird.

Im dritten und letzten Teil („Zu den Interaktionen von Film und Musik und der *effet de vie*“⁷⁾) wird anhand des Live-Aspektes das Verhältnis von Film und Musik näher untersucht und in Beziehung zum — bereits erwähnten — *effet de vie* gesetzt. Auf diese Weise wird ein Zusammenhang zwischen der (potentiellen) technischen und musikalischen Unvollkommenheit in den Live-Musikszenen, dem Anschein von Authentizität und Unmittelbarkeit und dem *effet de vie* hergestellt. Hierbei wird das Augenmerk auch auf den Genrenutzer respektive den Rezipienten und dessen historische Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen hinsichtlich der Ausprägungen des Genres ‘Filmmusical’ gelegt und zugleich die Frage aufgeworfen, welche Funktion und Wirkung Live-Musik im Filmmusical auf Rezeptions- und Produktionsseite haben kann. Insbesondere dieser Aspekt soll ‘Lücken’ in den vorhandenen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Genre ‘Filmmusical’ schließen. Diese werden in der sich nun anschließenden Diskussion um den *state of research* herausgearbeitet, um ausgehend davon die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit genauer zu spezifizieren.

Kommen wir nochmals auf den Ausgangspunkt der Überlegungen zurück: Der eingangs imaginierte Zuschauer sollte zeitgenössische Filmmusicals als Werke eines Genres wahrnehmen, das sich einerseits der eigenen Traditionen und Konventionen bewusst ist, andererseits aber durch das selbstreflexive Spiel mit den eigenen Elementen dem Stereotyp der Künstlichkeit entgegenwirkt und sich somit mit den heutigen soziohistorischen Diskursen auseinandersetzt. Das Filmmusical als ein ausschließlich unterhaltendes Genre zu kategorisieren, scheint vor diesem Hintergrund

6) Vgl. Kapitel 3, S. 87 ff.

7) Vgl. Kapitel 4, S. 163 ff.

nicht (mehr) zielführend. Jeder Zuschauer und jedes Filmmusical ist in spezifische gesellschaftliche Rahmenbedingungen eingebettet, die in den folgenden Kapiteln erkenntnisleitend sein werden.

1.2 *State of research* und *axe de pertinence*

Setzt man sich eingehend mit der wissenschaftlichen Literatur auseinander, die sich mit dem Filmmusical befasst, so stellt man fest, dass die Gesamtanzahl der Werke — vor allem der deutschsprachigen — recht klein ist und die Mehrheit dieser Arbeiten das Hauptaugenmerk auf eine historische Perspektive legt. Die entsprechenden Forschungsarbeiten liefern eine chronologische und/oder thematische Aufreihung verschiedener Filmmusicalproduktionen seit der frühen Ära des Hollywoodmusicals in den 1920er Jahren und legen dabei den Fokus auf Produktionsstrukturen und Inhaltsbeschreibungen, ohne jedoch einen tiefergehenden Zugang zum Genre zu wagen.⁸ Dies ist zum einen dem kompendienhaften Aufbau, zum anderen dem geringen Umfang dieser Werke geschuldet.

Auf der anderen Seite liegen durchaus interessante Forschungsarbeiten vor, die sich mit thematischen oder motivischen Paradigmen des Filmmusicals generell beziehungsweise bestimmter Einzelwerke beschäftigen,⁹ dies jedoch zumeist mit einer stark eingeschränkten Forschungsperspektive, vor allem hinsichtlich einer spezifischen Fragestellung das jeweilige Werk betreffend. Dementsprechend existieren nur wenige weiterführende Ansätze in Hinblick auf den strukturellen Aufbau des Filmmusicals, und so darf die Herausarbeitung semantischer, syntaktischer und pragmatischer Charakteristika des Genres durchaus als Forschungsdesiderat gelten.

Ein vielversprechender Ansatz liegt insbesondere Rick Altmans 1987 erschienener Monographie *The American Film Musical*¹⁰ zugrunde, und obschon dieses Werk mittlerweile 25 Jahre alt ist, ist es bis dato eines der wenigen Bücher geblieben, die sich dezidiert mit dem Zusammenspiel von semantischen, syntaktischen und pragmatischen Dimensionen des Filmmusicals auseinandersetzen und so ein analytisches Raster für derartige Filmwerke bereitstellen. Zwar fokussiert Altman bei seiner Argumentation vornehmlich auf Filmmusicals der 'Goldenen Ära' (sprich auf den Zeit-

8) Hier sind beispielsweise die umfangreichen historischen Kompendien von Clive Hirschhorn, Thomas Hirschak, Ethan Mordden oder John Kobal zu erwähnen. Vgl. Hirschhorn, Clive. 1981. *The Hollywood Musical*. London: Octopus; Hirschak, Thomas S. 2001. *Film It With Music. An Encyclopedic Guide to the American Movie Musical*. Westport: Greenwood Press; Mordden, Ethan. 1982. *The Hollywood Musical*. Newton Abbot: David & Charles; Kobal, John. 1981. *A History of Movie Musical. Gotta Sing Gotta Dance*. London: Hamlyn.

9) Vgl. beispielsweise Muir, John Kenneth. 2005. *Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical from EVITA to DE-LOVELY and Beyond*. New York: Applause; Knapp, Raymond. 2006. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press.

10) Schon einige Jahre vor dem Erscheinen der Monographie fokussierte Altman dezidiert auf die Paradigmen des Filmmusicals, so beispielsweise in einer 1981 erschienenen Aufsatzsammlung, in der zahlreiche namhafte Autoren (darunter beispielsweise Thomas Elsaesser, Richard Dyer oder Jane Feuer) verschiedene Forschungsansätze zum Filmmusical präsentierten. Vgl. hierzu: Altman, Rick (Hg.). 1981. *Genre: The Musical. A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul.

raum zwischen dem Ende der 1930er und der Mitte der 1960er Jahre), jedoch sind die von ihm entwickelten Prämissen insgesamt wegweisend und können auch auf aktuellere Filmmusicals angewendet werden. Sie reichen somit über die ‘Goldene Ära’ des Genres hinaus. An späterer Stelle wird daher auf die Thesen Altmans detailliert eingegangen werden, da diese aufgrund ihres paradigmatischen Charakters auch der vorliegenden Untersuchung als Ausgangspunkt dienen werden.

Es ist wenig überraschend, dass Altmans Thesen einerseits aufgrund ihrer analytischen Fokussierung auf Filmmusicals der ‘Goldenen Ära’, andererseits aufgrund der mittlerweile verstrichenen Zeit einer Anpassung oder Ergänzung bedürfen, um dem aktuellen kinematographischen Diskurs Rechnung zu tragen. Es fällt auf, dass keine weiteren tragfähigen theoretischen Ansätze entwickelt wurden, welche die Strukturen aktueller Filmmusicals aufgreifen und weiterführende Perspektiven anbieten. Zwar mahnt Jane Feuer bereits wenige Jahre nach dem Erscheinen von Altmans Arbeit in der zweiten Auflage ihrer Monographie zum Hollywood-Musical an, dass Altmans Fokussierung auf heteronormative Genderzuweisungen (vor allem in Form der vielfach zitierten *dual-focus narration*) gerade hinsichtlich der zunehmenden Dissoziation von Geschlechterordnungen generell nicht mehr zeitgemäß sei;¹¹ gleichwohl bleibt die Forschung bis auf wenige Ausnahmen diese Reakzentuierung noch immer schuldig.¹² Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird unter anderem dieser Kritikpunkt aufgegriffen und dem so bezeichneten Desiderat begegnet werden.

Überdies ist festzustellen, dass sich die wenigsten Forscher mit dem Aspekt der *Musik* im Filmmusical auseinandergesetzt haben. Zwar wird dieser Parameter als Grundkonstante im Verständnis des Filmmusicals begriffen, jedoch existiert kaum ein systematischer Versuch, einen Zusammenhang zwischen der visuellen und der auditiven, insbesondere der musikalischen Ebene herzustellen. Altman selbst befasst sich zwar im Rahmen des *audio dissolve*¹³ mit der Frage nach verschiedenen akustischen Ebenen und deren Interaktion mit dem Filmbild, geht dabei jedoch nur ganz allgemein auf die Musik ein — allgemein insofern, als motivische oder thematische Aspekte hierbei völlig in den Hintergrund treten, weil es vornehmlich um die Frage der auditiven Ebenenzuweisung geht und weniger um einen Zusammenhang mit der Musik im Besonderen. Im Zentrum von Altmans Analyse steht die Überlagerung und Vereinigung der verschiedenen Tonebenen. Dieser Ansatz muss aber gerade im Falle aktueller Filmmusicals hinterfragt werden, da in zeitgenössischen Beispielen die auditive Ebenenverschmelzung, das heißt die Überlagerung von diegetischem und nicht-diegetischem Sound, mehrfach in modifizierter Form genutzt oder aber zum Teil gänzlich vermieden wird.¹⁴ Zudem bleiben bei Altmans Ansatz weitere Fragen

11) Feuer, Jane. 1993. *The Hollywood Musical. Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press, S. 123 ff.

12) Dieser Umstand ließe sich in folgender Hinsicht erklärbar machen: Seit dem Ende der ‘Goldenen Ära’ des Filmmusicals wurden weitaus weniger Produktionen veröffentlicht und folglich ging das Interesse — auch das wissenschaftliche — am Genre stetig zurück.

13) Altman, Rick. 1987, S. 62 ff.

14) Wie im Folgenden noch detailliert untersucht wird, trifft dies insbesondere auf Filmmusicals zu, die von Live-Aufzeichnungstechnik Gebrauch machen. In diesen speziellen Fällen werden Ton und Bild simultan am Filmset produziert und aufgezeichnet, wodurch eine enorme Unmit-

in puncto ‘Musik’ offen — so zum Beispiel Fragen nach ihrer Funktion im Filmbild, nach ihrer Wirkung auf den Rezipienten und nach ihrer Motivation. Gerade letzteres spielt eine zentrale Rolle bei der Einbettung der musikalischen Nummern.

Unter Motivation verstehen wir in dieser Arbeit jene Strategien, mit denen die jeweilige Gesangsnummer logisch in die Narration des Filmmusicals integriert wird. Diese Integration erfolgt im Regelfall durch den Einsatz spezieller Handlungselemente. So kann ein Song zum Beispiel als Ausdruck der psychischen Disposition des Protagonisten fungieren, der sich in eine parallele Wirklichkeit träumt; ein anderes Beispiel wäre, dass die präsentierten musikalischen Nummern im Rahmen einer Bühnenaufführung stattfinden. Das Ziel der Motivationsstrategien liegt darin, einen möglichst logisch nachvollziehbaren Einsatz von Musik zu generieren, der keinen zu deutlichen Bruch mit der intradiegetischen ‘Realität’ erzeugt. Die Verortung innerhalb eines Bühnenrahmens erscheint hierbei als eine sehr authentische Herangehensweise, weil die Präsentation von Gesangsnummern durch gesellschaftliche Konvention nun einmal in der Regel auf einer Bühne stattfindet. Die Verortung in eine imaginierte alternative Umgebung hingegen wirkt weniger authentisch, da diese alternative Erzählebene als Plattform für eine Gesangseinlage quasi nur eine ‘Ausweichoption’ darstellt. In diesem Zusammenhang wird es auch relevant sein zu untersuchen, wie die Verbindung von Musik und filmischer Diegese¹⁵ zu erfassen ist und welche Optionen sich für die Betrachtung von Film und Musik ergeben.

Neben den in Zusammenhang mit Altman erwähnten strukturellen Ansätzen befasst sich eine Vielzahl wissenschaftlicher Werke mit Themen und Motiven im Filmmusical, um anhand der semantischen und syntaktischen Gemeinsamkeiten die Geschichte des Genres ‘Filmmusical’ fortzuschreiben.¹⁶ Hier reiht sich die vorliegende Arbeit ein, jedoch liegt ihr Schwerpunkt auf der Analyse und genregeschichtlichen Einordnung von Filmmusicals des 21. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse wird dabei die Frage sein, welche potentiellen historischen Funktionen aus den intermedialen Bezugnahmen und der häufig damit verbundenen filmischen Selbstreflexivität resultieren — dies vor dem Hintergrund, dass dieses Phänomen — gemäß Kay Kirchmann — seit mehr als 20 Jahren „als Ausweis moderner Ästhetik“¹⁷ gilt.¹⁸

telbarkeit entsteht, die wiederum eine Überlagerung der beiden auditiven Ebenen im Altman-schen Verständnis obsolet macht. Vgl. hierzu Kapitel 3.4, S. 136 ff.

- 15) Bereits 1951 verwendet Etienne Souriau den Begriff ‘Diegese’ auf den Film bezogen (ohne jedoch auf dessen historischen Ursprung bei Platon hinzuweisen). Dieser wird später durch Gerard Genette erweitert. Auf eine ausführliche Diskussion des Diegese-Begriffs wird an dieser Stelle verzichtet, da diese nicht im Zentrum der Arbeit steht. Der Begriff soll somit (vereinfacht) auf das im Film generierte Universum Anwendung finden. Eine ausführliche Diskussion findet sich bei Souriau, Etienne. 1951. *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: *montage/av*, Ausgabe 6/2/1997. Marburg: Schüren, S. 140 ff.; beziehungsweise Genette, Gérard. 1998. *Die Erzählung*. Stuttgart: W. Fink.
- 16) Vgl. hierzu beispielsweise: Dunne, Michael. 2004. *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson: McFarland.
- 17) Kirchmann, Kay. 1994. *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*. In: Amann, Frank / Kaltenecker, Siegfried / Kneiper Jürgen (Hg.). 1994. *Film und Kritik. Heft 2. Selbstreflexivität im Film*. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld, S. 23.

Kommen wir nun, ausgehend vom aktuellen *state of research* beim Filmmusical, zu den *axes de pertinence*, also den wesentlichen Fragestellungen, denen die vorliegende Arbeit nachgeht:

- (1) Welche thematischen und motivischen Veränderungen, Anpassungen beziehungsweise Ergänzungen durchläuft das Filmmusical als Genre und inwieweit brechen dadurch die klassischen narrativen und syntaktischen Strukturen (beispielsweise die Altmansche *dual-focus narration*)¹⁹ auf und werden neu angeordnet? Die Grundlage hierfür sollen die spezifischen semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter bilden, die im Laufe der vergangenen Jahrzehnte das Genre geprägt haben, wie beispielsweise die duale Erzählstruktur durch die heteronormative Geschlechterordnung und die auditive und visuelle Integration der Songs in die Filmhandlung.
- (2) Welche Funktion üben Musik sowie das Zusammenspiel von Musik und Film in diesem multi- oder besser intermedialen Zusammenhang aus und welche Rolle spielen die eingesetzten Motivationsstrategien bei der Wahrnehmung des Genres 'Filmmusical'?
- (3) Und in Verbindung mit den beiden erstgenannten Fragestellungen: Welche potentiellen Wirkungen erzielen Live-Aufzeichnungen der musikalischen Nummern und die damit verbundene *Liveness*²⁰ im Filmmusical?
Inwiefern erfüllt diese eine Funktion, die dem Film nicht zwingend zu eigen ist, nämlich die der Präsentation des Imperfekten (was beispielsweise durch technisch nicht perfektionierten Klang aufscheint)? Und dies, obwohl der Film aufgrund seiner Produktionsbedingungen nicht 'live' abbilden kann, sondern in der Regel durch technische Bearbeitung perfektioniert wird und somit das Imperfekte üblicherweise ausschließt. Auf diese Weise akzentuiert die Live-Technik im Filmmusical die Wahrnehmung einer quasi reproduzierten Realität.
- (4) Inwieweit wird durch diese Technik mit der Artifizialität älterer Filmmusicals gebrochen?

18) Vgl. hierzu die verschiedenen (vornehmlich semantischen) Perspektiven in Cohan, Steve (Hg.). 2002. *Hollywood Musicals. The Film Reader*. London: Routledge.

Cohan versammelt hier verschiedene Aufsätze zu allgemeinen, das Genre betreffenden Expertisen, zu spezifischen Genderfragestellungen, aber auch Ansätze der *Queer Studies*. Diese Einzelbeiträge sind — jeder für sich genommen — durchaus erhellend, vermögen aber nur bedingt (mit Ausnahme der Artikel zu allgemeinen Strukturen des Filmmusicals) einen umfassenderen Zugang zu eröffnen.

19) Das Konzept der *dual-focus narration* wird noch eingehend erläutert und in den Kontext des Filmmusicals gesetzt. Es sei an dieser Stelle jedoch bereits auf Altmans Monographie verwiesen. Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 16 ff.

20) Zwar kann im Falle einer kinematographischen Produktion kaum von einer Live-Performance gesprochen werden, da Ton und Bild aufgezeichnet und später ganz im Benjaminschen Sinne wieder abgespielt werden. Jedoch drängt sich die Frage auf, inwieweit sich die Aufzeichnung der musikalischen Performances direkt am Set (entgegen der Mehrheit aller Produktionen, in denen die Songs in der Regel zuvor im Studio vorproduziert werden) auf die klassischen Parameter des Filmmusicals auswirkt.

Die letzte Fragestellung nimmt in dieser Untersuchung einen besonderen Stellenwert ein, da sie grundlegende weiterführende Forschungsfragen aufwirft. Es gilt zu erkunden, inwiefern sich aktuelle Darstellungs- und Produktionsweisen des Filmmusicals von der gewohnten Künstlichkeit entfernt haben und wie mit den semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter, die dem Filmmusical zu eigen sind, kreativ und auf innovative Weise umgegangen wird. Gerade mit Blick auf die Qualität der musikalischen Performances stellt man fest, dass im Filmmusical vermehrt die technische Perfektion umgangen wird und so die Konventionen von Filmmusicals aufgebrochen werden.

Um sich diesem Themenkomplex anzunähern, bietet es sich an, von den Arbeiten Marc-Mathieu Münchs auszugehen,²¹ der mittels seines Begriffes des *effet de vie*²² einen vielversprechenden Zugang zur Wahrnehmung von Kunst und deren Wirkung beim Rezipienten entwickelt hat. Marc-Mathieu Münch begreift den *effet de vie* als eine anthropologische Invariante, deren Zweck es ist, in fiktionalen Texten eine virtuelle Welt zu generieren, an der der Rezipient teilhaben kann, in der er sich psychisch und physisch von der Diegese vereinnahmen lässt. Auch wenn Münchs Begrifflichkeit und seine Thesen zunächst auf den Bereich der Literatur Anwendung gefunden haben, kann dieser Ansatz interessante Aspekte in den audiovisuellen Medien entfalten.²³

Der *effet de vie* kann so — auf das Filmmusical angewendet — eine Erklärung liefern, inwieweit Entwicklungen wie *Liveness*, Themenwandel, Selbstreflexivität oder Abkehr vom klassischen Modell der *dual-focus narration* als notwendige Anpassung innerhalb der historischen Entwicklung des Genres ‘Filmmusical’ zu begreifen sind. Durch sie kann möglicherweise ein höherer Authentizitätsgrad des filmischen Universums und damit der generierten virtuellen Welt erreicht werden. Diese Authentizität wirkt der Künstlichkeit vormaliger Filmmusicals entgegen und kann somit als ‘Zielsetzung’ des *effet de vie* im zeitgenössischen Filmmusical gedeutet werden.²⁴

Nach diesen ersten Überlegungen kommen wir zur (bereits angekündigten) Rekonstruktion der historischen Entwicklung des Filmmusicals sowie zur Erläuterung der konventionalisierten semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter des Genres. Hierbei werden Rick Altmans Prämissen erkenntnisleitend sein, zugleich aber auch kritisch hinterfragt werden. Dieses Kapitel dient als historisch-theoretische Grundlage für die Untersuchung zeitgenössischer Filmmusicals.

21) Münch, Marc-Mathieu. 2004.

22) Ich verwende den Begriff im französischen Original, da mir die deutsche Übersetzung „Lebens-effekt“ zu eindimensional erscheint und den ursprünglichen Begriff, der im komplexen Spannungsfeld zwischen psychologischer Wirkung und Spiritualismus oszilliert, verfälscht. Eine nähere Definition folgt an späterer Stelle in dieser Ausarbeitung. Vgl. Kap. 4, S. 163 ff.

23) Vgl. hierzu: Müller, Jürgen E. 2012. *Une vie à la recherche des effets de vie, ou quelques remarques sur l'oeuvre multi- et intermédiatique de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth*. In: Guiyoba, François (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 83 ff.

24) Eine ausführliche Betrachtung von Münchs Konzept sowie dessen Anwendung im Genre ‘Filmmusical’ folgt in Kapitel 4, S. 163 ff.; Vgl. hierzu auch Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 43 ff.

2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical

2.1 Vorbemerkungen

Was ist eigentlich ein Filmmusical? Diese scheinbar banale Frage wird seitens des Feuilletons oder der apodiktisch erscheinenden Genrechronisten zumeist mit einer ungenauen Definition quittiert, die im Kern die Aussage trägt ‘ein Film, in dem viel gesungen und getanzt wird’ — eine ‘Definition’, die mehr als vage, wenig verlässlich und sicherlich kaum für eine akademische Betrachtung dienlich ist — gerade in Hinblick auf eine tiefgehende Untersuchung des Genres.²⁵ Es wird daher nun eine zum einen historisch untermauerte, zum anderen an Rick Altman orientierte Bestimmung des Genres erfolgen, die sowohl die Entwicklungsperspektiven des Filmmusicals als auch dessen zeitgenössische Dimension aufgreift. Dabei wird es um eine schlaglichtartige Rekonstruktion der historischen Entwicklung des Filmmusicals gehen, die wiederum in enger Verbindung zur Entwicklung des Musicals als Bühnengenre steht. In diesem Zusammenhang wird die gegenseitige Wechselwirkung zwischen dem Filmmusical und dem Bühnenmusical skizziert.²⁶

Nehmen wir nun also als Ausgangspunkt das Bühnenmusical, welches in den Vereinigten Staaten von Amerika bereits seit den 1920er Jahren einen sehr promi-

25) An dieser Stelle muss auch auf das evidente Problem der Genredefinition verwiesen werden. Zwar fokussiert diese Arbeit nicht auf den Aspekt einer (literaturwissenschaftlichen) Definition von Genres an sich, die Diskussion, ab wann von einem Genre gesprochen werden kann beziehungsweise sollte, wird aber dennoch an späterer Stelle geführt werden. Vgl. hierzu Kapitel 2.3, S. 26 ff.

26) Ich verweise an dieser Stelle auf das integrative Modell einer vernetzten Mediengeschichte, welches beispielsweise Jürgen E. Müller oder Siegfried Zielinski proklamieren. Vgl. hierzu: Müller, Jürgen E. 2008. *Intermedialität und Medienhistoriographie*. In: Paech, Joachim / Schröter, Jens (Hg.). 2008. *Intermedialität: Analog/Digital. Theorien — Methoden — Analysen*. München: W. Fink, S. 31 ff.; beziehungsweise Zielinski, Siegfried. 1989. *Audiovisionen — Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Der vielschichtige wechselseitige Austausch von Stoffen, Themen und sogar Fachpersonal zwischen dem Hollywood-Musical und Bühnenmusical am Broadway deutet auf eine Interaktion beider Gattungsentwicklungen hin. Dieser Zusammenhang wird im späteren Verlauf dieses Kapitels, respektive in der historischen Herleitung noch dezidiert herausgearbeitet, wodurch das Beziehungsgeflecht deutlicher wird. Vgl. hierzu Kapitel 2.2, S. 21 ff.

nennten Status innehat und seit Jahrzehnten zahlreiche Erfolge feiert.²⁷ Ein Faktor für diesen Erfolg kann darin gesehen werden, dass es als eine hybride Gattung zu begreifen ist, welche Einflüsse zahlreicher anderer theatraler und musikalischer Aufführungsformen (beispielsweise aus der Oper, der Operette, der Revue, der *Minstrel-show*²⁸ und der *Extravaganza*²⁹) übernimmt und diese in eine neuartige Form überführt. Diese Einflüsse sind vor einem spezifischen soziokulturellen beziehungsweise gesellschaftshistorischen Hintergrund zu sehen: Viele von ihnen 'kondensieren' am Schmelzpunkt der Einwanderungskulturen, wobei sich verschiedenste Gattungen aus verschiedenen Kulturen miteinander vermengen und verzahnen.³⁰ Das Filmmusical übernimmt zahlreiche Aspekte und Elemente der Gestaltung des Bühnenmusicals und orientiert sich zugleich an dessen künstlerischem und ökonomischem Erfolg. Diese Übernahme deutet zugleich auf den Beginn einer engen Verbindung zum Bühnenmusical hin, die großen Einfluss auf die Gestaltung und die Wahrnehmung des Filmmusicals nehmen wird.

Eine der auffälligsten Gemeinsamkeit von Bühnen- und Filmmusical ist die musikalische Ausgestaltung. Sie orientiert sich bei beiden Gattungen sehr eng am populärmusikalischen Diskurs. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass diese Musik insgesamt weitgehend widerspruchsfrei gebaut ist, leicht konsumiert werden kann und daher eine große Popularität genießt. Diese Orientierung ist bis zum heutigen Tage augenfällig, so dass Bühnen- und Filmmusicals in der Regel als ein Produkt der Populärkultur gewertet werden.³¹ Dies wirft das Problem auf, dass Werke der Populärkultur stets sehr starken geschmacklichen Veränderungen unterworfen sind, weswegen gerade betagtere Produktionen Gefahr laufen, 'altmodisch' beziehungsweise unzeitgemäß zu wirken. Eine solche Entwicklung wird zusätzlich durch den steten 'Hunger'

27) Vgl. Böttger, Dirk. 2002. *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, S. 672 ff.

28) Die revueartigen *Minstrelshows* handeln typischerweise von der schwarzen Bevölkerung der Vereinigten Staaten. Alle Rollen werden durch weiße männliche Personen dargestellt, die sich das Gesicht (mittels unterschiedlichster Techniken) geschwärzt haben. Eine Besonderheit der *Minstrel-shows* ist der musikalische Stil, der die spätere Jazzmusik vorwegnimmt. Vgl. Mast, Gerald. 1987, S. 18 ff.

Diese Darstellung findet sich auch noch in einigen frühen Stumm- und Tonfilmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, darunter beispielsweise in Alan Croslands *THE JAZZ SINGER* (1927), auf den an späterer Stelle noch explizit eingegangen werden soll. Vgl. Kapitel 2.2, S. 21 ff.

29) Unter einer *Extravaganza* ist eine spezielle Form des Ausstattungsstückes zu verstehen, in der weniger die inhaltliche Ebene als vielmehr die Bühnengestaltung, die Verwendung von Bühnentechnik sowie spezielle Bühneneffekte (zum Beispiel Pyrotechnik) im Zentrum stehen. Vgl. Böttger, Dirk. 2002, S. 660 ff.

30) Eine ausführliche Betrachtung der Entwicklung des amerikanischen Musiktheaters findet sich in Marion Linhardts Artikel mit dem Titel „*Transatlantic Discourses: 'American' Musical Theatre and Entertainment*“, auf den hier verwiesen wird. Vgl. Linhardt, Marion. 2009. *Transatlantic Discourses: 'American' Musical Theatre and Entertainment*. In: Steppat, Michael (Hg.). 2009. *Americanism. Discourses of exception, exclusion, exchange*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 343 ff.

31) Wenngleich der Begriff 'Populärkultur' (oder auch Popkultur beziehungsweise *popular culture*) wohl erst Ende des 20. Jahrhunderts größere Verbreitung findet und häufig mit der Verbreitung der Massenmedien in Verbindung steht, bleibt der inhaltliche Tenor auch im Falle des klassischen Musicals evident und greifbar.

des Zuschauers nach neuen Stoffen befördert, woraus die Notwendigkeit immer neuer Werke — gerade in der ‘Goldenen Ära’ des Genres ‘Filmmusical’ — resultiert. In dieser Notwendigkeit steckt eine mögliche Quintessenz der amerikanischen Kulturindustrie im Allgemeinen und des Film- und Bühnenmusicals im Besonderen: Es manifestiert sich stets ein überbordender Bedarf an neuen Werken auf der einen Seite und einer leichten Konsumierbarkeit als Entertainmentprodukt auf der anderen Seite.

Es bedarf an dieser Stelle einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Entertainmentbegriff, der im europäischen Kulturraum und besonders im deutschsprachigen Raum mit einem negativen Beigeschmack behaftet ist. Während etwa im deutschsprachigen Raum zwischen unterhaltenden und ernstesten Formen streng unterschieden wird,³² findet sich diese strikte Teilung in der amerikanischen Kulturproduktion selten — und wenn, dann nicht in derart rigider Form. Zwar machen die Mehrzahl der erfolgreichen Film- und Bühnenmusicals deutlich, dass das Entertainment ein Hauptanliegen der Kulturschaffenden in den Vereinigten Staaten ist; dies bedeutet jedoch nicht notwendigerweise, dass dadurch ausnahmslos ‘leichte’ und wenig nachhaltige Stoffe Eingang in den Kanon finden. Einen Beweis dafür liefern die musikalisch und dramaturgisch komplexen Musicals von Stephen Sondheim (beispielsweise das sehr erfolgreiche Bühnen- beziehungsweise Filmmusical *SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET*), in welchen die Verzahnung von Unterhaltungsgedanken und der ambitionierten Auseinandersetzung mit der Gattung eine publikumswirksame Form findet. Natürlich darf Sondheims Œuvre nicht *pars pro toto* für die gesamte Gattung missverstanden werden, aber es macht dennoch deutlich, inwieweit die rigide Unterscheidung zwischen Unterhaltendem und Ernsthaftem in Bezug auf die amerikanische Kulturindustrie wenig zielführend ist. Dieser Gedankengang wird auch bei unseren Überlegungen in Hinblick auf die Formierung und Fortentwicklung des Genres ‘Filmmusical’ wieder anklingen.

2.2 ‘Auf nach Hollywood’ — Transformation und historische Perspektiven

Das Bühnenmusical und das Filmmusical haben in der gleichen Dekade, also den 1920er Jahren, ihren Ursprung. Dies setzt jedoch voraus, dass man den ersten Tonfilm der Hollywood-Ära, also Alan Croslands *THE JAZZ SINGER* (1927), zugleich als erstes Filmmusical beziehungsweise als ‘Hollywood-Musical’ bezeichnet. Hier ergibt sich schon ein erstes Problem: Zwar nehmen das Thema Musik (i.e. die Hauptfigur ist ein Jazz-Sänger) und die Präsentation gesanglicher Darbietungen in diesem Film einen nicht zu unterschätzenden Raum in der Narration ein, jedoch kann nicht ignoriert werden, dass es sich bei *THE JAZZ SINGER* um eine Mischform aus Stumm- und Tonfilm handelt (die zahlreichen Zwischentitel unterstreichen dies zusätzlich), in dem an einigen verstreuten Stellen synchronisierter Ton existiert, der

³²⁾ Diese Differenzierung schlägt sich exemplarisch in der Unterscheidung zwischen ‘E-Musik’ und ‘U-Musik’ in der Kulturindustrie und in Teilen der Forschung nieder.

aber vornehmlich die gesanglichen Sequenzen illustriert.³³ Hinzu kommen lediglich einige wenige gesprochene Worte des Hauptdarstellers Al Jolson.³⁴ Es lässt sich konstatieren, dass THE JAZZ SINGER das Filmmusical zwar durchaus Impulse für das Genre gesetzt hat, dass aber der ihm beigemessene Status als erstes Tonfilmmusical wohl insgesamt zu relativieren ist.³⁵

In der Forschungsliteratur existieren hierzu gegensätzliche Ansichten: Ein Teil der Theoretiker beziehungsweise Filmhistoriker sieht in THE JAZZ SINGER klar das erste Hollywood-Musical; andere wiederum distanzieren sich von einer solchen Einordnung. Die diplomatische Position, die Ted Sennett in seinem 1981 erschienenen Werk vertritt, stellt eine angemessene Bewertung dar: Zwar hat der Film maßgeblich zur Entwicklung und zum Erfolg des Genres beigetragen, jedoch kann er — aufgrund der sehr eingeschränkten auditiven Ebene — noch nicht als Filmmusical bezeichnet werden.³⁶ Überdies besteht 1927 noch das große Problem, dass die wenigsten Filmtheater technisch in der Lage sind, Tonfilme vorzuführen, so dass bei THE JAZZ SINGER der große Publikumserfolg ausbleibt und erst der Nachfolgefilm, THE SINGING FOOL (1928), nachhaltigere Erfolge feiern kann,³⁷ wenngleich das Werk heute weitestgehend in Vergessenheit geraten ist.³⁸ Hierbei ist allerdings anzumerken, dass auch THE SINGING FOOL nur teilweise synchronisiert ist (vergleichbar mit THE JAZZ SINGER), so dass auch dieser Film nicht als Ausgangspunkt für das Genre 'Filmmusical' gelten kann — selbst wenn er die Rezipienten für die Verbindung von Film und Musik weiter sensibilisiert. Des Weiteren spricht gegen die Festlegung beider Filme als 'Filmmusical', dass die verwendeten Musiknummern (unter anderem Irving Berlins „Blue skies“) bereits zuvor populär vermarktet worden sind und somit keine originären Nummern für diese Filme geschrieben wurden.³⁹

Dies soll sich mit THE BROADWAY MELODY (1929, Regie: Harry Beaumont) deutlich ändern. Hierbei handelt es sich um einen der ersten Filme, die eine vollwertige Tonspur aufweisen (ermöglicht durch das seinerzeit innovative Lichttonverfah-

33) Hischak, Thomas. 2001, S. 165 f.

34) Zu diesen wenigen Worten gehört auch der berühmte Satz „*Wait a minute! Wait a minute! You ain't heard nothin' yet*“, den Al Jolson in seiner Rolle des Jackie Rabinowitz an das Publikum richtet. Vgl. Crosland, Alan. 1927. THE JAZZ SINGER, TC 00:17.26 f.

35) Vgl. Mast, Gerald. 1987, S. 88 f.

36) Sennett, Ted. 1981. *Hollywood Musicals*. New York: Abradale Press, S. 31.

37) Jubin, Olaf 1995. *Die unterschätzte Filmgattung. Aufbereitung und Rezeption des Hollywood Musicals in Deutschland*. Bochum: Brockmeyer, S. 18.

38) Hischak, Thomas. 2001, S. 303.

39) Vgl. Muir, John Kenneth. 2005. *Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical, From Evita to De-Lovely and Beyond*. New York: Applause, S. 20.

Dieser Umstand ist zwar prinzipiell kein Ausschlusskriterium, jedoch konnte sich das Genre 'Filmmusical' erst durch originär für das Filmmusical geschriebene Gesangsnummer etablieren. Im weiteren Verlauf dieser historischen Re-Konstruktion wird deutlich werden, dass spätestens ab dem Ende der 'Goldenen Ära' des Filmmusicals vermehrt auf bekannte und bereits zuvor veröffentlichte Songs zurückgegriffen wird, beispielsweise im Filmmusical MOULIN ROUGE! (2001). Vgl. hierzu Kapitel 3.3.3, S. 125 ff.

ren)⁴⁰ und neben gesprochenen Dialogen auch zahlreiche musikalische Einlagen enthalten. *THE BROADWAY MELODY* kann insofern als eines der ersten Tonfilmmusicals betrachtet werden, weil es sowohl Musik zum integralen Bestandteil seiner Handlung macht, die gerade in den musikalischen Performances einen enormen Stellenwert innehat, als auch die Produktion eines Broadway-Musicals aus einer Backstage-Perspektive thematisiert.⁴¹ Gerade die Backstage-Perspektive sollte in den kommenden Dekaden bei der Entwicklung des Genres ‘Filmmusical’ noch einen großen Raum einnehmen, worauf vor allem in Hinblick auf mögliche Motivationsstrategien später einzugehen sein wird.⁴² Trotz der nach wie vor fehlenden Verbreitung der Tonfilmaufführungstechnik in weiten Teilen der Vereinigten Staaten ist *THE BROADWAY MELODY* finanziell und künstlerisch äußerst erfolgreich und erhält zahlreiche Auszeichnungen, so beispielsweise im Jahr 1930 den OSCAR der ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCE in der Kategorie ‘BEST PICTURE’ — also als künstlerisch gelungenster Film des Jahres.⁴³

An dieser Stelle ist die grundsätzliche Frage zu klären, wieso gerade zahlreiche Aspekte des Bühnenmusicals als Ausgangspunkt für die Etablierung des Tonfilms herangezogen werden — umso mehr, als die frühe Tonfilmtechnik noch sehr aufwendig und störanfällig ist und so die Möglichkeiten der Filmproduzenten merklich einschränkt. Hinzu kommt, dass die hierfür nötigen Kameras um ein Vielfaches größer sind als ihre Stummfilmpendants, da sie zusätzlich noch akustisch enorm gedämmt sind, weil die Mikrofonierung am Filmset sonst das Betriebsgeräusch der Filmkamera mitaufzeichnet. Überdies steckt die filmische Mikrofonierungstechnik zu dieser Zeit noch in den sprichwörtlichen Kinderschuhen — was die zuvor bereits erreichte Mobilität der Kamera in Form von Schwenks, Fahrten und Kranaufnahmen nahezu vollkommen zurücknimmt.⁴⁴

Die ursprünglich erreichte ästhetische Exzellenz der kinematographischen Möglichkeiten des Stummfilms kann der frühe Tonfilm (vorerst) nicht mehr bieten. Daher bedarf es einer grundlegenden *thematischen* Neuausrichtung im Tonfilm, um so

40) Das Lichttonverfahren ist eine Technik, bei welcher der Filmbildstreifen mit einem Filmtontstreifen verbunden ist. Der Filmtontstreifen enthält dabei die notwendige Tonspur in Form eines amplituden- oder intensitätsmodulierten Darstellungsverfahrens. Durch die Verbindung mit dem Filmbildstreifen ist die Möglichkeit der vollwertigen Bild-Ton-Synchronität gegeben. *THE JAZZ SINGER* dagegen basiert auf dem so genannten Vitaphone-Verfahren, bei welchem der Ton auf einer separaten Schallplatte aufgezeichnet ist. Das Abspielgerät ist indes mit dem Filmprojektor insoweit verbunden, dass der Filmstreifen und die Schallplatte über die gleiche Antriebsspule betrieben werden. Speziell dieses Verfahren macht deutlich, dass es sich noch um kein vollwertiges Synchronisationsverfahren handelt. Vgl. hierzu: Rother, Rainer (Hg.). 1997. *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 189 beziehungsweise S. 317.

41) Springer, John. 1966. *All Talking! All Singing! All Dancing! A pictorial history of the movie musical*. Secausus: Citadel Press, S. 18 f.

42) Vgl. hierzu Kapitel 2.5.5, S. 81 ff.

43) Vgl. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/2nd.html> (Zugriff: 24.08.2012)

44) Vgl. hierzu auch: Barrios, Richard. 1995, S. 13 f. und 41 f.; Die problematische Entwicklung des Tonfilms wird überdies in Stanley Donens und Gene Kellys *SINGING IN THE RAIN* (1952) auf parodistische Weise thematisiert, auf den an dieser Stelle verwiesen wird.

diese Qualitätseinbußen ausgleichen zu können. Eine attraktive ‘Innovation’ ist auch aus ökonomischen Gründen nötig, da der Tonfilm in der Produktion wesentlich teurer ist als der Stummfilm; will man ein finanzielles Desaster vermeiden, müssen diese Mehrkosten durch *Box-Office*-Erfolge wieder eingespielt werden.

Die schlichte Aufzeichnung gesprochener Dialoge eines Films ist dabei allerdings nicht ausreichend, um andere Defizite wieder auszugleichen. Der Filmhistoriker Thomas Hischak geht sogar so weit zu behaupten, dass das damalige Kinopublikum generell kein Interesse am gesprochenen Dialog im Film hat.⁴⁵ Ob dieser apodiktischen Aussage zuzustimmen ist,⁴⁶ sei dahingestellt, jedoch überrascht es wenig, dass gerade Gesang beziehungsweise musikalische Nummern ein größeres Interesse seitens des Kinopublikums wecken können, als dies einfachen Dialogen gelingt. Der Einsatz populärer Musikstücke in den frühen Werken des Tonfilms sorgt in diesem Zusammenhang einerseits für eine höhere Anziehungskraft, da diegetischer Ton beziehungsweise diegetische Musik auf den Zuschauer attraktiver wirkt als eine rein illustrative Musikbegleitung des Stummfilms, wengleich auch hier diegetische Geräusche imitiert werden, die jedoch nicht den gleichen Authentizitätsgrad aufweisen, wie echter diegetischer Ton. Zugleich soll auf diese Weise über die Einschränkungen in der Filmästhetik der ersten Tonfilme hinweg täuschen.

Wie bereits erwähnt, resultieren diese Beschränkungen in der Frühphase des Tonfilms vor allem aus den technischen Apparaturen, mit denen die Filmaufzeichnung durchgeführt wird. Denn diese besitzen im Falle der Tonaufzeichnung noch nicht die technische Ausgereiftheit, so dass beispielsweise Bewegungen und Gestik der Darsteller stets in Richtung der Mikrofone gerichtet werden müssen. Ein weiteres Problem ergibt sich — wie bereits angedeutet — durch die Immobilität der Kamera, welche die kinematographischen Möglichkeiten des Filmmusicals auf visueller Ebene einschränkt.⁴⁷ Alle diese Einschränkungen für die (zur Konvention gewordene) Ästhetik des Stummfilms müssen also kaschiert werden. Dies gelingt insbesondere durch den Einsatz musikalischer Nummern, deren Schauwert von den filmästhetischen Mängeln ablenkt, aber zugleich die von Rudolf Arnheim thematisierten kommerziellen Ziele der Hollywood-Studios offenlegt:

Daran [an den kommerziellen Zielen der Tonfilms, M.G.] ist sicher richtig, dass die Filmindustrie keine anderen Motive kennt, als geschäftliche. Gerade deshalb aber ist sie abhängig vom Publikumsgeschmack, und wenn sich auch die Generaldirektoren und Produktionsleiter häufig abenteuerliche Vorstellungen von den Wünschen des Durchschnittskinobesuchers machen — diesmal haben sie bestimmt richtig getippt: Der Tonfilm kommt dem Publikumsgeschmack durchaus entgegen;

45) Hischak, Thomas. 2001, S. 166.

46) Es beispielsweise auf die ausführliche Erörterung Rudolf Arnheims verwiesen, der bereits 1932 — also kurze Zeit nach der Etablierung des Filmtons — bekräftigte, dass der Tonfilm die künstlerischen Optionen des Stummfilms zerstöre und eine reine Unterhaltungsindustrie forcieren. Vgl. Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Berlin: Suhrkamp, S. 189 ff.

47) Vgl. Barrios, Richard. 1995, S. 19.

oder anders ausgedrückt: Wenn zwischen Stummfilm und Tonfilm zu wählen ist, wird das Publikum allemal für den Tonfilm sein.⁴⁸

Ein Presseartikel aus THE ARGUS vom März 1944 veranschaulicht exemplarisch die kommerzielle Entwicklung:⁴⁹ Hier wird deutlich, dass die Einnahmen der Filmstudios bei Filmmusicals und Musikfilmen deutlich höher liegen als bei konventionellen (oder gar stummen) Filmen. Insofern darf die ökonomische Perspektive als treibende Kraft hinter der Forcierung der Produktion von Filmmusicals nicht zu gering geschätzt werden.

Erinnern wir uns an dieser Stelle an unsere Überlegungen zum medialen Zusammenspiel von Bühnen- und Filmmusical. Da bereits vor dem gleichsam ‘ersten’ Musical, dem als „*Musical Play*“ bezeichneten SHOW BOAT zahlreiche musikalische Genres wie beispielsweise Operette, *Extravaganza*, *Vaudeville* und Revue bekannt und beliebt sind, lag es nahe, diese Form der Unterhaltungskultur auch auf das filmische Medium zu übertragen. Zusammen mit den anderen bereits erwähnten Faktoren — der Notwendigkeit der Kaschierung der noch eingeschränkten Bildästhetik, dem Einsatz von Filmtönen im Dienste der ‘Sensation oder Attraktion’⁵⁰ sowie der ökonomischen Dimension — können diese als Katalysator für ein in der Zukunft sehr ertragreiches Zusammenspiel von Bühnenmusical und Filmmusical verstanden werden. Zudem soll gerade auch der bidirektionale Austausch zwischen den beiden Gattungen nachhaltigen Einfluss auf das Genre nehmen.

Gleichwohl muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Haupteinfluss zunächst eher in älteren Bühnengenres zu suchen ist und das Bühnenmusical erst später größere Bedeutung gewinnt. Dies erklärt auch, dass in der Gründungszeit des Filmmusicals insbesondere revueartige Werke den Weg auf die große Leinwand finden. Diese Werke zeichnen sich weder durch einen besonders hohen narrativen Gehalt, noch durch eine innovative oder zumindest spannend umgesetzte Dramaturgie aus. Vielmehr sind sie im Grunde genommen als musikalische Revuen zu betrachten, die zum Teil in Rekordzeit produziert und vermarktet werden.⁵¹ Vor allem stehen der

48) Arnheim, Rudolf. 2002, S. 190.

49) Jones, Lon. 1944. *Which Cinema films have earned the most money since 1914*. In: *The Argus* (überregionale Tageszeitung; Melbourne, Australien: 1848-1957), Ausgabe vom 04.03.1944. Quelle: <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/11816878> (Zugriff: 09.08.2012), S. 3.

Bemerkenswert ist bei Jones’ Ausführungen, dass eine Vielzahl der im Artikel erwähnten und finanziell äußerst erfolgreichen Filme gerade aus dem Genre ‘Filmmusical’ beziehungsweise Musikfilm kommen. Hier wären paradigmatisch SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937), THE SINGING FOOL (1928), 42ND STREET (1942), GOLD DIGGERS OF BROADWAY (1929) und natürlich THE BROADWAY MELODY (1929) anzuführen.

50) Vgl. hierzu: Eisenstein, Sergej M. 1923. *Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ im Moskauer Proletkult*. In: Albersmeier, Franz-Josef. 2003. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 58 ff.

51) Die durchschnittliche Drehzeit jener Filme betrug etwa achtundzwanzig Tage, was trotz des professionellen — weil vom Broadway ‘importierten’ — Personals bis heute überraschend ist. Vgl.: Hanisch, Michael. 1980. *Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute*. Berlin: Henschel, S. 22 f.

musikalische Unterhaltungsfaktor und das Spektakel⁵² (vergleichbar dem der *Extravaganzas*) der „*All Singing! All Talking! All Dancing*“-Filme im Vordergrund, so dass diese Filme trotz mangelnder inhaltlicher Innovationen die frühe Phase der Tonfilmära bestimmen.⁵³ Nichtsdestoweniger verbessert und prägt dieser Filmtyp den Umgang mit dem Filmtone nachhaltig, da durch die große Beliebtheit der Werke zahlreiche technische Entwicklungen angestoßen werden. So gewinnt die vormals statische Kamera ihre Mobilität zurück, und die Aufzeichnungs- und Mikrofontechnik entwickelt sich zunehmend weiter. Diese Beschleunigung der technischen Entwicklung, gepaart mit dem finanziellen Erfolg dieser Produktionen, nimmt weitreichenden Einfluss sowohl auf die technische als auch auf die ästhetische Gestaltung späterer Filmmusicals.

Gerade diese marktbeherrschende Dominanz der Revuefilme jener Zeit führt jedoch zugleich dazu, dass das Publikumsinteresse an derartigen Produktionen alsbald aufgrund einer ‘Übersättigung’ abebbt. Nur wenige Filmemacher, die zuvor schon versucht hatten, sich von den Konventionen der „*All Singing! All Talking! All Dancing*“-Filme zu lösen, bleiben dem Filmmusical treu und experimentieren weiterhin mit dieser Gattung.⁵⁴

2.3 Eine semantisch-syntaktisch-pragmatische Annäherung an Filmgenres

Diese ersten Überlegungen zum Ursprung des Genres ‘Filmmusical’, die Zusammenführung verschiedener Einflüsse aus anderen Gattungen sowie die Betrachtung des wechselseitigen Verhältnisses von Tonfilm und Stummfilm sollen den Ausgangspunkt für eine Entfaltung der historischen Entwicklung des Filmmusicals liefern. Bevor wir uns diesem in den folgenden Kapiteln zuwenden und eine schlaglichtartige Rekonstruktion einiger historischer Perspektiven des Musicals vornehmen, bedarf es einer Definition des Begriffs ‘Genre’ respektive einer Klärung der Frage, wie er in der vorliegenden Ausarbeitung Verwendung findet. Hierbei wird die historische Dimension bei der Herausbildung von Filmgenres und die mit dem jeweiligen Genre (in diesem Fall des Genre ‘Filmmusical’) verbundenen semantischen und syntaktischen Merkmalen im Mittelpunkt stehen. Neben diesen Merkmalen soll eine pragmatische Perspektive eröffnet werden, die gerade Rick Altman besonders betont. Sie schließt das Handlungsverhältnis zwischen Genrenutzer und Genre mit ein, so dass die historische Entwicklungsdimension von Filmgenres durch eine semiotische Dimension ergänzt wird, welche die dynamischen Erwartungshaltungen der Genrenutzer erklärbar macht. Obwohl eine Genretheoriebildung nicht im Zentrum der vorliegenden

52) Einige dieser Filme enthielten bereits erste in TECHNICOLOR gedrehte Farbsequenzen, die sehr großen Eindruck auf die Kinozuschauer gemacht haben dürften. Vgl.: Hanisch, Michael. 1980, S. 25.

53) Ibid.

54) Jubin, Olaf. 1995, S. 21.

Arbeit steht, scheint angesichts der Vielzahl existierender theoretischer Ansätze eine definitorische Annäherung unerlässlich, um Bedeutungsunschärfen zu vermeiden.⁵⁵

Der Begriff 'Genre' beziehungsweise 'Filmgenre' lässt sich sehr unterschiedlich definieren und hat im Laufe der letzten Jahrzehnte zahlreiche Veränderungen erfahren.⁵⁶ Filmgenres haben sich insbesondere durch die Entwicklung und Ausdifferenzierung des Hollywood-Studio-Systems in den Vereinigten Staaten entwickelt. Dies ist insofern von grundlegender Bedeutung, als es verdeutlicht, inwiefern sich Filmgenres im Spannungsfeld zwischen Produktion, Rezeption, Ökonomie und Filmkritik herausgebildet haben. Der besondere ökonomische Stellenwert der Filmgenres für die Filmstudios stellt sowohl Perspektive als auch Problem des Begriffes dar, da das historische Fundament der Filmgenres der kostensparenden Produktionsweise der Hollywood-Studios geschuldet ist: Hatte ein entsprechendes Filmwerk größeren Erfolg, entwarf man Repliken, die auf ähnliche inhaltliche und formale Merkmale zurückgriffen.⁵⁷ Erst in einem zweiten Schritt erfolgte dann eine theoretische beziehungsweise methodologische Auseinandersetzung.

Auch wenn es dem amerikanischen Pragmatismus entsprechen mag, die Begriffsdimension beziehungsweise Genrezuordnungen der Hollywood-Studios als solche zu übernehmen und in einen allgemein-theoretischen Diskurs zu überführen, so ist diese Vorgehensweise dennoch problematisch: Eine derartige unreflektierte Übernahme der Genrezuordnungen der Hollywood-Studios würde zu einem starren Bild von Filmgenres führen, da historische Veränderungen und Anpassungen der gemeinsamen Genremerkmale ausgeklammert blieben. Die Ausdifferenzierung rein formaler Genre-Kategorien seitens der Genretheoretiker wiederum wäre hier ebenso wenig zielführend, da sie als „*von außen*‘ installiertes Kategoriensystem [...] den eigentli-

55) Es sei an dieser Stelle unter anderem auf die (teilweise umfangreichen) Arbeiten zur Theorie und Geschichte von Filmgenres beispielsweise bei Thomas Schatz, Steve Neal oder Jörg Schweinitz verwiesen. Vgl. Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres*. New York: McGraw-Hill; Neale, Steve. 2000. *Questions of Genre*. In: Stam, Robert / Miller, Toby. 2000. *Film and Theory. An Anthology*. New York: Blackwell; Neale, Steve. 2000. *Hollywood and Genre*. New York: Routledge; Schweinitz, Jörg. 1994. 'Genre' und lebendiges Genrebewusstsein. *Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*. In: *montage/av*, Ausgabe 3/2/1994. Marburg: Schüren.

Darüber hinaus existieren zahlreiche weitere literaturwissenschaftliche Theorien zum Genrebegriff (beispielsweise bei Tzvetan Todorov zur Fantastik, Vladimir Propp zu den Zaubermärchen etc.), die hier jedoch nicht berücksichtigt werden sollen, da unsere Überlegungen explizit auf das Filmgenre respektive das Genre 'Filmmusical' gerichtet sind.

56) Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan, S. 208 ff.

57) Die Industrialisierung der Filmproduktion mit dem Ziel einer Gewinnmaximierung ist auch Jörg Schweinitz' Ausgangsgedanke in seinem Artikel zum Genre und Genrebewusstsein. Er legt darin dar, „daß die Redundanz der Genrestrukturen keineswegs der Attraktivität des Angebotes zum Nachteil gereichte. Erlaubte doch die Koordinierung der Genrestrukturen mit Bedürfnissen des Publikums von Anfang an eine gewisse Berechenbarkeit des Absatzrisikos, mit anderen Worten: 'Genre' avancierte in der amerikanischen Filmkultur [...] zum kulturindustriellen Prinzip [...]“. Schweinitz, Jörg. 1994. 'Genre' und lebendiges Genrebewusstsein. *Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*. In: *montage/av*, Ausgabe 3/2/1994. Marburg: Schüren, S. 101.

chen kulturellen Prozess“⁵⁸ vernachlässigen und „wenig Einsichten in tatsächliche filmkulturelle Zusammenhänge“⁵⁹ liefern würde.

Der italienische Film- und Fernsehwissenschaftler Francesco Casetti benennt drei wesentliche Aufgaben, die Filmgenres erfüllen: Zunächst ist die Dimension der Klassifikation von Filmen zu erwähnen. Damit ist gemeint, dass sich Filmwerke, die ähnliche inhaltliche und formale Vorgaben und Zielsetzungen verfolgen, in eine gemeinsame Kategorie einordnen lassen.⁶⁰ An diesen Punkt schließt direkt seine zweite Prämisse an, die besagt, dass Filmgenres als ein „*generatives Prinzip*“⁶¹ beziehungsweise „*Instrument der Herstellung*“ verstanden werden können. Damit verweist Casetti auf ihre Funktion, die sowohl auf Produktions- wie auf Rezeptionsseite von entscheidender Bedeutung ist. Der Film wird somit im Kontext eines Filmgenres produziert, was wiederum Erwartungshaltungen seitens des Publikums impliziert. Die dritte und letzte Dimension definiert Filmgenres als ein „*Instrument zur Verständigung von Bedeutung*“.⁶² Diese stark semiotische Dimension, die den kommunikativen Vorgang miteinschließt und von einem gemeinsamen Code zwischen Produktions- und Rezeptionsseite ausgeht, welcher zur Verständigung über Filmgenres benötigt wird, betont die enge Interdependenz zwischen Filmstudios und dem Kinopublikum. Darüber hinaus muss die historische Formation und Entwicklung eines Genres betrachtet werden. Zwar mögen die grundlegenden Aspekte der im Hollywood-Studio-System entwickelten Genres nach wie vor ihre Gültigkeit haben, jedoch gerade in Hinblick auf Genrekonvergenzen oder Neubildungen ist eine historische Perspektive unabdingbar.⁶³ Dies wird insbesondere dann evident, wenn wir uns im Laufe dieser Arbeit eingehend mit dem Genre ‘Filmmusical’ auseinandersetzen, weil speziell in aktuellen Produktionen teils sehr unterschiedliche stilistische und inhaltliche Strömungen zusammenfließen.⁶⁴

Zwar ermöglichen uns die genannten Prämissen, Genre Grenzen auszumachen und gemeinsame, wenngleich variable Elemente innerhalb eines Genres zu finden, jedoch scheint ein Zugang sinnvoller zu sein, der nicht von bereits vormarkierten Genreklassifizierungen ausgeht und den Begriff ‘Filmgenre’ nicht zu stark an den gängigen Genrestereotypen orientiert. Hier eröffnen die Auseinandersetzungen Rick Altmans einen vielversprechenden Zugang. Altman geht im Wesentlichen von drei

58) Schweinitz, Jörg. 1994, S. 113.

59) Ibid.

60) Casetti, Francesco. 2001. *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*. In: *montage/av*, Ausgabe 10/2/2001. Marburg: Schüren, S. 155.

61) Ibid.

62) Ibid.

63) Hier wäre beispielsweise das Filmgenre ‘Fantasy’ anzuführen, da es — betrachtet man vor allem die Werke der letzten zwei Jahrzehnte — als eine Genreneubildung verstanden werden kann, die sich erst lange nach der Hollywood-Studio-Ära etabliert hat. Literarische Vorläufer des Fantasyfilms finden sich in Form der literarischen Fantastik, welche insbesondere Todorov sehr ausführlich betrachtet. Von filmischer Seite lässt sich darüber hinaus auch der Einfluss verschiedener Elemente des Märchen- und Ritterfilms erkennen. Vgl. hierzu beispielsweise Todorov, Tzvetan. 1972. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.

64) Vgl. hierzu Kapitel 3, S. 87 ff.

fundamentalen Herangehensweisen aus: dem *semantic*, dem *syntactic* und dem *pragmatic approach*.⁶⁵

Der *semantic approach* zielt auf die Betrachtung von vornehmlich inhaltlichen Aspekten, die ein Genre klassifizieren, sprich auf die Frage welche übereinstimmenden semantischen Elemente können in Filmwerken ausgemacht werden, die auf eine gemeinsame Klassifizierung hindeuten? Dies können beispielsweise eine konkrete Figurenauswahl sein (zum Beispiel der klassische einsame Cowboy im *Western*), das Setting, an dem die Handlung verortet ist (zum Beispiel mittelalterlich-europäisch anmutende Regionen im *Fantasyfilm*) oder narrative Parameter wie beispielsweise eine traditionelle Liebesgeschichte in einer *Screwball-Comedy*. Aber auch 'idealisierte' Aspekte wie beispielsweise die Begegnung mit dem Fremden (die zahlreichen *Science-Fiction-Filmen* zugrunde liegt) können hier herangezogen werden sowie inhaltliche Aspekte dramaturgischer Gestaltung wie die Generierung von Spannung (wie zum Beispiel im *Kriminalfilm*).

Die dramaturgische Gestaltung leitet direkt auf den *syntactic approach* hin, der die formalen, ästhetischen und strukturellen Parameter in den Fokus nimmt (beispielsweise feste *plot*-Strukturen, Montageformen etc.). Der *syntactic approach* ist unmittelbar mit den semantischen Aspekten verschränkt, da eine inhaltliche Thematisierung natürlich stets nur durch eine syntaktische 'Positionierung' denkbar ist. So hängt beispielsweise im Falle des Filmmusicals die klassische Liebesgeschichte (ein semantischer Aspekt) sehr eng mit der Verwendung diegetischer Musik (also einem syntaktischen Aspekt) zusammen, da beides häufig in einem integralen Verhältnis zueinander steht, worauf an späterer Stelle noch ausführlicher eingegangen werden soll.⁶⁶

Die enge Verzahnung der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Forschungsachsen gestattet einen differenzierten Zugang zum Genre, der es ermöglicht, die Quintessenzen von Genreaspekten herauszuarbeiten und diese in Hinblick auf einen historischen Genrewandel zu untersuchen. Altman geht nicht von starren, sondern historisch verändernden Genrekategorien aus, die sich im Laufe der Jahrzehnte stark gewandelt haben, aber dennoch auf gemeinsamen Parameter fußen. Sein Modell stellt hierbei die Verbindung einer semiotischen und einer historischen Herangehensweise dar, mit Hilfe derer sowohl ältere Filmwerke in einem historischen Genrekontext verortet als auch Aussagen über zeitgenössische Filmwerke getroffen werden können. Altman schreibt dazu:

I would propose that the relationship between the semantic and the syntactic constitutes the very site of negotiation between Hollywood and its audience, and thus between ritual and ideological uses of genre.⁶⁷

Das Ziel von Altmans Arbeitsweise besteht weniger darin, klassische Genreentitäten zu erschaffen, als vielmehr darin einen offenen analytischen Zugang zu ermöglichen, der sowohl den *common sense* eines Genres als auch die historische Dynamik der

65) Altman, Rick. 1999, S. 207 ff. beziehungsweise S. 216 ff.

66) Vgl. hierzu Kapitel 2.5, S. 60 ff.

67) Altman, Rick. 1999, S. 222.

Genreentwicklung miteinbezieht. Das von ihm vorgeschlagene Modell generiert dabei einen breiten Zugang, da eine Vielzahl verschiedener Kategorisierungsansätze zusammengefasst wird.⁶⁸ Zudem eröffnet es, wie angedeutet, eine semiotische und historische Achse. Dennoch ergibt sich ein Problem, mit dem sich die meisten Genretheoretiker (und zunächst auch Altman selbst) nicht befasst haben: die Perspektive des Rezipienten. Alle Kategorisierungen operieren auf der Basis einer dominanten Lesart, gehen also davon aus, dass die dem jeweiligen Filmgenre innewohnenden Elemente auch in der intendierten Form vom Rezipienten aufgenommen werden. Zwar schließt diese Betrachtungsweise durchaus auch Variationen in Hinblick auf das Verständnisvermögen und Übertragungsprobleme mit ein. Es befinden sich jedoch sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsseite in verschiedenen gesellschaftlichen, sozialen, hegemonialen und politischen Diskursen, welche eine verschiedene Auffassung von Filmgenres induzieren. Diese aus der Linguistik entlehnte Problemstellung wird in unserem Kontext im Fall von Filmgenres deutlich, da zwar durch Klassifizierung eine Erwartungshaltung beim Zuschauer geweckt wird, diese aber nicht als solche verstanden oder aufgefasst werden muss.⁶⁹

Altman greift dieses Problem heraus und begegnet ihm in der Konklusion seines 1999 erschienen Bandes mit einem so genannten *pragmatic approach*.⁷⁰ Der diskursive Ansatz seines zuvor entwickelten Modells wird somit um eine pragmatische Perspektive ergänzt. Der *pragmatic approach* weist darauf hin, inwiefern Filmgenres in ein Handlungsmodell von Produktion — Rezeption — Theorie beziehungsweise Kritik eingebettet sind und wie dieses Modell in Hinblick auf den „*kommunikativen Vertrag*“⁷¹ zu bewerten ist. Dabei gilt es, so Altman, die unterschiedlichen diskursiven Einflüsse auf den Rezipienten in die Untersuchung miteinzubeziehen und so die Erwartungshaltungen des Publikums zu berücksichtigen:

It is precisely this ‘use factor’ that pragmatic addresses. Whether we are discussing literature or cinema (or any other meaning-making system), the base language(s) surpass their own structure and meaning as they are integrated into textual uses. This is the level that semantic/syntactic terminology serves so well. In order to understand which semantic and syntactic factors actually make meaning, however, it is necessary to subject them to a further analysis based on the uses to which they are put. Though the process appears entirely linear, with each level determined

68) So existieren Filmgenres, deren gemeinsame Parameter eher inhaltlich, formal oder rezeptionspsychologisch zu begreifen sind. Während beispielsweise Werke des ‘Science-Fiction-Films’ auf ein vergleichbares Figureninventar (‘Held vs. Widersacher’) und ähnliche inhaltliche Motive (beispielsweise Raumfahrt via Überlichtgeschwindigkeit, Zeitreisen, Zukunftsutopien etc.) zurückgreifen, steht im Falle des ‘Horrorfilms’ die psychische Wirkung des Films auf den Zuschauer im Fokus, obwohl der ‘Horrorfilm’ durchaus auch Elemente des ‘Science-Fiction-Films’ (oder anderer Filmgenres) aufgreifen kann.

Altman’s semantisch-syntaktischer Ansatz deckt beide zuvor angeführten Beispiele ab, so dass eine Vielzahl teils sehr unterschiedlicher Parameter mittels seines Modells erfasst werden können. Das Modell berücksichtigt eben auch Filmgenres, deren Kategorisierungsmodus eher formal als inhaltlich zu verstehen ist, wie zum Beispiel im Falle des ‘Ausstattungsfilms’.

69) Altman, Rick. 1999, S. 209.

70) Altman, Rick. 1999, S. 207 f.

71) Casetti, Francesco. 2001, S. 161.

and defined by the next, that linearity is actually no more than a convenient fiction, for even simplest language or text may have multiple users and branching uses.

Altman geht also nicht von einem passiven Zuschauer aus, sondern von einem aktiven Genrenutzer, dessen Erwartungshaltung nicht zwingendermaßen mit den im Genrefilm präsentierten Mustern kongruent ist. Diese aktive Rezeptionsdimension berücksichtigt die Einwirkung des Genrenutzers bei der Ausdifferenzierung eines spezifischen Filmgenres und verdeutlicht, dass es sich nicht um einen unidirektionalen kommunikativen Prozess handelt. Teilweise verlaufen die stereotypen Erwartungshaltungen der Zuschauer unter Umständen gegenläufig zum Werk oder aber der Film operiert absichtlich mit Optionen, die einen Bruch der Erwartungshaltung generieren. Die pragmatische Perspektive ist insoweit nutzbringend, da sich gerade zeitgenössische Filmmusicals (oder Genrefilme im Allgemeinen) zum Teil nicht völlig problemlos einer (vermeintlich stabilen) Kategorie zuordnen lassen, sondern gerade mit den Aspekten des Genres (selbstreflexiv) spielen, um sich einer eindeutigen Zuordnung zu entziehen.⁷² Weiterhin erlaubt dieser Zugang, ältere Werke, die nicht (mehr) als Filmmusical angesehen werden, auf ihre jeweiligen Genrecharakteristika hin zu untersuchen, also die historische Perspektive durch die diskursive und pragmatische Perspektive zu ergänzen.

Rick Altmans semantisch-syntaktischer Ansatz mit einer pragmatischen Perspektive bietet sich als theoretisches Fundament dieser Arbeit an und zwar vor allem auch insofern, als seine genretheoretischen Prämissen direkt an die spezielle Auseinandersetzung zum Filmmusical anschließen. Bevor wir näher auf Altmans Ansätze speziell zum Filmmusical eingehen, erfolgt zunächst eine historische Re-Konstruktion einiger Entwicklungsparameter des Filmmusicals. Diese soll Aufschluss darüber geben, mit welchen semantischen und syntaktischen Merkmalen das Filmmusical operiert und inwieweit diese Merkmale historischen Variationen unterworfen sind.

2.4 Die Geschichte des klassischen Hollywood-Musicals

Der Beginn der historischen Entwicklung des Filmmusicals wurde eingangs mit den 1920er Jahren markiert.⁷³ Das folgende Kapitel will keine kompendienhafte Zusammenfassung aller Filmmusicals seit den 1930er Jahren liefern, sondern vielmehr einige zentrale inhaltliche, stilistische, formal-ästhetische und diskursive Strömungen und damit korrelierende historische Funktionsmuster herausarbeiten, die das Filmmusical im Laufe der letzten 80 Jahre durchlaufen hat. Dabei soll das enge Verhältnis zwischen dem Filmmusical und seinem Bühnenpendant Berücksichtigung finden, um die gegenseitige Beeinflussung — sei sie nun vornehmlich durch Übernahme von

72) Es liegt auf der Hand, dass ein solcher pragmatischer Zugang Studien zur Rezeption und zum Zuschauerverhalten erfordert, jedoch soll dies nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein. Der pragmatische Aspekt wird auf dem induktiven Wege entfaltet und soll von konkreten Produktionen auf das Allgemeine übertragen werden. Der *common sense* über Filmmusicals, der im Folgenden dargelegt und historisch untermauert wird, liefert dabei den analytischen Ausgangspunkt. Vgl. Kapitel 2.4, S. 31 ff.

73) Vgl. Kapitel 2.2, S. 21 ff.

Stoffen oder Motiven oder den Import von Personal gekennzeichnet — greifbar zu machen. Dies ist für das gegebene Forschungsinteresse insofern von besonderer Bedeutung, als gerade dieses Aspekt bis heute einen maßgeblichen Stellenwert in der Entwicklung des Genres 'Filmmusical' hat. Vor allem in zeitgenössischen Filmmusicals erfährt dies eine neue Dimension, wenn nicht nur Stoffe oder Personal vom Bühnenmusical übernommen werden, sondern wenn beispielsweise durch die Live-Aufzeichnung der musikalischen Nummern am Set die Wirkung einer Live-Performance ansatzweise simuliert wird.

Der sich im Laufe der Jahrzehnte abzeichnende Wandel semantischer, syntaktischer und pragmatischer Charakteristika im Genre 'Filmmusical' geht mit sich verändernden gesellschaftliche Rahmenbedingungen und folglich auch der veränderte Medienpraxis der Zuschauer einher, die durch den Einfluss anderer medialer Formationen entsteht. Diesen Veränderungen wird im Folgenden nachgegangen werden. Ein Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem eingangs angesprochenen *effet de vie*. Es wird nicht zuletzt um die Frage gehen, inwieweit der Wandel der semantischen und syntaktischen Parameter zur Wirkung des *effet de vie*, unter Berücksichtigung der sich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen sich die Zuschauer befinden, beiträgt.

2.4.1 Die 'Goldene Ära' des Filmmusicals

Mit dem Aufkommen des Tonfilms und der damit einhergehenden massenhaften Verbreitung von revueartigen Filmen, die bereits Tendenzen des späteren klassischen Filmmusicals vorwegnehmen, beginnt die Phase der musikorientierten Produktionen, die sich im Spannungsfeld von theatraler Unterhaltungskultur und filmtechnischer Entwicklungen ansiedeln. In diesen massenhaft verbreiteten und in äußerst kurzer Zeit produzierten Werken⁷⁴ liegen sowohl Erfolg als auch Misserfolg des Filmmusicals. Zwar nimmt der Bekanntheitsgrad der Filmgattung deutlich zu, aber zugleich ebbt das Publikumsinteresse aufgrund der Vielzahl an weitgehend identischen Produktionen alsbald ab und das Genre scheint zunächst durch nichtmusikalische Filme verdrängt zu werden.⁷⁵

Dennoch gibt es in dieser recht kurzen Phase von weniger als zehn Jahren zahlreiche Entwicklungen, die in technischer, aber auch in ästhetischer Hinsicht den künstlerischen Stil prägen. Auf technischer Seite ist hier beispielsweise die *Voraufzeichnung* der Musik- und Gesangsstücke in einem Studio zu erwähnen, welche am Filmset während der Dreharbeiten lediglich abgespielt werden. Dabei *simulieren* die Darstellerinnen und Darsteller die Performance, wodurch die Aufzeichnung von Gesang direkt am Filmset in der Regel entfällt. Aber auch formalästhetische Aspekte sind hier aufzuführen: So wendet man sich ab von der klassischen Perspektive auf eine (angedeutete) Guckkastenbühne, die älteren musikalischen Filmen häufig noch zu eigen ist. Stattdessen greift man in (zunächst) experimentellen Versuchen den

⁷⁴) Teilweise lag die Produktionszeit einiger Werke bei weniger als zwanzig Produktionstagen. Vgl. Hanisch, Michael. 1980, S. 20.

⁷⁵) Jubin, Olaf. 1995, S. 20.

kinematographischen Code des Stummfilms, der ja bereits seit den 1920er Jahren ausdifferenziert ist, wieder auf und verzahnt ihn mit dem Tonfilm. Der Filmhistoriker William K. Everson vertritt sogar die Position, dass die Filmemacher jener Zeit gezwungen sind, „*a whole new grammar of film*“ zu entwerfen.⁷⁶ Diese Grammatik des Filmes soll gerade in den folgenden zwei Jahrzehnten beim Filmmusical besondere Ausgestaltungen erfahren, weil es gelingt die ästhetischen Errungenschaften des Stummfilms (insbesondere die virtuose Kameraarbeit) mit den musikalischen Sequenzen zu verbinden. Auf diese Weise werden beispielsweise die visuellen Einschränkungen in den frühen Filmmusicals (beispielsweise die starren Kameraeinstellungen) weitgehend aufgehoben und man experimentiert mit neuartigen ästhetischen Möglichkeiten.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die massenhafte Produktion der „*All Singing! All Talking! All Dancing!*“-Filme eine Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern von den Theaterbühnen in New York City nach Hollywood führt, die dort an den Filmen dieses neuartigen Genres partizipieren wollen.⁷⁷ Dieser Transfer vom Broadway nach Hollywood ist für die Revitalisierung des Genres dringend notwendig, da von den neuen Künstlern neuartige Impulse ausgehen.⁷⁸ Die daraus resultierenden Innovationen verhelfen dem sich bereits in einer künstlerischen und ökonomischen Krise befindenden Filmmusical dazu, neue Wege zu beschreiten und sich von dem Stereotyp einer nur durch einen Neuheitswert geprägten Filmgattung zu befreien.⁷⁹ Bedeutende Repräsentanten dieses Transfers sind dabei sowohl vor als auch hinter der Kamera zu finden. Hier ist beispielsweise der Regisseur und Choreograph Busby Berkeley zu nennen,⁸⁰ der durch die enge Verzahnung von choreographierten Bewegungen und der Bildkadrierung und Beweglichkeit der Filmkamera vollkommen neue Seheindrücke schafft.

Ein Vorreiter dafür ist das Filmmusical *42ND STREET* (1933, Regie: Busby Berkeley, Lloyd Bacon). Die Choreographie dieses Werks beeindruckt durch die von Berkeley genutzten innovative Kamerapositionen: So kommt hier beispielsweise der *top shot*, also die Aufnahme von oben über den Köpfen der Tänzerinnen und Tänzer, zum Einsatz, aber auch Aufnahmen mit dem Kamerakran aus der Frontperspektive und die Verlagerung der Tiefenschärfe, um unterschiedliche Ebenen zu betonen und so den Blick des Rezipienten stärker zu lenken, werden hier erprobt. Darüber hinaus choreographiert Berkeley geometrische Figuren mit seinen Darstellerinnen und Darstellern, was er dann aus einer Vielzahl von Kameraeinstellungen aufzeichnet. Das

76) Everson, William K. 1998. Zitiert nach: Muir, John Kenneth. 2005, S. 20.

77) Vgl. Fehr, Richard / Vogel, Frederick G. 1993. *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical, 1915-1992*. Jefferson: McFarland, S. 37 ff.

78) Die Revitalisierung des Genres ist natürlich nicht nur in Hinblick auf den steigenden Bedarf an neuen künstlerisch-ästhetischen Impulsen begründet, sondern auch durch die nach wie vor anhaltende Wirtschaftskrise jener Jahre.

79) Jubin, Olaf. 1995, S. 20.

80) Genau genommen müsste von einem Re-Import die Rede sein, da Berkeley in Kalifornien geboren wurde, seine Karriere jedoch im Theater am Broadway in New York City begann und erst später — nachdem er bereits für zahlreiche Stücke die Choreographien geschrieben hatte — an die Westküste zurückkehrte, um dort für den Film zu arbeiten.

Besondere hieran ist, dass die so entstandenen Anordnungen ornamentaler Natur sind und komplexe figurative Muster ergeben. Dies geschieht jedoch zum Nachteil der einzelnen Akteure. Diese werden, zum einen bedingt durch die häufige Verwendung identischer Kostümierung und Maske, zum anderen durch die eher überblicksartigen Einstellungsgrößen der Kamera, zu einem Teil eines Kollektivs. Ihre Individualität wird somit weitgehend ausgeklammert. Dies lässt sich gerade anhand einer der bis heute bekanntesten Filmszenen verdeutlichen, in der (freizügig gekleidete) Tänzerinnen mit gespreizten Beinen hintereinander gereiht auf einer drehbaren Theaterbühne stehen und die Kamera eine Fahrt durch die Beine der Darstellerinnen hindurch unternimmt, um am Ende den Blick auf das Liebespaar beim romantischen *Tête-a-Tête* freizugeben.⁸¹ Hierbei ist einerseits auffällig, dass das Geschlechterverhältnis — aufgrund der Überzahl an Tänzerinnen — klar zugunsten der Frau verschoben wird, andererseits aber die einzelnen Tänzerinnen als Masse inszeniert und somit (sogar im sprichwörtlichen Sinne) uniformiert werden.⁸²



Abb. 1: Die Kamerafahrt durch die gespreizten Beine der Tänzerinnen in 42ND STREET (1933)

81) Bacon, Lloyd / Berkeley, Busby. 1933. 42ND STREET, TC 01:18:25 f.

82) Eine nähere Betrachtung aus der Perspektive der feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre kann in dieser Arbeit nicht erfolgen, auch wenn die Dimensionen einer Genderproblematik in den hier besprochenen Werken natürlich auf der Hand liegen. Es darf an dieser Stelle gerade in Hinblick auf die Inszenierung der Frau als Objekt visueller Begierde auf die einschlägige Literatur hingewiesen werden. Vgl. Mulvey, Laura. 1973. *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Albersmeier, Franz-Josef. 2003. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 389 ff.

Zwar sind Berkeleys Choreographien nach wie vor häufig in einem bühnenähnlichen, wenngleich stilisierten Aufführungsraum lokalisiert, jedoch entfalten sie ihre Wirkung erst im Rahmen der Kameraarbeit, da die ornamentalen Choreographien alleine vom Filmpublikum und nicht von dem in der Diegese befindlichen Theaterpublikum erfasst werden können. Besonders die Zusammenführung von Kameraarbeit und Bewegungsstrukturen ist ein grundlegendes Charakteristikum der Inszenierung von Choreographien im Filmmusical, welches das Genre nachhaltig prägt. Was 42ND STREET auszeichnet, ist, dass es eines der ersten Backstage-Musicals ist, welches den Produktionsprozess einer Bühnenproduktion begleitet und die gesanglichen und tänzerischen Nummern im Spannungsfeld zwischen *backstage* und Bühne ansiedelt.⁸³

Dieses Grundschema des Filmmusicals soll sich in den kommenden Jahrzehnten zu einem der am häufigsten verwendeten Paradigmen entwickeln, was auch die Binnendifferenzierung beziehungsweise Bildung des Subgenres *backstage/show musical* unter anderem bei Rick Altman ermöglicht.⁸⁴ Ein erster Vorteil dieses Schemas ist, dass es klare Motivationsstrategien für die Implementierung der einzelnen Gesangsnummern vorgibt, da die Performance von Tanz und Gesang weder im Rahmen der Probenarbeit noch auf der Bühne etwas Ungewöhnliches sind. Zudem wird dank solcher Muster die Nähe zum Bühnenpendant am Broadway aufrechterhalten und dem Publikum der Entstehungsprozess einer Bühnenproduktion offengelegt. Gerade letztere Faszination ist eng mit den grundlegenden Einflüssen auf das Bühnenmusical, welche zu Beginn dieses Kapitels aufgegriffen wurden, verbunden und verdeutlicht das besondere Interesse am sprichwörtlichen ‘Blick hinter die Kulissen’.

Der große Erfolg, den Berkeley mit 42ND STREET einfährt, animiert ihn dazu, in den folgenden Jahren vermehrt beim Film zu arbeiten, so dass eine ganze Reihe ähnlicher Werke entsteht, die zwar durch innovative choreographische Muster gepaart mit neuartigen Kameraoptionen geprägt sind, jedoch auf Basis identischer Handlungsmuster (also der *backstage*-Perspektive in einer Bühnenproduktion) weitgehend schematisiert ablaufen. Nichtsdestoweniger können Folgeproduktionen, wie beispielsweise GOLD DIGGERS OF 1933 (1933) und FOOTLIGHT PARADE (1933) oder DAMES (1934), insgesamt große Erfolge feiern und markieren auf diese Weise das Kerngeschäft der durch die Warner Bros. produzierten und vermarkteten Filmmusicals.

In dieser frühen Phase des Genres wollen natürlich neben Warner Bros. auch die anderen Filmstudios vom Erfolg der Hollywood-Musicals profitieren, so dass sich auch an deren Produktionsstätten entsprechende Departments ausbilden. Ein direkter Gegenspieler der Warner Bros. Studios ist das Filmmusical-Department der Radio-Keith-Orpheum Pictures (RKO), bei denen seit Anfang der 1930er Jahre zwei der bis dato berühmtesten Filmmusicaldarsteller unter Vertrag stehen: Fred Astaire und Ginger Rogers. Den Anfang einer ganzen Reihe erfolgreicher Werke RKOs markiert dabei das 1933 unter der Regie von Thornton Freeland produzierte Filmmusical

⁸³) Muir, John Kenneth. 2005, S. 22.

⁸⁴) Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 200 ff.

FLYING DOWN TO RIO.⁸⁵ Das auf einem Theaterstück von Anne Caldwell basierende Werk bietet eine konventionelle Liebesdreiecksgeschichte vor dem exotischen Hintergrund brasilianischer Kultur.⁸⁶

Der deutlichste Unterschied zu den Arbeiten Busby Berkeleys beziehungsweise den Filmmusicals der Warner Bros. ist die andersgeartete Inszenierungsstruktur der singenden und tanzenden Akteure: Während bei Berkeley — wie bereits erwähnt — große ornamental und kollektivistisch wirkende Choreographien im Zentrum stehen, fokussieren die RKO-Produktionen vor allem auf die musikalisch wie schauspielerisch agierenden Hauptpersonen und verzichten weitestgehend auf anonymisierte Massenchoreographien. Überdies bilden die Choreographien in den RKO-Musicals einen integralen Bestandteil der Filmhandlung, wohingegen die Choreographien Busby Berkeleys häufig ohne narrative oder dramaturgische Verluste aus der Handlung entfernt werden können.⁸⁷

Die damit einhergehende Betonung des Starsystems in den RKO-Produktionen verdeutlicht den besonderen Stellenwert, den die Hauptdarstellerinnen und -darsteller innehaben. Aus den Erfolgen des Paares Fred Astaire / Ginger Rogers lässt sich zudem schließen, dass das Publikum romantische Filmpaare goutiert. Zahlreiche weitere Filmpartnerschaften, beispielsweise zwischen Nelson Eddy und Jeanette MacDonald oder Mickey Rooney und Judy Garland, untermauern dies und führen zu einer Hinwendung zu leichteren Liebeserzählungen in den Filmmusicals jener Epoche. Gerade die Zusammenarbeit zwischen Rogers und Astaire in den Filmmusicals *THE GAY DIVORCEE* (1934) oder *TOP HAT* (1935) ist sehr fruchtbar und macht das Paar international bekannt. Bis heute sind beide Darsteller im *common sense* fest mit dem Genre 'Filmmusical' verbunden. Auch diese beiden berühmten Filmwerke behandeln wiederum eine konventionelle Liebesgeschichte zwischen den zwei Protagonisten, wobei ihre jeweiligen Biographien (wohl auch zu Gunsten der Motivationsstrategien) Eingang in die Handlung finden: So ist Astaire — ganz wie im wirklichen Leben — sowohl in *THE GAY DIVORCEE* als auch in *TOP HAT* ein Bühnentänzer, was ihn wiederum auf der Handlungsebene des Films häufig dazu motiviert, seinen Emotionen durch tänzerischen Einsatz Ausdruck zu verleihen.⁸⁸ Derartige Szenen betonen die starke Fokussierung auf die Charaktere und Personen an sich und auf ihre musikalisch-tänzerischen Fähigkeiten und befördern so die Entwicklung von Starpersonae im Hollywood-Studio-System.

Auch wenn in der Thematisierung einer Liebesgeschichte eine Gemeinsamkeit zwischen den Filmen der Warner Bros. und der RKO besteht, so weichen die Filme

85) Hischak, Thomas. 2004. *Through the Screen Door. What Happened to the Broadway Musical When it Went to Hollywood*. Lanham: Scarecrow Press, S. 110.

86) Obschon Astaire und Rogers hier nur in Nebenrollen auftreten, markiert dieser Film den Beginn der engen Zusammenarbeit der beiden Darsteller in insgesamt neun Filmmusicals. Vgl. Jubin, Olaf. 1995, S. 23.

87) Ibid.

88) Hier ist insbesondere auf die bekannte Steptanz-Szene in *TOP HAT* (1935) hinzuweisen, welche die künftig Angebetete (Rogers) zur lautstarken Beschwerde veranlasst, da sie sich durch das Geräusch der Steppschuhe im Zimmer über ihr gestört fühlt. Vgl. Sandrich, Mark. 1935. *TOP HAT*, TC 00:11:06 f.

dieser Studios doch in den künstlerischen Strategien der *Song-and-Dance*-Nummern und der damit einhergehenden Figureninszenierung deutlich voneinander ab. In der Personen- und Themenauswahl jedoch greifen beide Studios vornehmlich auf Werke und Künstler des Bühnenmusicals zurück (so spielte Astaire kurze Zeit zuvor bereits die Hauptrolle in der Bühnenaufführung, die den Titel *GAY DIVORCE* trug) — was wohl auch den am Broadway herrschenden strukturellen und personellen Kapazitäten geschuldet ist.

Die beiden inszenatorischen Herangehensweisen von RKO und Warner Bros. existieren in den 1930er und frühen 1940er Jahren weitgehend parallel. Hinzu kommen die Filmmusicals der Metro-Goldwyn-Mayer Studios (MGM), die zumeist im Stile der Berkeley-Musicals produziert werden — wohl auch, weil das Filmpaar der MGM, i.e. Nelson Eddy und Jeanette MacDonald, nicht die Prominenz der Kollegen der beiden anderen Studios genießt. Auffallend hierbei ist bis heute ihr spezifischer visueller Stil: Gerade bei der Kameraarbeit und der Farbgestaltung setzen sich die MGM-Werke durch den sehr exaltierten Stil von anderen Filmmusicals ab — zum einen, da sie auf sehr aufwändige und äußerst detailreiche Ausstattungen und Filmsets zurückgreifen, zum anderen aufgrund einer starken und hellen Ausleuchtung, durch welche die Darstellerinnen und Darsteller häufig überzeichnet wirken; in den späteren Farbfilmmusicals kommt hierzu noch eine starke Farbsättigung.⁸⁹ Dieser Stil ist kennzeichnend für eine Vielzahl unterschiedlicher Produktionen — nicht nur die Filmmusicals —, die bei MGM entstanden sind. Der so produzierte Stereotyp eines Filmmusicals in klassischer Hollywoodtradition beeinflusst die Rezeptionsweisen der Zuschauer bis heute nachhaltig und implementiert klischeebehaftete Vorstellungen im kollektiven Gedächtnis.⁹⁰

Eines der erfolgreichsten Werke der 1930er Jahre aus dem Hause MGM ist das Filmmusical *THE WIZARD OF OZ* (1939), in welchem zwar kein klassisches Starpaar auftritt, das aber der damals schon viel beachteten Judy Garland zu großem Ruhm verhilft.⁹¹ *THE WIZARD OF OZ* zeichnet sich vornehmlich durch seinen umfangreichen Einsatz der damals noch neuartigen Farbfilmtechnik aus, welche dem Film einen besonderen Charakter verleiht. Überdies ist das gelungene Zusammenspiel von filmischer Ausstattung,⁹² musikalischer Gestaltung, nachvollziehbarer Handlungsmotivation der Songs und der fantastischen Erzählung ein ausschlaggebender Faktor dafür, dass dieses Filmmusical zahlreiche nachfolgende Filmemacher in ihrem Schaffen nachhaltig beeinflusst und das Subgenre des *fairy tale musical* präformiert.⁹³

Im Gegensatz zu MGM, wo man sich bewusst ist, wie wichtig sowohl das Engagement erfolgreicher Darstellerinnen und Darsteller und eines erfolgreichen Produktionsteams ist, verzichten die Walt Disney Studios in ihrem ersten animierten Spiel-

89) Jubin, Olaf. 1995, S. 24.

90) Auf diesen Aspekt werden wir noch genauer zurückkommen, insbesondere im Kapitel 4, S. 163 ff.

91) Mordden, Ethan. 1982. *The Hollywood Musical*. Newton Abbot: David & Charles, S. 156.

92) Hanisch, Michael. 1980, S. 127.

93) Muir, John Kenneth. 2005, S. 28.

film (i.e. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES aus dem Jahre 1937), der stark auf Elemente des Filmmusicals zurückgreift, auf das Engagement von Starpersonae und wenden sich dezidiert einem Familien- und Kinderpublikum zu. In dieser klaren Definition eines Zielpublikums liegt wohl der bis zum heutigen Tage nicht zu unterschätzende ökonomische, aber auch künstlerische Erfolg der Walt Disney Studios.

Das Filmmusical THE WIZARD OF OZ zielt ebenfalls vornehmlich auf ein Familienpublikum ab. Es markiert zugleich den Beginn der erfolgreichen Ära des Produktionsteams um den amerikanischen Produzenten Arthur Freed, welches — vor allem in den 1940er und 1950er Jahren — sehr erfolgreiche und aufwändig produzierte Filmmusicals veröffentlicht, was sich im Begriff 'Goldene Ära' des Filmmusicals niederschlägt. Freed versammelt bei MGM eine große Anzahl verschiedener Künstlerinnen und Künstler vor sowie hinter der Kamera, die bereits zuvor in Bereichen des Bühnenmusicals tätig waren. Diese Gruppe wird fortan als *Freed-Unit* bezeichnet.⁹⁴ Dabei verspricht man sich positive Synergieeffekte und hofft zudem, die Integration musikalischer Nummern in die Filmhandlung in visueller, narrativer und ästhetischer Hinsicht zu perfektionieren. Die damit einhergehende Verschiebung des Selbstverständnisses eines Filmmusicals vom reinen Starvehikel hin zu einem Werk, welches sich als Produkt verschiedener künstlerischer Schaffensweisen versteht, betont speziell die Arbeit des Regieteams und dessen maßgebliche Teilhabe am Herstellungsprozess.

Freed erkennt überdies die Talente und Fähigkeiten einiger (später) sehr prominenter Regisseure, wie beispielsweise der Tänzer Charles Walters und Stanley Donen oder des Designers Vincente Minnelli.⁹⁵ Letzterer erhält bereits 1944 die Chance, seine künstlerischen Qualitäten, die neben dem Bereich Design aus der Fotografie stammen, im Filmmusical MEET ME IN ST. LOUIS unter Beweis zu stellen. Dieses orientiert er am Diskurs mythisch-kultureller Aufladungen amerikanischer Geschichte.⁹⁶ Das Filmmusical zeichnet sich durch eine ausgewogene Musik- und Farbdramaturgie aus, die vor allem die fließenden Übergänge zwischen Dialogszenen und musikalischen Nummern unterstreicht. Es ist einer der erfolgreichsten Filme des Jahres 1944 und gibt Judy Garland eine weitere Möglichkeit, ihr darstellerisches Können zu beweisen.⁹⁷ MEET ME IN ST. LOUIS weicht nicht nur von den zuvor massenhaft produzierten Backstage-Filmmusicals ab, sondern eröffnet dem Genre auch neue Per-

94) Vgl. Schatz, Robert. 1981, S. 202.

95) Mast, Gerald. 1987, S. 241.

96) Gerald Mast vergleicht das Filmmusical MEET ME IN ST. LOUIS mit dem Werk THE WIZARD OF OZ und konstatiert: „MEET ME IN ST. LOUIS does not pose an inseparable gap between the two worlds of childhood and adult, imagination and reality, Oz and home, but a continuous terrain to show that those worlds are bridged by the evolving generations of American life. [...] St. Louis [...] becomes a mythical embodiment of American history and culture — its families, seasons, houses with boys next door, holidays like Halloween and Christmas, customs like family dinners, courtships, and engagement parties, technologies like telephones, trolleys, electric light bulbs, and color movies. And its music. The songs of the film are both old and new, historical and current. [...]“ Ibid.

97) Jubin, Olaf. 1995, S. 27.

spektiven für die Umsetzung ernster Themen — ähnlich wie es bereits bei *THE WIZARD OF OZ* der Fall gewesen ist.

Die damit verbundene Ausdifferenzierung von Themenkreisen gepaart mit der bei MGM praktizierten Betonung der Regiearbeit kann somit zum einen als Faktor für den nachhaltigen Erfolg des Genres in jener Zeit gewertet werden; zum anderen sind diese beiden Entwicklungen als Ursache für die anhaltende Begeisterung des Publikums auch nach dem Zweiten Weltkrieg zu interpretieren. Erst die nachhaltige Auseinandersetzung mit semantischen und syntaktischen Aspekten des Filmmusicals im Zuge der *Freed-Unit* (beispielsweise die eingehende Beschäftigung mit der Frage nach einer logischen Handlungsmotivation der Songs im Film und ihrer akustischen und visuellen Integration), gewährleistet, dass das Filmmusical auch die kulturelle Zäsur des Zweiten Weltkrieges überdauert. So überrascht es wenig, dass bei MGM, die besonders nach jenem Krieg eine dominante Stellung im Bereich des Filmmusicals einnehmen, zahlreiche innovative Trends entwickelt werden, um so auch hinsichtlich des Filmmusicals aktiv am aktuellen kinematographischen Diskurs zu partizipieren.

Einer dieser Trends ist die Abkehr von der traditionellen Studioproduktion hin zu Dreharbeiten an Originalschauplätzen. Ein in der Literatur häufig angeführtes, typisches Beispiel ist das Filmmusical *ON THE TOWN* (1949; Regie: Stanley Donen und Gene Kelly), welches bereits größtenteils an Originalschauplätzen in New York City gedreht wird.⁹⁸ Auch wenn dieses Werk die Architektur der Stadt beziehungsweise den städtischen Raum sehr offen in kinematographische Teilelemente zerlegt, um die Handlungsschauplätze miteinander zu verknüpfen,⁹⁹ so trägt dieser Film doch wesentlich zum filmischen Mythos der Stadt New York bei — wie er bis zum heutigen Tag häufig thematisiert wird.

Die zuvor erwähnten Aspekte — sprich: die perfekte Verzahnung künstlerischer Kompetenzen in der *Freed-Unit* gepaart mit der Befreiung von den Zwängen der Studioproduktion — stellen zwei wesentliche innovative Elemente in der Genreentwicklung dar, die das kommende Jahrzehnt deutlich beeinflussen werden. In diesem Zeitraum bleiben die Filmmusicals der MGM sowohl künstlerisch als auch ökonomisch die erfolgreichsten Produktionen, wengleich zum Ende des Jahrzehnts das Interesse am Genre deutlich abnimmt. Erfolgreiche Werke wie beispielsweise *ROYAL WEDDING* (1951), *AN AMERICAN IN PARIS* (1951) oder *THE BAND WAGON* (1953) zeichnen sich durch eine enorme künstlerische Akribie aus, die zwar große finanzielle Summen verschlingt, aber eben auch dazu führt, dass aufgrund der intensiven Proben und Entwicklungsarbeit äußerst erfolgreiche Werke entstehen.¹⁰⁰

⁹⁸) Es lässt sich darüber streiten, ob dieser Film eine solche Prominenz verdient hat, da es bereits zuvor Filmmusicals gab, die zwar nicht ausschließlich, aber zumindest teilweise an originalen Schauplätzen aufgezeichnet wurden. Rick Altman führt hier beispielsweise *HALLELUJA* (1929) von King Vidor oder *HIGH, WIDE AND HANDSOME* (1937) von Rouben Mamoulian an. Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 278.

⁹⁹) Altman, Rick. 1987, S. 280.

¹⁰⁰) Gerald Mast schreibt dazu: „*Only by inventing more time, care, and money on musical numbers and by deepening the psychological texture of their human portraits could filmmusicals gain the dramatic weight that the ordinary television series and sitcom lacked. And by com-*

2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical



Abb. 2: ON THE TOWN (1949) spielt vor allem an den touristischen Sehenswürdigkeiten New York Citys.

Diese Akribie spiegelt sich in kaum einem anderen Filmmusical deutlicher wieder als in Stanley Donens und Gene Kellys SINGING IN THE RAIN (1952). Der Film thematisiert selbstreflexiv den Übergang von der Stumm- zur Tonfilmära und wirft einen historischen, wenn auch eher ironischen bis parodistischen Blick auf die Anfangsphase des Tonfilms und der Filmmusicals. Der Film handelt von einem ehemaligen Stummfilmstar und seiner selbstverliebten Filmpartnerin, die durch ihr Filmstudio angehalten sind, das erste Mal in einem Tonfilm als Hauptdarsteller mitzuwirken. In der Handlung werden die wesentlichen Probleme beim Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm parodierend aufgegriffen. So wird beispielsweise die fehlende verbale Fähigkeit der Darsteller hervorgehoben (in diesem Fall überspitzt dargestellt durch die wenig für den Tonfilm geeignete Stimme der Hauptdarstellerin), technische Probleme bei der Aufzeichnung durch nur unzureichend fortentwickelte Mikrofontechnik parodiert (es sei an dieser Stelle an die berühmte Sequenz erinnert,

binning color, song, dance, and decor, filmmusicals demonstrated sounds, sights, and styles that 1950 television images could only barely suggest.“

Er weist somit auf einen möglichen Zusammenhang der Massenverbreitung des Mediums Fernsehen und dem damit einhergehenden Niedergang des Kinos hin. Diese Beziehung soll zwar nicht im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen, verdeutlicht aber Masts Feststellung, dass die *Freed-Unit* mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln das Filmmusical an die aktuellen gesellschaftlichen Diskurse anzupassen suchte. Dies hatte zur Folge, dass enorme Energien in die Weiterentwicklung der Gattung ‘Filmmusical’ investiert wurden. Vgl. Mast, Gerald. 1987, S. 237.

in der die Hauptdarstellerin in ein in einem Blumentopf untergebrachtes, starres Mikrofon spricht, was zu zahlreichen amüsanten Momenten führt) und die Nachsynchronisation einiger Darsteller karikiert.

Das Filmmusical *SINGING IN THE RAIN* gilt als ein Musterbeispiel für ein erfolgreiches traditionelles und zugleich selbstreflexives Filmmusical. Es generierte zahlreiche Stereotypen über das Filmmusical, die bis heute Bestand haben. Diese wären beispielsweise Gesang und Tanz in der Öffentlichkeit als Ausdruck der Emotionen der Figuren, das 'unsichtbare' Orchester, das die musikalische Begleitung der Gesangsnummern liefert, die sich stets wiederholende Thematisierung einer Liebesbeziehung und die daraus resultierende stark schematisierte Handlung sowie die exaltierte Farbgestaltung.¹⁰¹

Sicherlich dienen eine Vielzahl Filmmusicals — wie bereits erwähnt — nach wie vor als Starvehikel für ihre zumeist berühmten Hauptdarsteller.¹⁰² Darüber hinaus zeichnen sie sich aber durch ein ausgewogenes Gleichgewicht verschiedener inszenatorischer Faktoren aus, weswegen die Filme aufgrund des aufwändigen Produktionsprozesses als ambitionierte kinematographische Werke aufgefasst werden können. Trotz dieser äußerst erfolgreichen, akribisch umgesetzten Filmwerke wird das Filmmusical im Laufe der 1950er Jahre enorm an ökonomischem Erfolg einbüßen. Die Entwicklung und Massenverbreitung des Fernsehens und der damit einhergehenden kommerziellen Strukturen sorgen genreübergreifend dafür, dass das Interesse am Kino deutlich abflaut, da die Zuschauerinnen und Zuschauer nunmehr Zugriff auf ein breites Unterhaltungsangebot in den eigenen vier Wänden bekommen. Die Konsequenzen aus dieser Verschiebung des Medienkonsums machten sich selbstverständlich auch im Genre 'Filmmusical' bemerkbar. Zwar hat das Kino einige technische Vorteile gegenüber dem 'neuen' Medium Fernsehen, da es beispielsweise (zumindest anfangs) durch den Stereo- beziehungsweise Surround-Ton,¹⁰³ die deutlich höhere Bildqualität und dem Breitwandverfahren dem Fernsehen apparativ weit überlegen

¹⁰¹) Diese Stereotypen werden in dem teilweise recht spitz (wenn nicht sogar zynisch) formulierten Artikel von Alf Brustellin näher betrachtet und ausdifferenziert. Wenngleich man Brustellin vorwerfen kann, er würde seine persönliche Abneigung des Filmmusicals apodiktisch postulieren, so entfaltet er doch in der Tat die wesentlichen stereotypen Elemente und Faktoren, die im *common sense* existieren. Vgl. Brustellin, Alf. 1971. *Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Film-Musical*. In: Prokop, Dieter (Hg.). 1971. *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik. Soziologie. Politik*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer, S. 442 ff.

¹⁰²) So profilieren sich beispielsweise Gene Kelly, der sowohl in *AN AMERICAN IN PARIS* als auch in *SINGING IN THE RAIN* einen zentralen Part inne hat, und Fred Astaire, der bereits Anfang der 1940er Jahre RKO verlässt, um fortan von Zeit zu Zeit bei MGM tätig zu sein. Dauerhaft zu MGM kommt Astaire durch den unglücklichen Zufall, dass Gene Kelly die Hauptrolle in *EASTER PARADE* (1948) aufgrund einer Verletzung nicht übernehmen kann, so dass Astaire den Part übernimmt. Heute gilt *EASTER PARADE* als eines der herausragenden Beispiele der fruchtbaren Zusammenarbeit von Fred Astaire und MGM. Vgl. Hillier, Jim / Pye, Douglas. 2011. *100 Film Musicals*. London: Palgrave MacMillan, S. 59 ff.

¹⁰³) Der Stereoton setzt sich erst einige Jahrzehnte später (respektive in den 1980er Jahren) in der Fernsehtechnik durch. Vgl. Steinmayer, Thomas. 1999. *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*. Innsbruck / Wien: Studien-Verlag, S. 243 ff.

ist.¹⁰⁴ Gerade Letzteres führt allerdings dazu, dass ein Teil der Filmmusicalschaffenden vor der Herausforderung des *Cinemascope*-Verfahrens kapituliert, da es schwer ist, adäquate Inszenierungsformen insbesondere bei Tanzszenen für das breite Filmbild zu finden.¹⁰⁵

Die Hochphase des Filmmusicals, in der es sich von seinem Bühnenpendant emanzipiert hat, endet Ende der 1950er Jahre. Das Zusammenspiel von sich verändernden gesellschaftlichen und kinematographischen Diskursen, den Produzenten und Rezipienten führt dazu, dass neue Impulse im Genre 'Filmmusical' gesetzt werden, wodurch die Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen der historischen Zuschauer gesteuert werden. Die 1950er Jahre markieren somit das herannahende Ende der 'Goldenen Ära' des Filmmusicals. Die 1960er und 1970er Jahre bringen zahlreiche gravierende Veränderungen im Genre 'Filmmusical' mit sich.

2.4.2 Zwischen Krise und Konsolidierung — Die 1960er und 1970er Jahre

Wie bereits ausgeführt, zieht das sich neu etablierende Medium Fernsehen großes Interesse auf sich, was für das Kino zu nicht zu unterschätzenden ökonomischen Einbußen führt, weil das Publikum stark und dauerhaft zurückgeht. Dieses Faktum beeinflusst die Produktionsbedingungen der großen Hollywood-Studios maßgeblich und trägt dazu bei, dass diese die Ausgaben für die Filmproduktionen deutlich senken.¹⁰⁶ Auch wenn das Kino nach wie vor aufgrund des technischen Fortschritts einen strategischen Vorteil hat und einige Filmmusicals durchaus erfolgreich sind, müssen angesichts der sinkenden Einnahmen der Filmstudios dringende Maßnahmen zur Kostenreduktion ergriffen werden, wovon natürlich auch die *Freed-Unit* (das Filmmusical-Department bei MGM) spürbar betroffen ist.

Wirft man einen Blick auf Thomas Hischaks chronologische Auflistung,¹⁰⁷ fällt auf, dass die Zahl der Filmmusical-Produktionen seit dem Ende der 1950er Jahre deutlich zurückgeht — insbesondere verglichen mit der Zahl der Filmmusicals, die in den 1940er und beginnenden 1950er Jahren auf die große Leinwand kommen.¹⁰⁸ Um

¹⁰⁴) Selbst heute, im Zeitalter des hochauflösenden *High-Definition*-Fernsehens, erreicht die Fernsichttechnik (noch) nicht die hohe Bildauflösung des digitalen Kinos.

¹⁰⁵) Jubin, Olaf. 1995, S. 30.

¹⁰⁶) Diese Einsparungen schaden dem ästhetischen Wert aller Filmgenres und nicht nur des Filmmusicals. Da die Ausgaben für ein Filmmusical bei MGM traditionsgemäß aufgrund des großen künstlerischen Aufwandes besonders hoch sind, wirken sich hier Kostensenkungsmaßnahmen besonders deutlich aus. Vgl. Jubin, Olaf. 1995, S. 30.

Parallel entwickelt sich fortan eine Bewegung, die sich den vermeintlichen Schaden durch enorme Einsparung zu Nutzen macht, um eine alternative Filmkultur zu etablieren. Die ökonomischen Einschränkungen der Post-Hollywoodstudio-Ära führen also vermehrt zur Produktion von so genannten B-Movies, die sich durch ein geringes Filmbudget und einen zumeist niedrigeren künstlerischen Anspruch auszeichnen.

Vgl. <http://www.guardian.co.uk/film/2003/apr/27/features.review2> (Zugriff: 01.11.2012).

¹⁰⁷) Hischak, Thomas. 2001, S. 367 ff.

¹⁰⁸) Hier ist natürlich anzumerken, dass Hischaks Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Dennoch wird deutlich, dass die Anzahl an produzierten Filmmusicals tendenziell abnehmend ist.

das Genre 'Filmmusical' am Leben zu erhalten, bedarf es somit nachhaltiger Impulse: Eine Option bietet sich mit den zahlreichen Filmmusicals, in denen Elvis Presley die Hauptrolle bekleidet. Diese zeichnen sich häufig weniger durch ihre Handlung denn durch die Inszenierung des Künstlers aus.¹⁰⁹ Es ist eine grundlegende Frage, ob es dem Filmmusical, das sich vornehmlich am musikalischen Stil des Jazz und Swing orientiert, gelingt, die innovativen Strömungen der Rockmusik zu implementieren. Hier werden im Laufe der kommenden Jahre einige ambitionierte Versuche folgen.¹¹⁰

Doch zunächst darf nicht unerwähnt bleiben, dass neben dem Erfolg des Fernsehens als einer neuen 'Attraktion' ein zweiter Faktor zum Niedergang des Filmmusicals beiträgt: die Abkehr der Filmindustrie vom klassischen Hollywoodstil. Bereits im Laufe der 1950er Jahre und vermehrt zu Beginn der 1960er Jahre etablieren sich zahlreiche von der betonten Künstlichkeit des klassischen Hollywood-Stils abweichende ästhetische Strömungen, wie beispielsweise der *italienische Neorealismus* im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg oder die *Nouvelle Vague* in Frankreich in den 1950er Jahren. Sie alle propagieren eine Hinwendung zu mehr Realismus im Kino mit dem Ziel, den Film von seiner bis dato illusionistischen Intention zu befreien.¹¹¹ Dieser Trend macht auch vor dem amerikanischen Filmmarkt nicht Halt, so dass sich auch hier ein thematischer Wandel abzeichnet. Das Filmmusical kann sich allerdings diesem Anspruch kaum oder nur schwerlich unterwerfen, da es Elemente (beispielsweise die diegetischen Gesänge der Figuren) beinhaltet, die in der extradiegetischen Realität nicht beziehungsweise nur im Ausnahmefall existieren, aber keinesfalls gesellschaftliche Konvention sind. Es bedarf also einer filmästhetischen Neuausrichtung des Genres, damit es sich einerseits den sich wandelnden Ansprüchen und Bedürfnissen der Zuschauer anpassen kann. Andererseits setzen sich die Filmstudios durch Generationsvariationen mit den sich verändernden gesellschaftlichen Diskursen auseinander und wirken auf diese zurück. Das Filmmusical tritt spätestens in den 1960er Jahren in eine Umbruchphase ein.

Neben den bereits erwähnten populären Musikfilmen (beispielsweise mit Elvis Presley) oder revueartigen Musicalbiographien (beispielsweise über Enrico Caruso, Glenn Miller etc.) neigt eine Vielzahl der Filmstudios zu einer stärkeren Hinwendung zum Broadway. Die Intention liegt vor allem darin, erfolgreiche Themen und Stoffe vom Broadway zu übernehmen und nah am 'Originalwerk' filmisch umzusetzen.¹¹² Diese Methode soll den zuvor freieren Umgang mit den jeweiligen Vorlagen

109) Schon die Verwendung des Begriffs 'Filmmusical' für die Bezeichnung der Elvis-Presley-Filme ist problematisch, da die Filme zwar einigen grundsätzlichen Parametern des Filmmusicals folgen (klassische Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau, Verwendung diegetischer Musik beziehungsweise diegetischen Gesangs), die Songs jedoch im Wesentlichen obsolet sind, da sie ohne schwerwiegende Auswirkungen auf die Dramaturgie aus der Filmhandlung entfernt werden könnten. Vgl. Jubin, Olaf. 1995, S. 34.

110) Vgl. Kapitel 2.4.3, S. 53 ff. beziehungsweise Kapitel 3.4.1.3, S. 143 ff.

111) Vgl. hierzu auch beispielsweise die Prämissen André Bazins zum Realismus im Kino. In: Hediger, Vinzenz. 2009. *Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin*. In: *montage/av*, Ausgabe 18/1/2009. Marburg: Schüren, S. 75 ff.

112) Zwar gibt es — wie schon mehrfach angeführt — bereits zuvor zahlreiche Filmadaptionen von

enorm einschränken, da man sich vornehmlich am ökonomischen Erfolg der Broadway-Vorlagen ausrichtet.¹¹³ In diesem Verständnis begreifen sich beispielsweise Produktionen wie *THE KING AND I* (1956), *SOUTH PACIFIC* (1958) oder auch *PORGY AND BESS* (1959), wobei letztere als Versuch einer Opernverfilmung aufgefasst werden darf. Diese drei Verfilmungen stehen stellvertretend für den Trend jener Zeit vornehmlich eng an der Bühnenvorlage zu inszenieren, um so das Theaterpublikum auch für die Filmadaption zu begeistern. Die Konsequenz ist, dass die zuvor entwickelte Akribie im Produktionsprozess, die darauf ausgelegt war neue Optionen zur *filmischen* Umsetzung zu erarbeiten, zugunsten einer risikoarmen und theaterbetonten Herangehensweise aufgegeben wird. Dieser Trend setzt sich auch im folgenden Jahrzehnt fort, so dass es insgesamt nur wenige originäre Filmmusicals gibt, die eigens für das audiovisuelle Medium entworfen werden.

Trotz dieser recht deutlichen Hinwendung zum Broadway können einige Filmmusicals in jener Epoche dennoch sehr große Erfolge feiern, weil sie entweder eine neuartige, filmbetonte Herangehensweise pflegen oder thematische Felder eröffnen, die es dem Werk ermöglichen, Teil eines kulturellen Prozesses zu werden — so beispielsweise die Filmmusicals *WEST SIDE STORY* (1961) oder *THE SOUND OF MUSIC* (1965). Diesen sehr erfolgreichen Produktionen stehen große Misserfolge gegenüber, die zwar mit enormen Budgets produziert sind, jedoch nicht an die künstlerische Qualität der Filmmusicals der 1940er und frühen 1950er Jahren heranreichen.¹¹⁴ Eines der ökonomisch und künstlerisch erfolglosesten Werke ist das Filmmusical *CAMELOT* (1967) aus dem Hause Warner Bros.¹¹⁵ Der Film zeichnet sich zwar durch ein hohes Budget und folglich eine hochwertige Ausstattung aus, und auch die Hauptdarsteller (Richard Harris als King Arthur, Vanessa Redgrave als Lady Guenevere) zeugen von enormer Investitionsfreudigkeit, jedoch wirkt das Werk dadurch zugleich überproduziert und sehr stark an der Bühneninszenierung orientiert.¹¹⁶ Der desaströse finanzielle Misserfolg „[...] *led the way for other overproduced Broadway adaptations that would help destroy the Hollywood musical*“¹¹⁷ — wie Thomas Hischak nicht ohne einen gewissen Zynismus bemerkt. Auch wenn wir uns dieser Meinung nicht anschließen, so ist doch augenfällig, dass die Werke jener Jahre sehr stark den inhaltlichen und ästhetischen Traditionen des Filmmusicals der 1940er und 1950er Jahre geschuldet sind und es ihnen an innovativen Bestrebungen fehlt.

Bühnenwerken, wobei jedoch insgesamt sehr frei mit den ursprünglichen Stoffen umgegangen wird. So werden sogar häufig die in der Bühnenvorlage existierenden musikalischen Nummern durch eigens für den Film komponierte Stücke ersetzt. Vgl. Jubin, Olaf. 1995, S. 31.

Ein Grund für diese Praxis ist, dass man auf der Welle des Erfolges des Bühnenmusicals 'mitzuschwimmen' versucht — vor allem dann, wenn die Umsetzung sehr nahe an der Vorlage gehalten ist.

113) Ibid.

114) Jubin, Olaf. 1995, S. 35.

115) Vgl. Hischak, Thomas. 2004, S. 32.

116) Hischak, Thomas. 2001, S. 50.

117) Ibid.

Die 1960er und 1970er Jahre sind so von großen Gegensätzen geprägt, die weitreichenden Einfluss auf das Genre 'Filmmusical' nehmen, auch mit Einbußen in der Zahl produzierter Filmmusicals. Nichtsdestoweniger produzieren die großen Filmstudios in den 1960er Jahren einige der bis heute erfolgreichsten Filmmusicals – und dies obgleich sich das Genre gerade in einer Phase fundamentalen Umbruchs befindet. Die Oscar-Gewinner WEST SIDE STORY (1961), MY FAIR LADY (1964), THE SOUND OF MUSIC (1965) und OLIVER! (1968) belegen, dass – wie oben erwähnt – in dieser Dekade diametrale Gegensätze aufeinander treffen. Sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich können diese vier Werke als erfolgreich bezeichnet werden, wenngleich es sich bei allen vier um Adaptionen bereits zuvor aufgeführter Bühnenvorlagen handelt.¹¹⁸ Allen vier Werken ist also zu eigen, dass sie der Tradition der Bühnenaufführungen nahe stehen. Gerade im Falle des *Stagings* der Schauspielerinnen und Schauspieler beziehungsweise Tänzerinnen und Tänzer fällt auf, dass der filmische Raum häufig den Anschein eines Bühnenraumes erweckt. Dies lässt sich insbesondere an der *Romeo-und-Julia*-Adaption WEST SIDE STORY feststellen: Die äußerst elaborierten Choreographien Jerome Robbins finden allesamt in einer theatralen Umgebung statt, und auch die Wahl der doch stark ballettartigen Bewegungselemente und -abläufe sind einerseits sehr stark an der Bühnenvorlage orientiert,¹¹⁹ andererseits liefern sie einen Kontrapunkt zum damals aktuellen Jugendkonflikt.¹²⁰ Das Besondere an WEST SIDE STORY ist jedoch die ambitionierte musikalische Grundlage, die sich deutlich von den Kompositionsweisen anderer Filmmusicals abhebt: Der Komponist Leonard Bernstein orientiert sich hier stark an der europäischen Oper. Die Partitur ist deshalb auch um ein Vielfaches mehrschichtiger als die der meisten anderen Musicals und versucht unterschiedliche, teils gegenläufige musikalische Stile zu vereinen: amerikanischen Jazz und puertoricanische Musik verbunden mit dem klassischen Orchesterklang großer europäischer Musiktheatergattungen.¹²¹ Diese Verbindung gepaart mit dem urbanen Schauplatz der Hinterhöfe von New York City und der jugendaffinen Thematik generiert so den Prototyp eines gesellschaftskritischen Filmmusicals, welches sich ernsteren Themen musikalisch annimmt.

Aus dieser Perspektive betrachtet, wird auch klar, wieso dieses Filmmusical,¹²² das sich ansonsten aufgrund seiner zum Teil wenig kinematographischen Inszenie-

118) OLIVER! kann als Sonderfall gewertet werden, da es eines der ersten sehr erfolgreichen *britischen* Filmmusicals ist. Die Bühnenfassung wird sowohl im Londoner Westend als auch am Broadway in New York City aufgeführt. Vgl. Siedhoff, Thomas 2007. *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*. Mainz: Schott, S. 424.

119) Vgl. Mast, Gerald. 1987, S. 301.

120) An dieser Stelle ist zum einen auf die Eröffnungsszene mit den „Jets“ und den „Sharks“, in denen die choreographischen Elemente seltsam verschoben zur Jugendkultur wirken, zum anderen auf die „Dance at the gym“-Szene, die den szenischen Raum einem zentralperspektivischen Bühnenraum angleicht, zu verweisen. Vgl. Wise, Robert / Robbins, Jerome. 1961. WEST SIDE STORY, TC 00:06:15 f. beziehungsweise TC 00:30:40 f.

121) Dies hatte Bernstein bereits in seiner Operette CANDIDE versucht und sollte es – natürlich mit einer anderen Betonung – in WEST SIDE STORY wiederholen. Vgl. Mast, Gerald. 1987, S. 301 f.

122) Die Verwendung des Begriffs 'Filmmusical' in Hinblick auf WEST SIDE STORY ist durchaus

rungsweise nur minimal von den anderen Bühnenadaptionen jener Epoche unterscheidet, einen so bedeutsamen Stellenwert in der Geschichte des Genres einnimmt. So lässt sich festhalten, dass das Filmmusical WEST SIDE STORY durch seinen gesellschaftskritischen Aspekt eine Vorreiterstellung im Genre einnimmt, da es sich von den zuvor dominierenden, auf bloße Unterhaltung zielenden Sujets entfernt.

Die anderen genannten Werke ordnen sich zwar ebenfalls der stark theaterorientierten Inszenierungstechnik unter, verzahnen diese aber nur wenig mit einer derart ausgeprägten gesellschaftskritischen Perspektive, wie es bei WEST SIDE STORY der Fall ist. So kann MY FAIR LADY (1964) als traditionelle, sehr theaterlastige *Pygmalion*-Adaption (nach G.B. Shaw) aufgefasst werden,¹²³ in der lediglich die Verbindung der Aschenputtel-Geschichte mit einem pädagogischen Ansatz, der das gesellschaftskritische Element im Musical markiert, einen besonderen Stellenwert einnimmt. Die Situierung in der *Upper Class* des aristokratischen London und die latente Anlehnung an die Wiener Operette können — neben den vorsichtigen gesellschaftskritischen Tendenzen — als Erklärung dienen, warum gerade dieses Werk auch in Europa durchaus bekannt und erfolgreich war.¹²⁴ Bei OLIVER! (1968), der Adaption des Gesellschaftsromans *Oliver Twist* (1838) von Charles Dickens, verhält es sich ähnlich: auch hier handelt es sich einerseits um einen europäischen Stoff, verfilmt durch den britischen Regisseur Carol Reed, andererseits werden gesellschaftskritische Themen aufgegriffen respektive die soziale Schere zwischen Arm und Reich behandelt.

Einen anderen Zugang zu gesellschaftskritischen Tendenzen wählt das bis heute umstrittene THE SOUND OF MUSIC (1965, Regie: Robert Wise).¹²⁵ Das von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II. geschriebene Musical zeichnet sich durch eine sentimentale Geschichte aus, in der die junge Nonne Maria (gespielt von Julie Andrews, die bereits ein Jahr zuvor die Hauptrolle im süßlichen Disney-Filmmusical MARY POPPINS übernommen hatte) als Erzieherin in die Familie des verwitweten österreichischen Barons von Trapp kommt. Dort bricht sie mit dem zuvor herrschenden militärischen Drill und setzt an dessen Stelle eine auf Liebe basierende Erziehung — bei der insbesondere Musik ein zentrales pädagogisches Instrument ist. Im Laufe der Handlung nehmen die sieben Kinder Maria als Ersatzmutter an, und es bahnt sich eine Romanze zwischen Baron von Trapp und der Erzieherin an. Diese Liebesgeschichte erfährt — insbesondere im zweiten Teil des fast dreistündigen Filmwerks — durch die faschistische Bedrohung *Hitler*-Deutschlands eine dramatische Wendung, die das Bisherige inhaltlich 'aufwertet'.¹²⁶ Aus dieser Bedrohung

problematisch, da sich das Produktionsteam selbst hiervon distanzierte und dem Ausdruck „*in Musik gesetztes Drama [...]*“ den Vorzug gab. Inwieweit man dieser Einstellung zustimmen möchte, bleibt dem Zuschauer überlassen. Vgl. Hanisch, Michael. 1980, S. 219.

123) Hanisch, Michael. 1980, S. 212.

124) Ibid.

125) Hanisch, Michael. 1980, S. 219.

126) Diese Bedrohung wurde für das deutsche Publikum zunächst weitgehend eliminiert, indem die deutsche Schnittfassung um den dritten Akt gekürzt wurde und die Geschichte mit der Hochzeit des Liebespaares endet: „*Ein mit immensem äußerem Aufwand produzierter Unterhaltungsfilm, der durch eindrucksvoll fotografierte und arrangierte Breitwand-Panoramen, (im Original)*

befreien sich die Protagonisten zum Ende des Filmes und fliehen über die Schweiz in die Vereinigten Staaten.

THE SOUND OF MUSIC ist im Wesentlichen ein traditionelles Filmmusical mit einer konventionellen Liebesgeschichte im Stile der Werke der 'Goldenen Ära'. Dieses — mit Ausnahme der Thematisierung des NS-Reiches — wenig innovative Werk nimmt interessanterweise bis heute einen großen Stellenwert in der US-amerikanischen Kultur (aber auch in anderen kulturellen Kontexten, i.e. Japan) ein, wo es durch regelmäßige Ausstrahlung im Fernsehen beziehungsweise durch Kinovorführungen Eingang in das kollektive Gedächtnis gefunden hat. Damit hat dieses Filmmusical zahlreiche Stereotypen und Klischees österreichischer (beziehungsweise deutscher) Kultur weltweit formiert und verbreitet und einen bis heute präsenten Nexus intermedialer popkultureller Zitate generiert.¹²⁷

Von mindestens genau so großer Bedeutung ist jedoch, dass aufgrund des enormen Erfolgs dieses großzügig budgetierten Werks etliche Nachahmer versuchen, an den Erfolg von THE SOUND OF MUSIC anzuknüpfen. Die Filmstudios investieren enorme Summen in die Produktionen von Filmmusicals im Stile von THE SOUND OF MUSIC (es werden beispielsweise einige namhafte Schauspieler engagiert, von deren Popularität das Filmmusical profitieren soll). Die Konsequenz sind zahlreiche weitere hoch finanzierte Großprojekte, wie beispielsweise das schon erwähnte CAMELOT (1967), SWEET CHARITY (1969) und HELLO DOLLY (1969), die allerdings allesamt nur mäßig erfolgreich sind und somit im besten Fall einen Teil der Produktionskosten einspielen.¹²⁸ Diese Produktionspraxis fügt dem Genre erheblichen Schaden zu, da enorme Investitionen getätigt werden — ökonomischer Erfolg aber meist ausbleibt. Somit schlittert das Genre in eine künstlerische und ökonomische Krise. Die Bereitschaft der Filmstudios, weitere Filmmusicals zu produzieren, sinkt und man versucht daher zu Beginn der 1970er Jahre neue Wege zu ergründen, um auch wieder finanziell erfolgreiche Filmmusicals zu produzieren.¹²⁹ Dies gestaltet sich zunehmend schwieriger, wenngleich einigen Filmmusicals (insbesondere Produktionen der späten 1970er Jahre) ein beachtlicher Erfolg beschert ist. Ein Grund dafür mag sein, dass sie sehr stark mit Themen der damaligen Jugendkultur und der aufkommenden Populärmusik operieren. Filme wie SATURDAY NIGHT FEVER (1977) und GREASE (1978) entfalten gerade bei der jugendlichen Ziel-

schöne Songs und eine bemerkenswerte Hauptdarstellerin fesselt. An der Grenze zur Peinlichkeit ist indes die oberflächliche Aufbereitung des politischen Hintergrundes. Der deutsche Verleih kürzte den Film nach der Erstauswertung rigoros, um alle politischen Elemente zu eliminieren, so daß der Film 'freundlicher' und konsumierbarer, in seiner Konzeption freilich zerstört wurde.“ In: Lexikon des internationalen Films (CD-ROM-Ausgabe). 1997. München: Systhema.

Zitiert nach: http://de.wikipedia.org/wiki/Meine_Lieder_%E2%80%93_meine_Tr%C3%A4ume (Zugriff: 22.08.2012).

127) Man denke an dieser Stelle beispielsweise an den direkten Verweis in Baz Luhrmanns Filmmusical MOULIN ROUGE (2003), in dem die Eröffnungsnummer aus THE SOUND OF MUSIC bereits den thematischen Schwerpunkt setzt.

128) Jubin, Olaf. 1995, S. 36 f.

129) Ibid.

gruppe neue Potentiale. Diese Filmmusicals wenden sich von den traditionellen Stereotypen des klassischen Hollywood-Musicals ab und schaffen im gleichen Zug neue Perspektiven für ein modernes Filmmusical.

Generell sind die 1970er Jahre geprägt durch eine Vielzahl unterschiedlicher Experimente, die gerade im Bereich des Filmmusicals vollkommen neue Dimensionen eröffnen. Zum einen ist das jugendorientierte Filmmusical im Stile von GREASE beziehungsweise des neuartigen Genres 'Tanzfilm' sehr prominent, zum anderen werden mit Fragen von Sexualität und sexueller Orientierung neue Themenkreise erschlossen.¹³⁰

Eine Pionierfunktion nimmt hier das Filmmusical CABARET (1972) von Bob Fosse ein, welches insbesondere mit den Diskurselementen der sexuellen Revolution spielt. Zwar basiert auch CABARET auf einem zuvor aufgeführten Bühnenstück, jedoch wurde dieses für die Filmfassung stark abgeändert.¹³¹ Diese Änderungen gehen soweit, dass selbst ein Großteil der Gesangsnummern aus der Bühnenfassung gestrichen und durch neu komponierte Nummern ersetzt wird. Außerdem ist nun nahezu jegliche musikalische Darbietung auf die Kabarettbühne des Kit-Kat-Club angesiedelt.¹³² Die Verbindung von historischer Milieustudie (die Handlung spielt im Berlin der frühen 1930er kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten) mit Elementen sexueller Orientierung (die Gesangsnummern sind stark erotisch aufgeladen, zudem gibt es eine *Ménage-à-Trois* zwischen zwei Männern und einer Frau), gepaart mit der Fokussierung auf die heruntergekommen scheinende Kabarettbühne zeichnet ein morbides Gesellschaftsbild, welches das Aufkommen des Faschismus in Deutschland „ohne Verflachung und Verharmlosung“¹³³ behandelt. Auch hier wird einmal mehr die Hinwendung zu einem höheren Grad an Realismus deutlich, wie ihn Bob Fosse forciert:

Heute scheinen mir Musicals, worin die Leute auf der Straße singend daherkommen oder ihre Wäsche aufhängen, überholt — wirklich das kommt mir ein bißchen komisch vor. Das kann man auf der Bühne machen. Das Theater hat seine eigene Welt. Es vermittelt eine gebrochene Realität. Im Kino fehlt das Phantastische, es ist real. [...] Filmmusicals müssen ihre eigene Welt schaffen. Im wirklichen Leben sieht man doch auch kein Liebespaar auf einer Parkbank singen und tanzen. Das Publikum wußte das und akzeptierte es damals trotzdem. Damals. Aber ich glaube nicht, daß man das heute noch machen kann. Als Kunstform ist das Kino zu intellektuell geworden. Und mit ihm das Publikum.¹³⁴

Fosse greift hier einen wichtigen Faktor auf, der als die Quintessenz aller Experimente im Genre 'Filmmusical' gelesen werden kann: Es geht um die Hinwendung zu einem höheren Grad des Realismus und die gleichzeitige Abkehr von den künstlichen

130) Bereits in den 1960ern, i.e. dem Beginn der sexuellen Revolution, nehmen die Themen Sexualität und sexuelle Neuorientierung einen größeren Stellenwert in der Kulturproduktion ein. Insofern ist das Aufgreifen dieser Thematik für das Filmmusical kaum überraschend.

131) Hanisch, Michael. 1980, S. 266.

132) Ibid.

133) Ibid.

134) Fosse, Bob. Zitiert nach: Hanisch, Michael. 1980, S. 267.

Welten der Filmmusicals der 'Goldenen Ära'. Diese Abkehr steht zugleich im Dienste des *effet de vie*: Die sich verändernden Rezeptionsgewohnheiten und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen bringen neuartige semantische, syntaktische und pragmatische Variationen im Filmmusical hervor, die den *effet de vie* intensivieren können. Die 'älteren' Konventionen des Filmmusicals können den gesellschaftlichen Veränderungen, vor allem in Hinblick auf die sich verändernde Sexualmoral, nur noch ansatzweise Rechnung tragen. Folglich entledigt sich CABARET der Künstlichkeit anderer Filmmusicals und greift erstmals kontroverse Themen auf. CABARET kann in der Tat als Vorreiter begriffen werden, der späteren Filmmusicals den Weg ebnet.



Abb. 3: Das morbide Setting in CABARET (1972).

Fosses späteres Werk ALL THAT JAZZ (1979) lässt sich als ein weiterer Versuch begreifen, der darauf abzielt, eine größere Ernsthaftigkeit beziehungsweise einen stärkeren Realismus im Filmmusical zu etablieren. Das vornehmlich als Tanzmusical konzipierte Werk ist bis heute eines der wenigen Filmmusicals, die das Motiv des Todes thematisieren und mit den Mitteln des Genres zu inszenieren versuchen. Die deutliche Selbstreflexivität¹³⁵ und der starke autobiographische Einfluss¹³⁶ gehen mit

¹³⁵) Mordden, Ethan. 1982, S. 225.

¹³⁶) Das Filmmusical ALL THAT JAZZ (1979) thematisiert die Arbeit eines Regisseurs und Choreographen am Broadway. Es weist zahlreiche Parallelen zur Biographie Bob Fosses auf, so beispielsweise seine Alkohol- und Nikotinsucht und seinen Herzinfarkt, den er 1975 während der Probenarbeiten zur Uraufführung von CHICAGO erlitten hat. Der einzige Unterschied be-

dem angestrebten ‘Mehr’ an Realismus einher. Dies führt letztendlich dazu, dass die Motivation der Songs im Filmmusical hinterfragt wird — wie es auch Fosse in seinem oben zitierten Statement implizit bereits tut. In CABARET hingegen ist der Fall relativ einfach gelagert: Während er dort die Mehrzahl der Nummern auf der Bühne des Kabarets stattfinden lassen kann¹³⁷ und eine Motivation durch den theatralen Rahmen begründet wird, greift er in ALL THAT JAZZ bei dem Teil der musikalischen Nummern, die nicht auf einer Theaterbühne spielen, auf den Kunstgriff zurück, diese ins Unterbewusstsein des Protagonisten ‘zu verlegen’.¹³⁸

In den folgenden Jahren erweist sich insbesondere die Frage nach der Handlungsmotivation musikalischer Nummern als eine der zentralen Herausforderungen des Filmmusicals, vor allem weil bisherige ‘Selbstverständlichkeiten’¹³⁹ spätestens seit dem Beginn der Umbruchphase des Genres nicht mehr oder nur noch bedingt Gültigkeit besitzen.

Bob Fosses Werke können natürlich nicht stellvertretend für das gesamte Genre in den 1970ern verstanden werden, da auch eine Vielzahl anderer — erfolgreicher, aber auch erfolgloser — Produktionen ebenfalls Experimente wagten, um neue Wege im Genre ‘Filmmusical’ zu finden. Die größte Innovationsfreude machte sich auf der Inhaltsebene geltend, wodurch völlig neue Themenbereiche erschlossen wurden, so unter anderem biblische Themen, wie in GODSPELL oder JESUS CHRIST SUPERSTAR (beide 1973). Während sich GODSPELL parabelartig eng am Matthäus-Evangelium orientiert, operiert JESUS CHRIST SUPERSTAR sehr frei mit der Passionsgeschichte Jesu Christi.

Beiden zu eigen ist die starke Verwendung zeitgenössischer Pop- und Rockmusik. Hinzu kommen zahlreiche Verfremdungseffekte. Am offensichtlichsten ist dies bei der Figureninszenierung: In beiden Filmen erfolgt keine historische, sondern eine zeitgenössische Verortung der Handlung. Darüber hinaus betrifft es den Handlungsort: GODSPELL spielt an namhaften touristischen Orten New York Citys, JESUS CHRIST SUPERSTAR mitten in der israelischen Wüste. Dies bringt konsequenterweise Folgen für die Dramaturgie mit sich: Hier finden zahlreiche Brüche in der filmischen Diegese statt, so beispielsweise in JESUS CHRIST SUPERSTAR, wo im Falle der „Gethsemane“-Nummer den inneren Selbstzweifeln des Protagonisten viel Platz eingeräumt wird, oder in der „King Herod’s Song“-Sequenz, in der mit einer starken Verfremdung historischer Zuordnungen operiert wird. Verglichen mit CABARET, welches insbesondere Aspekte von Sexualität in den Mittelpunkt stellt, sind die nicht-historische Inszenierung und der Verfremdungseffekt in JESUS CHRIST

steht darin, dass Fosses Alter Ego im Film an den Folgen des Herzinfarktes stirbt. Vgl. Dunne, Michael. 2004, S. 160 f.

137) Lediglich die Nummer „*Tomorrow belongs to me*“ findet in einem Biergarten statt und wird zunächst von einem jungen männlichen Mitglied der Hitlerjugend, später dann chorisch von allen anwesenden Gästen gesungen. Die damit einhergehende Gefahr, die vom Nationalsozialismus ausgeht, wird so spürbar. Fosse, Bob. 1972. CABARET, TC 01:15:00 f.

138) Mast, Gerald. 1987, S. 340.

139) So zum Beispiel die Annahme, dass innerhalb der filmischen Diegese eines Filmmusicals per se Tanz und Gesang vor allem aus Gründen romantischer Aufladung stattfinden.

SUPERSTAR und GODSPELL Beispiele eines alternativen Ansatzes einer thematischen Neuausrichtung des Filmmusicals: Auch hier wird zwar einerseits großer Wert auf 'Realitätsnähe' gelegt; zugleich erfolgt aber eine thematische Stilisierung, die die jeweiligen Werke symbolisch auflädt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Filmmusical HAIR (1979), in dem die Hippie-Bewegung und der Vietnamkrieg thematisiert werden.¹⁴⁰ Die kulturelle Aufladung erfährt das Werk aus den Elementen der *New-Age*-Bewegung, die sich unter anderem an esoterischen und okkulten Praktiken orientiert. Wie JESUS CHRIST SUPERSTAR zielt auch dieses Werk auf eine junge Zielgruppe, die sowohl mit modernen Lebensweisen sympathisiert als auch gesellschaftskritische Positionen (im Falle von HAIR die Anti-Vietnamkrieg-Bewegung) einnimmt. Das Filmmusical avanciert somit zum Vehikel gesellschaftspolitischer Diskurse, welches mit den musikalischen Mitteln zeitgenössischer Populärmusik arbeitet und die eigenen Prämissen in einen *New-Age*-Kontext übersteigert, wobei sexuelle Orientierung und Befreiung, die der Hippiekultur ebenfalls zu eigen sind, dabei weitgehend in den Hintergrund treten.

Vollkommen anders verfährt das mittlerweile zum Kultfilm avancierte Filmmusical THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1975):¹⁴¹ Hier steht die sexuelle Dimension des Kulturwandels im Mittelpunkt der Handlung.¹⁴² Bizarr anmutende Charaktere, die Horrorthematik sowie das Spannungsverhältnis zwischen sexueller Revolution und moralischem Konservatismus gepaart mit den intermedialen Stereotypen niedrig budgetierter Science-Fiction-Filme der 1950er und 1960er Jahre (B-Movies) und der ausschließlichen Verwendung von rockmusikalischen Themen verleihen dem Filmmusical einen 'trashigen' und morbiden Charme. THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW weist den Charakter eines intertextuellen Sammelsuriums auf, dessen thematische Substanz ebenso wie die Verwendung von Rockmusik aber nur schwerlich in weiteren Filme dieser Art eingesetzt werden können.

Eines der wenigen Filmmusicals, welche ebenfalls auf rockmusikalischen Themen (in diesem Falle der Rock-Band *The Who*) basieren, ist TOMMY (1975) von Ken Russell. Fast ausschließlich über rockmusikalische Themen und somit beinahe ohne Dialoge wird hier die ungewöhnliche Geschichte des durch ein Trauma erblindeten, tauben und verstummten Tommy erzählt, der im Laufe der Jahre zum erfolgreichen Spieler am Flipperautomaten wird und zwischenzeitlich sowohl geistige als auch körperliche Misshandlungen über sich ergehen lassen muss. John Kenneth Muir fasst die Quintessenz des Werks wie folgt zusammen:

¹⁴⁰) Muir, John Kenneth. 2005, S. 62.

¹⁴¹) Das Filmmusical basiert auf der Bühnenvorlage THE ROCKY HORROR SHOW, die 1973 in London uraufgeführt wurde und dort einige Jahre erfolgreich lief. Ihm war zunächst kein großer Erfolg beschieden. Dies sollte sich aber nur wenige Jahre später ändern, als der Film in die Mitternachtsvorstellungen einiger Programmkinos aufgenommen wurde und dort ein breites Publikum für sich begeisterte. Die Rezeption ritualisierte sich dermaßen, dass bis heute viele Zuschauerinnen und Zuschauer kostümiert und mit zahlreichen Requisiten ausgestattet in Vorstellungen erscheinen und dort interaktiv an der Vorführung mitwirken. Vgl. Hischak, Thomas. 2004, S. 133.

¹⁴²) Vgl. Hischak, Thomas. 2001, S. 279.

2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical

This movie is wall-to-wall music, with songs serving as dialogue, and Pete Townsend, Elton John, and Eric Clapton providing the tunes. It's a bizarre kaleidoscope of music and imagery, but one that fits in perfectly with the envelope-pushing nature of musicals in the 1970s.¹⁴³

Die musikvideoartige imaginative Bildästhetik des Filmmusicals ist eng mit dem Einsatz der Musik verzahnt, so dass auf gesprochene Dialoge beinahe völlig verzichtet werden kann.¹⁴⁴ Das von den Standards des Genres deutlich abweichende Werk beweist aber auch, dass ein sehr enger Zusammenhang zwischen Filmbild und (Film-)Musik hergestellt werden kann, um so eine alternative Form des Filmmusicals zu erschaffen. Diese Praxis durchkomponierter Werke im Filmmusical ist bis heute eine selten gewählte Produktionsweise geblieben. Im Falle von TOMMY hingegen ist sie das entscheidende Momentum, nicht zuletzt, da sie der ungewöhnlichen Geschichte und symbolisch aufgeladenen Bildästhetik Rechnung trägt.

Alles in allem kann also konstatiert werden, dass die 1970er Jahre von deutlichen Unterschieden in der Konzeption von Filmmusicals geprägt sind: sie oszillieren quasi zwischen traditionellen Paradigmen und innovativen Tendenzen. So findet man auf der einen Seite nach wie vor einige klassische Filmmusicals im Stile der vorausgegangenen Jahrzehnte (diese stammen insbesondere aus dem Hause Walt Disneys und zielen auf ein vornehmlich jugendliches Publikum ab oder sind Adaptionen erfolgreicher Bühnenmusicals). Auf der anderen Seite existiert eine Vielzahl von Werken, deren Produktionsteams mit einer großen Experimentierfreudigkeit dem Filmmusical neuartige Impulse verleihen. Hier sind zum einen der Einfluss der sexuellen Revolution und die vermehrte Thematisierung geschlechtlicher Orientierung zu nennen, wie sie sich beispielsweise in THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW und in CABARET manifestieren. Zudem schlagen sich hier gesellschaftskritische Diskurse nieder (insbesondere in HAIR oder JESUS CHRIST SUPERSTAR), welche aber auch in Produktionen wie CABARET zum Tragen kommen. Überdies sind das Aufgreifen unorthodoxer Themen und Motive, wie in ALL THAT JAZZ oder TOMMY, anzuführen. Neben diesen experimentell-innovativen Tendenzen finden sich die erwähnten Vehikel der Jugendkultur. Dabei spielt insbesondere die aufkommende Disco-Musik eine entscheidende Rolle (wie beispielsweise bei SATURDAY NIGHT FEVER), wodurch eine junge Zielgruppe erreicht werden soll. Allerdings sind diese Produktionen nur im weitesten Sinne als Filmmusical zu betrachten, da beispielsweise im Falle von SATURDAY NIGHT FEVER kein diegetischer Gesang praktiziert wird.¹⁴⁵

Das Genre 'Filmmusical' durchläuft in diesem Jahrzehnt eine Phase der Neuorientierung und Reorganisation. Es findet sich jedoch noch kein tragfähiger Weg zu einem modernen Filmmusical, welches sowohl die sich verändernden gesellschaftlichen Diskurse als auch die Genrekonventionen interaktiv miteinander in Beziehung

¹⁴³) Muir, John Kenneth. 2005, S. 59.

¹⁴⁴) Die deutsche Fassung des Filmes bringt zu Beginn einen Voice-Over-Erzähler, der die Handlung des Filmes schlaglichtartig zusammenfasst. Dies fehlt in der englischsprachigen Originalfassung. Vgl. Russell, Ken. 1975. TOMMY, TC 00:00:35 f. (dt. Sprachfassung).

¹⁴⁵) Hirschak, Thomas. 2004, S. 179.

setzt und zugleich die ökonomischen Ziele der Produzenten erfüllen würde. Ethan Mordden attestiert dem Genre sogar zum Ende der 1970er Jahre mit zynischem Unterton das 'Aus' und sieht keine nachhaltigen Perspektiven für ein 'Überleben' des Filmmusicals über den Beginn der 1980er Jahre hinaus.¹⁴⁶ Da seine Hypothese mittlerweile über 30 Jahre alt ist, können wir ihr nur noch schwerlich zustimmen. Allerdings muss durchaus festgestellt werden, dass das Filmmusical vornehmlich den sicheren Weg wählt und Adaptionen von bereits erfolgreichen Stücken forciert, wengleich einige davon durchaus innovative Konzepte aufweisen. Dennoch bedarf es einer nachhaltigen Revitalisierung, damit das Genre fortbestehen kann. Mit dieser sollten die späten 1980er Jahre aufwarten.

2.4.3 Die 1980er Jahre und die 'Renaissance' in den 1990er Jahren

Die 1970er Jahre sind geprägt durch einen Paradigmenwandel im Genre 'Filmmusical', der zu einer stärkeren Hinwendung zum Realismus und zu Authentizität und folglich zu einer Abkehr von der Künstlichkeit älterer Filmmusicals führt. Diese Aspekte kann das Genre jedoch nur bedingt aufgreifen. Die Konsequenzen sind, dass die künstlerische Qualität in jener Dekade aufgrund der schmaleren Filmbudgets nachhaltig abnimmt und dass generell weniger Filmmusicals produziert werden, da die Filmstudios dem Genre keinen anhaltenden Erfolg mehr zutrauen.

Diese Abwärtsspirale setzt sich zu Beginn der 1980er Jahre weitgehend fort, so dass die Produktionsgesellschaften mit überwiegend traditionellen Optionen dieser Entwicklung Einhalt gebieten wollen. Einen Ausweg sieht man darin, sich wieder vermehrt dem Bühnenpendant am Broadway anzunähern — denn dort feiern Musicals gerade wieder große Erfolge. Dies ist vor allem dem Import britischer Erfolgsmusicals, vornehmlich aus der Feder Andrew Lloyd Webbers, zu verdanken.¹⁴⁷ So sorgen auf der einen Seite aufwändige und kostspielige Hochglanzproduktionen wie CATS (Uraufführung: 1981, Broadway-Premiere: 1982) und THE PHANTOM OF THE OPERA (Uraufführung: 1986, Broadway-Premiere: 1988) für einen neuerlichen Zuschauerzulauf an die Musicalbühnen; auf der anderen Seite entstehen aber auch eine Vielzahl der so genannten *concept musicals*¹⁴⁸ aus der Feder Stephen Sondheims. Auch wenn diese — im Vergleich zu den Werken Webbers — nie den großen ökonomischen Erfolg verbuchen, so offenbaren sie doch eine neue Herangehensweise an die Entwicklung von Bühnenmusicals: Sondheims Werke sind vor allem durch eine starke mediale Selbstreflexivität sowohl in Hinblick auf die Themen und Motive als auch auf die Gattung selbst geprägt, was sich in einer Auseinandersetzung mit den Paradigmen des Musicals niederschlägt. Zudem zeichnen sich seine

¹⁴⁶) Mordden, Ethan. 1982, S. 232.

¹⁴⁷) Vgl. Böttger, Dirk. 2002, S. 705 ff.

¹⁴⁸) Mast schreibt hierzu: „*Like the modernist move toward self-consciousness in every twentieth-century art, the concept musical explored itself — its forms, its traditions, its variants, its conventions of credibility and style. Songs became less psychological expressions of specific characters than metaphoric comments on personal belief, social custom, or musical tradition. 'Modernist musical' or 'musical metaphor' describes the new concept better than 'concept musical', which simply changed concepts to fit new cultural times.*“ Mast, Gerald. 1987, S. 320.

Werke durch die Verwendung komplexer musikalischer Bauformen und Harmonien aus, die sich deutlich von den eher an der Populärmusik angelehnten Klängen der Webberschen Musicals abheben.

Gemein haben beide Tendenzen, dass sich Filmstudios in Hollywood diesen Erfolg zunutze machen wollen, jedoch keine Adaptionenform finden, um diese Stücke adäquat *filmisch* umzusetzen.¹⁴⁹ Dies dürfte insbesondere den rechtlichen Rahmenbedingungen geschuldet sein, da den Filmstudios die Verfilmungsrechte auch heute noch erst sehr spät eingeräumt werden — wenn überhaupt. Der Grund hierfür ist, dass die Musicalproduzenten befürchten, die Verfilmung könne den ökonomischen Erfolg des Bühnendendants schmälern.

Trotz der erneuten Hinwendung Hollywoods zum Broadway bleiben die größeren Produktionserfolge aus. Dies führt zunächst zu einer Reihe kleinerer Filmmusicals, die jedoch zum Teil als eigenwillige Negativbeispiele anzuführen sind (beispielsweise XANADU im Jahr 1980 oder THE BEST LITTLE WHOREHOUSE IN TEXAS im Jahr 1982). Geprägt wird das Genre in jener Phase insbesondere durch den großen Erfolg des vormaligen Subgenres ‘Tanzfilm’ beziehungsweise ‘Tanzmusical’. Angestoßen durch den Erfolg der auf ein junges Publikum ausgerichteten Produktionen wie GREASE oder SATURDAY NIGHT FEVER mit ihrer deutlichen Betonung der Tanzthematik folgen in den 1980er Jahren eine Reihe von Tanzfilmen, die das Genre ‘Filmmusical’ verdrängen. Hier wären beispielsweise FAME (1980), FLASHDANCE (1983), FOOTLOOSE (1984) oder DIRTY DANCING (1987) zu nennen, die dem vormaligen Subgenre eine neue Dynamik verleihen und so eine eigene Genrekategorie ‘Tanzfilm’ schaffen. Durch diese Neuakzentuierung nimmt das Filmmusical selbst einen nur noch geringen Stellenwert in den Produktionen der Filmstudios ein, obwohl die eine oder andere hochbudgetierte Produktion beweist, dass man dem Genre noch ein gewisses Erfolgspotential beimisst.

Nichtsdestoweniger verlassen sich die Studios nicht allein auf den künstlerischen Ansatz des Produktionsteams, sondern knüpfen an die Idee der ‘Goldenen Ära’ an: So besetzt man zum Beispiel Hauptrollen mit Schauspielerinnen und Schauspielern, die sich sowohl im Genre selbst als auch darüber hinaus ausgezeichnet hatten, so etwa in dem Filmmusical XANADU (1980). Der Film zeigt die Liebesgeschichte eines jungen Künstlers mit einer aus dem Reich der Fantasie stammenden Muse und weist starke Anleihen an die griechische Mythologie auf. Die weibliche Hauptrolle bekleidet Olivia Newton-John, die bereits in GREASE (1978) reüssierte. Zudem spielt Gene Kelly eine kleinere Nebenrolle als alternder Orchestermusiker. Trotz der so gewählten prominenten Besetzung erweist sich XANADU sowohl künstlerisch als auch finanziell als Misserfolg.¹⁵⁰

¹⁴⁹) So wurde CATS bis dato nicht regulär verfilmt, wengleich eine Videoin szenierung aus den frühen 1990er Jahren existiert, die jedoch sehr theatral ausfällt und somit wenig mit einem Filmmusical gemein hat. THE PHANTOM OF THE OPERA wiederum fand erst 2004 den Weg auf die große Leinwand. Ähnlich verhält es sich mit den Werken Sondheim's, von denen — trotz ihrer hohen künstlerischen Qualität — nur sehr wenige überhaupt für eine Verfilmung in Betracht gezogen werden. Selbst sein auf der Bühne sehr erfolgreiches Horrormusical SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET wird erst 2007 verfilmt.

¹⁵⁰) Muir, John Kenneth. 2005, S. 67.

Auch das zwei Jahre später produzierte Filmmusical *THE BEST LITTLE WHOREHOUSE IN TEXAS* (der Titel ist selbstredend für den Inhalt), besetzt mit der *Country-music*-Bardin Dolly Parton und der Achtziger-Jahre-Ikone Burt Reynolds, verlässt sich auf die Prominenz seiner Hauptdarsteller, bleibt aber hinter den in die Produktion gesetzten Erwartungen zurück. Insofern können auch diese Verfilmungen dem Genre keine innovativen beziehungsweise revitalisierenden Impulse geben. Ähnlich verhält es sich mit dem wohlwollend rezensierten, aber kommerziell ebenfalls enttäuschenden Filmmusical *LITTLE SHOP OF HORRORS* (1986).¹⁵¹ Der Produzent William S. Gilmore führt dazu aus:

Here we have an old-fashioned book musical in the traditional sense with fourteen visual vocalists singing on screen... I know this type of film is out of vogue, but essentially, it's the music and lyrics that tell the whole story. Unfortunately, modern day kids think a musical means a film like *FLASHDANCE* or *FOOTLOOSE*.¹⁵²

Ob nun lediglich die Erwartungshaltung des jungen Publikums ausschlaggebend für den Misserfolg ist, muss bezweifelt werden. Nichtsdestoweniger darf dieser — ebenfalls auf einem Bühnenmusical aus dem Jahr 1982 basierende — Film als ein vorzeitiger ‘Zündfunke’ für die beginnende ‘Renaissance’ des Filmmusicals angesehen werden. Der Komponist Alan Menken und der Autor Howard Ashman, die beide zuvor vornehmlich am Broadway tätig waren, zeichnen sich für die inhaltliche Gestaltung von *LITTLE SHOP OF HORRORS* verantwortlich. Aufgrund der positiven Kritiken erkennen sie das große Potential im Genre ‘Filmmusical’ — insbesondere in dessen Verzahnung mit klassischen Elementen der Broadway-Musicals. Darauf basierend entwickeln sie das Konzept für ein animiertes Filmmusical in der künstlerischen Tradition der erfolgreichen Bühnenmusicals. Mit den Walt Disney Studios gewinnen sie einen entsprechenden Partner für ihr Projekt: Aufgrund ihres Erfolges mit *OLIVER & COMPANY* (1988) — einer Zeichentrickadaption von Charles Dickens’ Roman *OLIVER TWIST* mit einer Reihe von Popsongs und musicalartiger Szenen — räumt der Konzern den beiden Künstlern unter der Regie von John Musker und Ron Clements die Option ein, eine musikalische Zeichentrickfassung von Hans Christian Andersens Kunstmärchen *DIE KLEINE MEERJUNGFRAU* mit dem Titel *THE LITTLE MERMAID* zu erarbeiten. Die vor allem im Hinblick auf das jugendliche Zielpublikum vorgenommenen Veränderungen der Handlung (insbesondere das klassische *Happy-End* zum Schluss) und die eingängigen Songs verhalfen dem Film 1989 zu einem überwältigenden Erfolg. Dies veranlasst das Filmstudio, weitere abendfüllende Filmmusicals in vergleichbarer Manier zu produzieren.

Die Werke der Walt Disney Studios sind von einer großen Nähe zum Bühnenmusical geprägt, da sie sowohl dessen dramaturgische als auch dessen musikalische Struktur übernehmen und so die Songs stärker mit der Handlung verweben. Daraus resultiert, dass die einzelnen Nummern häufig die Handlung stark vorantreiben beziehungsweise — im Falle von Gefühlsäußerungen — so eng mit der Erzählung ver-

¹⁵¹) Muir, John Kenneth. 2005, S. 73.

¹⁵²) Gilmore, William S. In: Jones, Alan. *Little Shop of Horrors*. In: *Cinefantastique*, Januar 1987. Zitiert nach: Muir, John Kenneth. 2005, S. 72.

bunden sind, dass die Entfernung der Gesangsnummern der Dramaturgie enormen Schaden zufügen würde.¹⁵³ Diese Hinwendung zu den Konzepten der traditionellen Bühnenmusicals, gepaart mit dem Anvisieren eines Kinder- und Familienpublikums, läutet die ‘Renaissance’ des Filmmusicals ein: In den Folgejahren entstehen zahlreiche weitere populäre Zeichentrickfilmmusicals.¹⁵⁴ Die beiden prominentesten Beispiele hierfür sind die bis heute immer wieder gezeigte Märchenadaption *BEAUTY AND THE BEAST* (1991; ebenfalls mit der Komposition und den Texten Menkens und Ashmans) und die *Hamlet*-Bearbeitung *THE LION KING* (1994; Songs: Elton John, Texte: Tim Rice). Beide Filmmusicals basieren im Gegensatz zu einer Vielzahl anderer Filmadaptionen nicht auf Bühnenvorlagen, sondern sind originär für das Medium Film konzipiert.

Bis zum Ende der 1990er Jahre produzieren die Walt Disney Studios knapp ein Dutzend Filmmusicals dieser Art, womit sie an die eigenen großen Erfolge der 1930er und 1940er Jahre anschließen. Darüber hinaus versucht sich Disney aber auch in der Umsetzung eines nicht-animierten Filmmusicals — *NEWSIES* (1992).¹⁵⁵ Dieses erweist sich jedoch als deutlicher Misserfolg, so dass man von weiteren Experimenten dieser Art zunächst absieht und sich auf die Produktion animierter Filmmusicals konzentriert.

Das Genre ‘Filmmusical’ ist in dieser Dekade vornehmlich durch das positive Ergebnis der animierten Filmmusicals aus dem Hause Walt Disney geprägt, was dazu führt, dass auch die anderen größeren Filmstudios Anstrengungen unternehmen, animierte Filmmusicals für ein junges Publikum zu produzieren, wie beispielsweise *THE PRINCE OF EGYPT* (1998; Dreamworks SKG), eine Filmmusicalfassung vom Exodus der Israeliten im 2. Buch Mose, oder *ANASTASIA* (1997; 20th Century Fox), das den Mythos um die gleichnamige verschollene Zarentochter musikalisch dramatisiert. Beide Werke (und natürlich auch andere) knüpfen zwar an das Konzept der Walt Disneys Studios an, bleiben jedoch, was den ökonomischen Erfolg betrifft, hinter dem Branchenführer zurück.

Auch wenn sich die 1990er Jahre durch eine enorme Produktionsdichte animierter Filmmusicals auszeichnen, darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch einige nicht-animierte Filmmusicals (neben dem oben genannten Experiment der Walt Disney Studios) produziert wurden. Das wohl prominenteste Beispiel ist die Filmadaption des biographischen Bühnenmusicals *EVITA* (1996) aus der Feder von Andrew Lloyd Webber, welches die historischen Ereignisse um die politische Ikone Eva Perón thematisiert. Eine Besonderheit dieses Werkes ist der weitgehende Verzicht

¹⁵³) Dem steht gegenüber, dass seit dem Beginn der künstlerischen Krise in den 1970er Jahren die Entfernung der Gesangsnummern häufiger erfolgt, um bei einem eventuellen Misserfolg (beispielsweise nach Vorführungen vor einem Testpublikum) das Filmmusical in einen traditionellen Spielfilm umzuwandeln. Vgl. hierzu Jubin, Olaf. 1995, S. 41.

¹⁵⁴) Vgl. Muir, John Kenneth. 2005, S. 81.

¹⁵⁵) Das Filmmusical *NEWSIES* (1992) behandelt den Streik der Zeitungsjungen in New York City am Ende des 19. Jahrhunderts, ausgelöst durch die repressive Preispolitik der Verlagshäuser. Trotz der eingängigen Songs von Alan Menken bleibt der Film erfolglos, was unter Umständen auch den fehlenden künstlerischen Innovationen geschuldet sein dürfte. Vgl. Muir, John Kenneth. 2005, S. 81.

auf gesprochene Dialoge, so dass alle Kommunikation durch Gesang erfolgt.¹⁵⁶ Die zuvor durchaus kontrovers diskutierte Produktion stellt sich als künstlerisch und wirtschaftlich gelungen heraus.

Interessanterweise beginnt im gleichen Jahrzehnt die Phase, in welcher, nachdem die großen Filmstudios in Hollywood kommerziell eher schlechte Erfahrungen mit Filmmusicals machen, nun erste nennenswerte Erfolge in anderen Produktionskontexten entstehen. Ein Zentrum hierfür liegt in Indien, wo in den 1990er Jahren die äußerst populären *Bollywood-Musicals* entstehen.¹⁵⁷ Aber auch in Europa, respektive im Vereinigten Königreich, versucht man sich am Genre. Ein prominentes Beispiel für einen Musikfilm, der dem Filmmusical nah verwandt ist, ist der Film *THE COMMITMENTS* (1991). Die irisch-britische Koproduktion, die auf dem gleichnamigen Roman von Roddy Doyle basiert, thematisiert den lokalen Aufstieg einer kleinen irischen Soul-Band.¹⁵⁸ Das Besondere an dieser vergleichsweise gering budgetierten Produktion ist, dass — im Gegensatz zur bisher gängigen Praxis, die musikalischen Teile vorzuproduzieren und lediglich lippensynchron nachzustellen — nun alle im Film aufgeführten Gesangsnummern (zumindest der Gesang der Darstellerinnen und Darsteller) simultan am Set aufgezeichnet werden. Alan Parker, der Regisseur des Films, äußert sich wie folgt zu der genutzten Praxis:

We used a system of out-of-phase speakers which enables [sic] us to play the pre-recorded constant backing tracks at maximum volume onset to give us a live performance atmosphere for the vocalists to sing to. Each vocal was recorded live onto a twenty-four track recorder that was onset with us. [...] This allowed us the technical precision needed for a complicated cut, but gave us the truth, energy and spirit of a live performance [...].¹⁵⁹

Dieser technische Aspekt sollte das zeitgenössische Filmmusical noch nachhaltig beeinflussen, da er die musikalische Qualität signifikant verändert. Die simultane Aufzeichnungstechnik ermöglicht eine direkte Verbindung der schauspielerischen Darstellung und des Gesangs. Dies befördert die Authentizität des Dargestellten und führt zu einer Abkehr von der 'Idealisierung', die das Filmmusical bislang beherrscht.¹⁶⁰ Der Gesang wird nun nicht mehr lippensynchron und rhythmisch am Filmset simuliert, um ihn später mittels technischer Mittel der Postproduktion mit dem Gesangstrack zu vereinen, sondern findet simultan im Filmbild statt, was der Performance einen Anschein großer Unmittelbarkeit verleiht.¹⁶¹ Über diese spezielle

156) Muir, John Kenneth. 2005, S. 104.

157) Im Hinblick auf die *Bollywood-Musical*-Produktionen ist jedoch anzumerken, dass diese in der Tradition der Filmmusicals der 'Goldenen Ära' stehen und überdies vollkommen andere musikalische Konzepte aufgreifen.

158) Muir, John Kenneth. 2005, S. 87.

159) Ibid.

160) Zugleich trägt die erreichte Authentizität der potentiellen Wirkung des *effet de vie* bei, auf den wir an späterer Stelle noch eingehen werden. Vgl. Kapitel 4, S. 163 ff.

161) Diese Technik wird gerade in zeitgenössischen Filmmusicals von besonderem Stellenwert sein und soll daher an späterer Stelle nochmals aufgegriffen werden. Vgl. hierzu Kapitel 3.4, S. 136 ff.

Technik hinaus ist THE COMMITMENTS noch aus einem weiteren Grund für einen historischen Abriss des Genres interessant: Der vorwiegend in Irland produzierte Film läutet das Ende des Monopols des Hollywoods-Systems ein; neue Produktionszentren beginnen sich andernorts zu installieren.

Auch die australische Produktion STRICTLY BALLROOM (1992), eher Tanzfilm als traditionelles Filmmusical, zeugt von diesem allmählichen Paradigmenwechsel, der sich im Laufe des folgenden Jahrzehnts vollzieht. Selbstverständlich behält Hollywood bis heute seine Vorreiterstellung, welche vor allem aus der enormen ökonomischen Potenz der dort ansässigen Studios mit ihrer aufwändigen Infrastruktur resultiert. Zugleich gewinnen aber andere Produktionsstandorte zunehmend an Einfluss — auch was die Produktion von Filmmusicals betrifft.¹⁶²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die beginnenden 1980er Jahre noch vom Abwärtstrend der 1970er Jahre geprägt sind und es einige Jahre dauert, bevor das Genre 'Filmmusical' wieder einen neuen Aufschwung — vor allem durch die Walt-Disney-Produktionen — erfährt. Das traditionelle Filmmusical¹⁶³ nimmt in jener Phase zwar einen geringeren Stellenwert ein, jedoch beweist der Erfolg des animierten Filmmusicals, dass die Möglichkeiten, das Genre 'wiederzubeleben', durchaus noch nicht ausgeschöpft sind. Diese Option einer Fortentwicklung soll im Kapitel zum zeitgenössischen Filmmusical näher skizziert werden.¹⁶⁴ In diesem Abschnitt wollen wir uns dann mit den Wegen auseinandersetzen, die das Filmmusical zu Beginn des 21. Jahrhunderts beschritten hat, wobei es zum einen die eigene Genretradition zu bewahren versucht, zugleich aber offen ist für innovative Strömungen, wie sie sich gerade in den späten 1970er Jahren und den 1980er Jahren herausgebildet haben. Diese Strömungen sind hierbei — ganz im Sinne von Altmans *pragmatic approach* — nicht nur rezeptionsseitig, sondern auch produktionsseitig zu begreifen. Es geht nicht nur darum, potentielle Erwartungshaltungen der Zuschauer zu erfüllen, sondern überdies der Kreativität des Produktionsteams 'Raum zu geben', sich mit aktuellen Diskursen (explizit oder implizit) auseinanderzusetzen und auf diese Weise neue Wissens- und Handlungsmuster beim Rezipienten zu generieren.

2.4.4 Zwischenbilanz

Auf den vorhergehenden Seiten haben wir eine grobe Entwicklung des Filmmusicals skizziert — wobei die Betonung auf 'skizziert' liegen muss, da dieser Abriss selbstverständlich nur einen schlaglichtartigen Überblick über die bis heute über 80-jährige

¹⁶²) Dieser Punkt soll in einem späteren Kapitel, welches sich dezidiert mit zeitgenössischen Filmmusicals auseinandersetzt, nochmals aufgegriffen werden. Vgl. Kapitel 3.2.1, S. 91 ff. und Kapitel 3.4.1.4, S. 146 ff.

¹⁶³) Gemeint sind in diesem Zusammenhang Filmmusicals, die auf real existierende Schauspieler zurückgreifen, und damit Werke, die nicht durch analoge oder digitale Animation entstanden sind. Es wird an dieser Stelle der Begriff *Live-Action-Film*, der sich gerade in amerikanischen Produktionskontexten verbreitet hat, vermieden, um spätere Verwirrungen in Hinblick auf Aspekte wie *Liveness* beziehungsweise Live-Aufzeichnung zu vermeiden.

¹⁶⁴) Vgl. Kapitel 3, S. 87 ff.

Geschichte dieses Genres liefern kann. Gerade im Hinblick auf ästhetische Strömungen werden die späteren Kapitel auf einige der genannten Entwicklungen (i.e. Live-Aufzeichnungstechnik, Selbstreflexivität, thematische Neuausrichtung) näher eingehen – daneben aber vor allem weitere Aspekte entfalten, die gerade für zeitgenössische Filmmusicals von zunehmender Bedeutung sind.

Der vorangegangene Abschnitt verdeutlicht auch das besonders enge Verhältnis zwischen dem Bühnenmusical und seinem filmischen Pendant, welches das Genre seit Anbeginn begleitet. Diese Interdependenz ist vor allem von gegenseitigen Importen geprägt, die von der Themen- beziehungsweise Stoffübernahme über die personelle Unterstützung bis zu struktureller Konsolidierung reichen.

Phasenweise – gerade in der frühen Ära des Filmmusicals – fallen diese Übernahmen bisweilen einseitig aus. Jedoch wechselt – wie aufgezeigt – der Import im Laufe der Genregeschichte diverse Male seine ‘Richtung’, so dass das Filmmusical heute nicht mehr als einfache Replik auf das Theater verstanden werden darf, sondern zahlreiche Dimensionen über dieses hinaus entwickelt hat. Wesentliche Aspekte für die Profilierung des Genres sind die Verbindung von Kameraarbeit und Choreographie der Darsteller (die bereits bei Busby Berkeley forciert wurde), die Emanzipation von der Bühnenraumarchitektur (die beispielsweise in *WEST SIDE STORY* oder *MY FAIR LADY* noch stark betont wurde) und die Ausdifferenzierung verschiedenster Handlungsmotivationen (unter anderem der *backstage*-Prozess), wodurch eine überzeugende Motivation der Gesangsnummern gewährleistet wird.¹⁶⁵

Ein an dieser Stelle nur am Rande berücksichtigter Faktor ist die gleichzeitig stattfindende Ausdifferenzierung anderer medialer Formationen, wie beispielsweise des Fernsehens und gerade in jüngerer Zeit des Internets, deren weite Verbreitung bis hin zu Massenmedien nachhaltigen Einfluss auf die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums hat. So ist das leicht konsumierbare, weil beinahe omniprésente Medium Fernsehen sicherlich ein wesentlicher Faktor, warum das Filmmusical spätestens gegen Ende der 1960er Jahre einen immer stärkeren Zuschauerverlust hinnehmen muss. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit der Hinwendung zu einem stärkeren Realismus und der Abkehr von den traditionellen Paradigmen der Hollywood-Produktionen. Diese Phase wird von einigen Filmhistorikern (unter anderem David Bordwell) als *New-Hollywood*-Ära bezeichnet. Der zunehmende Erfolg des Fernsehens führt zu enormen Umsatzeinbußen in der Filmindustrie, so dass der Ruf nach einer thematischen Neuausrichtung lauter wird. Dem langsamen Niedergang der großen Hollywood-Studios folgen zahlreiche freie Filmproduktionen (des sog. *independent filmmaking*), die mit realistischen und selbstreflexiven Themen aufwarten und

¹⁶⁵) Selbstverständlich wird dieses Zusammenspiel von zahlreichen gesellschaftlichen, sozialen, politischen, ökonomischen und juristischen Einflüssen begleitet, die sich sowohl auf den Film als auch auf die Bühne auswirken. Allen diesen Aspekten nachzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auch wenn im Laufe der Untersuchung des zeitgenössischen Filmmusicals einige dieser Aspekte aufgegriffen und kontextualisiert werden. Dabei wird es insbesondere um das strukturelle und semantische Verhältnis gehen, welches sich im Laufe der Jahre zwischen den beiden Gattungen entwickelt hat.

sich als Alternative zum klassischen Hollywood-Kino begreifen.¹⁶⁶ Natürlich manifestieren sich diese Aspekte nicht nur im Genre 'Filmmusical', sondern prägen das Medium Film in grundsätzlicher Weise. Das Filmmusical nimmt aber insofern eine Sonderstellung ein, als es über lange Phasen seiner Entwicklung von ausgeprägter Künstlichkeit bestimmt war. Erst in den 1970er Jahren wird diese Künstlichkeit mittels selbstreflexiver Momente zu brechen versucht. Dennoch bleibt das Genre dieser Tradition bis zum Ende des 20. Jahrhunderts verpflichtet.

Ein weiterer nicht unwesentlicher Aspekt in der parallelen Entwicklung von Bühnen- und Filmmusical ist der Erfolg der *Bollywood-Musicals*, die in der vorliegenden Untersuchung weitestgehend ausgeklammert werden, da sie zum einen auf anderen kulturellen Parametern basieren, zum anderen eine alternative musikalische Ausrichtung haben. Dennoch — und der landläufige Name *Bollywood-Musical* verdeutlicht die Nähe zur Hollywood-Variante — trägt auch der Erfolg der indischen Produktionen dazu bei, dass das Genre 'Filmmusical' nicht nur überlebt, sondern dass neue Ideen und Konzepte aus der *ganzen* Welt die westlichen Produktionen revitalisieren. Hier zeugen insbesondere die Werke der ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts von den vielfältigen Optionen, die solche interkulturelle Begegnungen und Prozesse mit sich bringen — und inwiefern solche globalen Austauschprozesse Impulse für neue Funktionsoptionen des Genres geben.

Doch bevor sich diese Arbeit den zeitgenössischen Werken und der aktuellen Entwicklung des Filmmusicals zuwendet, bedarf es einer weitergehenden theoretischen Fundierung des Genres, um sowohl semantische und syntaktische als auch pragmatische Aspekte zu entfalten, die speziell dem Filmmusical zu eigen sind, und um eine grundlegende Definition zu umreißen, wann von einem Filmmusical gesprochen werden kann. Diese Ausdifferenzierung knüpft an den vorangegangenen Abschnitt zum Genrebegriff an, befasst sich aber dezidiert mit den Paradigmen des Filmmusicals. Sie führt direkt zu den Untersuchungen Rick Altmans, die er in seinem 1987 erschienenen Buch *The American Film Musical* vorgestellt hat. Diese schließen argumentativ wiederum eng an die methodische Rahmung zum Genrebegriff an. Hier soll sowohl das Konzept Altmans dargestellt werden als auch eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Prämissen erfolgen, da diese nicht auf alle zeitgenössischen Filmmusicals angewendet werden können.

2.5 Strukturen des Filmmusicals

Die kritische Literatur zum Genre 'Filmmusical' ist — wie bereits angedeutet — insgesamt recht dürftig, beziehungsweise sie besteht im Wesentlichen aus historischen Kompendien (beispielsweise von Ethan Mordden, Clive Hirschhorn, Gerald Mast, Michael Hanisch, Richard Barrios) oder Einzelanalysen verschiedener Filmmusicals (beispielweise bei John Kenneth Muir oder Michael Dunne). Nur wenige Theoretiker

¹⁶⁶) Für eine ausführliche Betrachtung des Endes der Hollywood-Studio-Ära und den Beginn des *New Hollywood* sei an dieser Stelle auf David Bordwells und Kristin Thompsons Ausführungen verwiesen. Vgl. Bordwell, David / Thompson, Kristin. 2001. *Film Art. An Introduction. Sixth Edition*. New York: McGraw Hill, S. 422 ff.

befassen sich mit den semantisch-syntaktischen Strukturen des Filmmusicals auf werkübergreifender Basis. Eine Ausnahme bildet die Monographie *The American Film Musical* von Rick Altman, in der er sich ausführlich mit der Definition des Genres auseinandersetzt und gemeinsame Parameter von Filmmusicals herausarbeitet beziehungsweise ableitet. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass einige der im Folgenden erläuterten Parameter nicht nur im Genre 'Filmmusical', sondern auch in anderen Filmgenres ausgemacht werden können. Jedoch liegt die Besonderheit beim Filmmusical im interaktiven Zusammenspiel dieser Elemente. Aus dieser Interaktion resultieren spezifische Handlungsmuster auf der Produktions- und der Rezeptionsseite: Es bildet sich beim Filmmusical ein sich historisch veränderndes Schema heraus, welches die Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen der Produzenten und Rezipienten steuert.

Auf diese Elemente möchten wir nun im Folgenden näher eingehen, wobei allerdings neben der reinen Erörterung seiner Thesen eine kritische Perspektive eingenommen werden muss, da das mittlerweile 25 Jahre alte Werk den aktuellen Entwicklungen des Genres nur noch begrenzt Rechnung tragen kann. Dies resultiert insbesondere aus der Fundierung seiner Prämissen, die vornehmlich auf der Forschung zu Filmmusicals der 'Goldenen Ära' basieren und erst in einem zweiten Schritt jüngeren Werken der 1970er und 1980er Jahre angepasst werden. Bereits die historische Entwicklung des Filmmusicals verdeutlicht, dass das Genre ständigen Veränderungen und Anpassungen unterworfen ist. Im Laufe der 1970er Jahre thematisieren Filmmusicals vermehrt Aspekte wie sexuelle Orientierung und Homosexualität und die sich in diesem Zusammenhang verändernde Sexualmoral in der Gesellschaft. Diese Produktionen kehren von der konventionellen Heteronormativität älterer Filmmusicals ab und brechen somit mit den Traditionen des Genres. Neben der Erfüllung potentieller Erwartungshaltungen der Rezipienten hinsichtlich damaliger gesellschaftlicher Diskurse, dient eine solche Abkehr zugleich als Modell für die Produktion künftiger Filmmusicals. Es ist in dieser Hinsicht als Steuerungselement für die Produktionsseite zu begreifen, um neue narrative und künstlerische Strategien auszuprobieren.

Daher soll die Frage nach der Verlässlichkeit von Altmans Thesen, beispielsweise mit Blick auf klassische Heteronormativität und das Verhältnis zwischen der Handlung und den Gesangsnummern diskutiert werden. Dabei bleiben die möglichen (historischen) Funktionen des Genres 'Filmmusical' selbstverständlich nicht ausgespart, sondern werden als erkenntnisleitende Forschungsachse im Zentrum stehen. Spannend ist hierbei vor allem, inwieweit Altmans Ansatz generalisiert und somit auch auf zeitgenössische Filmmusicals angewendet werden kann — beziehungsweise, welche Ergänzungen hier notwendig sind.

2.5.1 Das Filmmusical als *dual-focus narration*

Unser Rückblick auf die Geschichte des Genres hat gezeigt, dass häufig eine traditionelle heteronormative Romanze oder Liebesbeziehung im Zentrum der Handlung eines Filmmusicals steht. Dies ist einerseits dem Hollywood-Studiosystem geschuldet, welches sich insbesondere in der 'Goldenen Ära' aufgrund der Publikumswirk-

samkeit berühmter romantischer Paare *Box-Office*-Hits verspricht (so beispielsweise Gene Kelly und Debbie Reynolds als ‘Traumpaar’). Auch wenn dies noch kein Alleinstellungsmerkmal des Filmmusicals darstellt, da das Motiv der Liebesbeziehung auch für andere Genres grundlegend ist, so fällt bei der kritischen Sichtung diverser Werke dennoch auf, dass gerade dieses Motiv sehr stark fokussiert wird.

Wirft man nun — wie es Altman getan hat — einen Blick unter die narrative Oberfläche, so tritt zu Tage, dass eben dieser Aspekt (i.e. eine romantische Liebesbeziehung) ein zentrales Element in Filmmusicals markiert: Üblicherweise findet man in den meisten anderen Hollywood-Produktionen eine Heldenfigur (diese kann natürlich auch weiblich sein), deren Handlungen den Ausgang des Films bestimmen.¹⁶⁷ Selbstverständlich ist die Verwendung einer Heldenfigur und gegebenenfalls die Etablierung einer Heldenreise¹⁶⁸ nur *eine* von vielen möglichen Narrationsoptionen; sie findet jedoch bis heute signifikant häufig Verwendung und kann daher als der wohl am häufigsten gewählte prototypische Hollywood-Duktus verstanden werden. Innerhalb dieses Prototyps sind die Entscheidungen des Protagonisten weitgehend psychologisch motiviert. Aus dieser Motivation ergeben sich die einzelnen Handlungselemente des Films, die im Regelfall kausal in einer linearen Ereigniskette miteinander in Verbindung stehen. Dieses prototypische Schema (auf Ereignis A folgt Ereignis B folgt Ereignis C folgt Ereignis D... und so weiter) bildet die Erzählgrundlage für die Mehrzahl aller Filmproduktionen. Es kann aber in dieser Form nicht direkt auf das Filmmusical übertragen werden. Altman gibt diesbezüglich zu bedenken, dass im Fall des Filmmusicals die deutliche Fokussierung auf das agierende romantische Paar das Zentrum der Handlung ausmacht und dass alle im Film stattfindenden Ereignisse *ausschließlich* auf die Etablierung oder Konsolidierung dieser Beziehung ausgerichtet sind. Die psychologisch motivierte, kausale Ereigniskette anderer Filme kann im Filmmusical nur oberflächlich ausgemacht werden:¹⁶⁹

To be sure, the musical looks as if it can be properly defined by a linear, psychological model, but this impression is created by no more than a veneer, a thin layer of classical narrativity which we must learn to look beyond, discovering instead the radically different principles of organization which lie just beneath the surface.¹⁷⁰

¹⁶⁷⁾ Altman, Rick. 2002. *The American Film Musical as Dual-Focus Narrative*. In: Cohan, Steven (Hg.): *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London: Routledge, S. 41.

¹⁶⁸⁾ Die Heldenreise beschreibt ein dramaturgisches Konzept im Film (aber auch in anderen Gattungen), in dem der Protagonist auf eine Heldenfahrt geht, angetrieben durch ein inneres Bedürfnis wie beispielsweise ‘Abenteuerlust’ oder durch Fremdbestimmung, weil er zum Beispiel den Auftrag erhält seine eigene Welt zu retten. Der Held muss hierbei in eine fremde und oft gefährliche Welt eindringen und dort zahlreiche Abenteuer bestehen. Er durchläuft hierbei 12 spezifische Stationen, bevor er seine Reise das Ziel erreicht.

Eine ausführlich Beschreibung zur Heldenreise im Film liefert Christopher Vogler in seiner Monographie *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*. Vgl. Vogler, Christopher. 1998. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers (The Writer’s Journey)*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

¹⁶⁹⁾ Altman, Rick. 2002, S. 42.

¹⁷⁰⁾ Ibid.

Das Filmmusical kaschiert also mittels oberflächlicher Aspekte der klassischen narrativen Ordnung im Film das wesentliche Ordnungsprinzip, i.e. die Fokussierung auf das handelnde romantische Paar. Altman bezeichnet dieses Prinzip als *dual-focus narration*. Dabei beinhaltet die *dual-focus narration* nicht nur semantische Aspekte, also die reine Thematisierung der romantischen Verbindung; vielmehr setzen sich diese Aspekte — und hier schließen seine Prämissen an die Thesen seiner Genretheorie an — auch in der Syntaktik und Pragmatik des Films fort.

Betrachtet man beispielsweise das Filmmusical *SINGING IN THE RAIN*, welches als ein Musterbeispiel gewertet werden darf, wird diese Verzahnung deutlich: Der Film thematisiert den Entstehungsprozess einer Filmmusicalproduktion. Im Zentrum stehen die beiden Charaktere Don Lockwood und Kathy Selden, verkörpert durch Gene Kelly beziehungsweise Debbie Reynolds. Bereits zu Beginn des Filmes wird deutlich, dass sich eine romantische Beziehung zwischen den beiden Figuren anbahnt. Eine Besonderheit besteht nun jedoch darin, dass alle anderen Ereignisse und Elemente der Filmhandlung ausschließlich auf die Etablierung dieser romantischen Liebesbeziehung ausgerichtet sind und dass eine massive Parallelität zwischen den beiden Figuren hergestellt wird. So kann beispielsweise der im Filmmusical produzierte Film nur deshalb Erfolg haben, weil Don und Kathy trotz widriger Umstände zueinander finden und so ein Liebespaar werden. Dieses Zusammenfinden wiederum gelingt jedoch nur, weil die als Antagonistin wirkende Lina Lamont (gespielt von Jean Hagen), deren Sprechstimme den Anforderungen für einen Tonfilm nicht genügt und die daher von Kathy für die Filmproduktion synchronisiert werden muss, während der Film premiere als Schwindlerin entlarvt wird. Erst durch das Auffliegen von Linas Betrug und die damit einhergehende Präsentation Kathys als die wahre weibliche Stimme und somit als eigentlichen Star — dramaturgisch geschickt im Finale des Filmes platziert — findet das Paar zueinander.

Das Konzept der doppelten Fokussierung setzt sich auch in der Charakterisierung der beiden Hauptfiguren fort, welche sich komplementär zueinander verhalten. Während sich Don, ein ehemaliger Stummfilmstar, sehr selbstsicher gibt und extrovertiert auftritt, ist Kathy insgesamt sehr zurückhaltend, schüchtern und introvertiert. Diese an der sichtbaren Oberfläche inszenierten Charaktereigenschaften werden durch von ihr unterdrückte psychische Aspekte, wie beispielsweise Kathys Streben nach künstlerischer Emanzipation, komplementiert, die sich wiederum in den an der Oberfläche liegenden Charaktereigenschaften des Counterparts widerspiegeln — und *vice versa*.

Diese Charakterspiegelung stellt ein wesentliches Merkmal der *dual-focus narration* dar, weil die im Laufe des Filmmusicals durchgemachte Entwicklung darauf hinausläuft, dass die jeweilige Figur sich dem Partner angleicht und die unterdrückten Teile ihrer Psyche, die beim Gegenpart offen ausgelebt werden, ebenfalls bejaht und sich so von den eigenen charakterlichen Einschränkungen befreit.¹⁷¹

¹⁷¹⁾ Diesen Aspekt bezeichnet Rick Altman im Speziellen als so genannten *personality dissolve*, auf den an späterer Stelle noch näher eingegangen werden soll. Vgl. Kapitel 2.5.4, S. 78 ff.; Vgl. hierzu auch Altman, Rick. 1987, S. 80 f.

Dieser Prozess einer Annäherung und Emanzipation erfährt auch eine Ausgestaltung auf ästhetischer Ebene. Zum einen wird die Doppelung des Paares häufig durch vergleichbare, ähnliche oder identische Kameraeinstellungen, Bildkadrierungen oder parallelisierende Szenen (i.e. ein ähnliches oder aber komplementäres Setting) erreicht, die auf die bevorstehende Zusammenkunft des Paares hinweisen. Zum anderen wird auch bei der Farbgestaltung Komplementarität betont: So ist beispielsweise die Gestaltung und Farbe des gewählten Kostüms zueinander häufig komplementär oder gleichartig, so dass sich entweder die Kleidung der beiden künftigen Partner bereits von Beginn an ähnelt oder aber im Laufe des Filmes ähnlicher wird. Diese Angleichung markiert damit visuell den Entwicklungsprozess des jeweiligen Protagonisten; die Gleichartigkeit wiederum verdeutlicht die enge Verbindung beider Figuren.



Abb. 4: Die glückliche Zusammenführung des Liebespaares am Schluss von SINGING IN THE RAIN (1952)

Auch bei der Gestaltung der musikalischen Nummern ist häufig festzustellen, dass ähnliche beziehungsweise vergleichbare Inszenierungsstrukturen gewählt werden, um die doppelte Fokussierung zusätzlich zu unterstreichen. Altman fasst das Prinzip der *dual-focus narration* wie folgt prägnant zusammen:

[D]ual-focus narrative is a chess game, a balanced confrontation where the two sides move alternately according to a simple set of rules, each piece having a limited function meaningful only in terms of larger fate of its sides.¹⁷²

Diese Regeln stellen die Grundlage jeglicher Filmmusicalnarration dar. Dabei können die verwendeten Dichotomien alternieren, so dass beispielsweise nicht der Un-

¹⁷²⁾ Altman, Rick. 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, S. 57 f.

terschied der Geschlechter als Motiv dient, sondern andere Gegensätze, wie die Kluft zwischen Arm und Reich, kulturelle Differenzen oder Ähnliches, im Mittelpunkt stehen.¹⁷³ Im Filmmusical wird der Geschlechtsunterschied häufig durch weitere Zweiteilungen unterstrichen, so auch im Falle von *SINGING IN THE RAIN*, wo ein gesellschaftlicher Kontrast zwischen Don und Kathy — Don als Filmstar, Kathy als unbedeutendes Mitglied eines Tanzensembles — hinzukommt.

Ähnlich verhält es sich bei *MY FAIR LADY* (1964), wo die sich anbahnende Romanze durch noch deutlichere soziale Diskrepanz — Professor Higgins als renommierter Sprachforscher und Angehöriger der britischen Oberschicht, Eliza Doolittle als verarmtes Arbeiterkind — begleitet wird. Auch *WEST SIDE STORY* (1961) fokussiert auf ein klassisches Liebespaar, welches in Shakespearescher Manier aus unterschiedlichen — in diesem Fall kulturellen — Schichten stammt. Hier scheitern die Protagonisten jedoch daran, die ihnen gesetzten Grenzen zu überschreiten, wodurch die Geschichte ihren bekannten traurigen Ausgang erfährt. In dieser Hinsicht stellt *WEST SIDE STORY* jedoch eine Ausnahme dar. Wenn das Filmmusical der 1940er bis 1960er Jahre auf diese narrative Doppelung setzt, so führt diese meist zu einem *Happy-End* mit einem glücklichen Paar. Die verfeindeten Gruppierungen überdenken ihren Konflikt und geben ihn zugunsten einer positiven gemeinsamen Zukunft auf.

Gerade in den konfliktgeladenen Momenten zwischen den beiden Hauptfiguren wird die *dual-focus narration* besonders deutlich: Erst in der Auseinandersetzung und der anschließenden Lösung, die beide im Zentrum der dualistischen Narration stehen, entfaltet sich die Handlung eines Filmmusicals. Die musikalischen Nummern stehen ebenfalls im Dienste der lösungsorientierten Teleologie des Films und stellen so einen essentiellen Teil der Narration des Filmmusicals dar, da die Songs ebenfalls auf die gewählte Dualität ausgerichtet ist.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass dieses Modell auf die Mehrzahl der Filmmusicalproduktionen der 'Goldenen Ära' und darüber hinaus zutrifft, dass aber selbstverständlich auch Abweichungen existieren, wie beispielsweise in Disneys Romanadaption von *ALICE IN WONDERLAND* (1951). In diesem Werk lässt sich nur indirekt eine duale Konstellation ausmachen, da Alice als einzige menschliche Figur im Wunderland herumirrt. Laut Altman können jedoch die Figuren der Zauberwelt als Charakterzüge eines möglichen männlichen Counterparts gelesen werden, denen mit Alices unterdrückter Libido begegnet wird.¹⁷⁴ Dieser abenteuerlich anmutenden These Altmans ist schwerlich zuzustimmen: Zwar verdeutlicht sie eine mögliche Erweiterung des Dualitätskonzepts, jedoch weist sie zugleich darauf hin, dass es auch funktionale Abweichungen vom gängigen Erzählmuster gibt. Gerade solche Ausnahmen von der Regel ließen sich als Tendenz beziehungsweise erste Hinweise auf spätere Entwicklungen in Filmmusicals lesen, in denen sich tatsächlich — vor allem ab den beginnenden 1970er Jahren — die klassische dichotome Ordnungsstruktur nur

¹⁷³) Altman, Rick. 2008, S. 58.

¹⁷⁴) Altman, Rick. 1987, S. 81

noch eingeschränkt findet. Diese Einschränkungen werden im Kapitel zum zeitgenössischen Filmmusical ausführlich behandelt.¹⁷⁵

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die *dual-focus narration* eine grundlegende Erzählstrategie von Filmmusicals darstellt. Im Sinne von Altman findet eine Verbindung semantischer Elemente (wie beispielsweise das heterosexuelle Figurenpaar) und syntaktischer Anordnung (i.e. die doppelte Fokussierung) mit pragmatischen Wirkungs- und Funktionsprozessen statt. Die *dual-focus narration* bietet sich daher als eine der erkenntnisleitenden Perspektiven an, unter denen im späteren Verlauf der vorliegenden Arbeit zeitgenössische Filmmusicalproduktionen untersucht werden. Wir werden hierbei insbesondere auf die Funktionen und Wirkungen der Abweichungen vom zur Konvention gewordenen Erzählmodell eingehen (insbesondere im Hinblick auf die sich verändernden soziokulturellen Diskurse, in denen sich Rezipienten und Produzenten befinden) und untersuchen, inwieweit sich die Dualität gegebenenfalls auf andere ästhetische Ebenen verlagert hat.

Neben dieser Dualität existieren weitere Parameter, vor allem in Hinblick auf die musikalische Struktur des Films, auf die wir im folgenden Kapitel näher eingehen werden. In diesem Zusammenhang wird dann auch der Begriff der 'Diegese' im Kontext des Genres 'Filmmusical' zu definieren sein.

2.5.2 *Diegetic und non-diegetic sound* und der *audio dissolve*

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Filmmusicals, der ebenfalls auf einem Dualitätskonzept basiert, ist der Gegensatz von diegetischem und nicht-diegetischem Sound, der hier in besonderer Form zum Tragen kommt. Zwar ist die basale Unterscheidung zwischen diegetischem Sound, also Sound, welcher im raumzeitlichen Kontinuum des filmischen Universums stattfindet (Geräusche in der Handlung, Dialoge, etc.), und nicht-diegetischem Sound, der außerhalb des filmischen Universums generiert wird (beispielsweise die illustrative Filmmusik, die außerhalb der Handlung steht und somit vornehmlich eine Funktion für den Zuschauer einnimmt), keine spezifische Eigenschaft nur des Filmmusicals, sondern des Films im Allgemeinen. Nichtsdestoweniger erfährt diese Dichotomie im Filmmusical eine besondere Ausgestaltung.¹⁷⁶

Rick Altman schlägt im Hinblick auf das Filmmusical zunächst die alternative Bezeichnung *diegetic track* und *music track* für das Begriffspaar vor, um so eine bessere Unterscheidbarkeit für Funktionen von Sound im Filmmusical zu schaffen.¹⁷⁷ Die Besonderheit des Filmmusicals liegt darin, dass es immer wieder Grenzüberschreitungen zwischen dem *diegetic track* und dem *music track* gibt, was deren in

¹⁷⁵) Vgl. Kapitel 3.2, S. 90 ff.

¹⁷⁶) Wichtig ist hierbei anzumerken, dass in Filmen, die nicht dem Genre 'Filmmusical' zuzurechnen sind, die beiden auditiven Ebenen im Regelfall voneinander getrennt bleiben. Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 63.

¹⁷⁷) Altman, Rick. 1987, S. 62 ff.

Filmen anderer Genres übliche strikte Trennung unterläuft.¹⁷⁸ Ein Beispiel hierzu: In der Exposition des WIZARD OF OZ (1937) versucht die Hauptfigur Dorothy ihren Unmut über die Misshandlung ihres Hundes durch die Nachbarsfrau kundzutun, ohne dass ihre Familie jedoch wirklich von diesem Problem Kenntnis nimmt; vielmehr ignorieren die Erwachsenen das Mädchen und ihre berechtigte Entrüstung.¹⁷⁹ Die Ausgangssituation ist also eine frustrierte Dorothy, die sich einen Ort imaginiert, an dem es keine Aufregungen und keinen Ärger gibt. Der Beginn der Szene enthält vornehmlich diegetischen Sound im *diegetic track*, also Geräusche der Umgebung, die Unterhaltungen der Familie und die Dialoge zwischen Dorothy und den anderen Anwesenden. In dem Moment, als sie beginnt, sich an den fernen und friedlichen Ort zu träumen, setzt im Hintergrund, also im *music track*, die Filmmusik in Form von sanften symphonischen Klängen ein. Diese dezente Streicher- und Holzbläserbegleitung dauert ungefähr eine halbe Minute und wird von Dorothys Lamentieren begleitet, bis sich der Klang verändert und sich eine verspielte Melodie daraus entwickelt. Kurz darauf setzt Dorothy mit dem Gesang ein und singt die circa vierminütige Eröffnungsnummer „Somewhere over the rainbow“, in der sie sich in ein fernes Land hinter dem Regenbogen träumt.

Diese Szene illustriert, inwiefern der *diegetic track*, in dem Dorothys Monolog stattfindet, und der *music track*, der durch die extradiegetische symphonische Hintergrundmusik (es kann keine logische Quelle der Musik in der Diegese ausgemacht werden) geprägt ist, welche die Szene für den Zuschauer lediglich musikalisch illustriert, ineinander übergehen. An dem Punkt, an dem sich der Streicherklang steigert und in die Liedmelodie wandelt¹⁸⁰ (beziehungsweise spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem Dorothys Gesang einsetzt), wird die vormals im Hintergrund und außerhalb der Diegese stattfindende Musik zum *diegetic track* und fungiert somit als Teil des filmischen Universums. Die Musik an dieser speziellen Stelle ist somit nicht mehr reine Begleitmusik (i.e. der Filmscore), die im Off des Filmbildes, also außerhalb der Diegese stattfindet; vielmehr ist sie nun Teil des filmischen Universums, da Dorothy die Musik als Begleitung ihrer Gesangsdarbietung benötigt. Sie hört im sprichwörtlichen Sinn den Klang der Musik und kann diesen mit ihrer Gesangsperformance verbinden.

Diesen Überlagerungsvorgang zwischen dem *music track* und dem *diegetic track* bezeichnet Altman als *audio dissolve*,¹⁸¹ also die Auflösung der sonst klar definierten Grenze zwischen den beiden Soundebenen. Wichtig dabei ist, ob die musikalische Begleitung eine Quelle innerhalb des filmischen Universums haben kann. So ist es unwahrscheinlich, dass sich in der Szene auf dem Bauernhof ein symphonisches Orchester ‘versteckt’, welches die notwendige musikalische Begleitung liefert.

Nichtsdestoweniger besteht natürlich die Möglichkeit, dass die Begleitmusik im filmischen Universum direkt verortet werden kann, wie beispielsweise in den zahllosen *backstage*-Musicals der ‘Goldenen Ära’, in denen der Produktionsprozess einer

178) Ibid.

179) Fleming, Victor. 1937. THE WIZARD OF OZ, TC 00:01:53 f.

180) Fleming, Victor. 1937. THE WIZARD OF OZ, TC 00:05:28.

181) Altman, Rick. 1987, S. 63.

Bühnenaufführung thematisiert wird. Hier wäre es durchaus denkbar, dass das gegebenenfalls vor Ort befindliche Orchester den Hintergrundklang erzeugt. Alternativ wäre auch die musikalische Begleitung durch ein Radio, einen Plattenspieler, etc. möglich. In einem solchen Fall kann zunächst nicht von einem *audio dissolve* im Altmanschen Sinne gesprochen werden. Es verhält sich jedoch in der Regel so, dass nur ein Teil der Quelle der Hintergrundmusik im Filmbild verortet werden kann und der Rest der musikalischen Begleitung aus dem *music track* stammt.

Ein Beispiel hierfür ist die Sequenz im französischen Bistro zu Beginn des Filmmusicals *AN AMERICAN IN PARIS* (1951), in der die drei Herren (unter ihnen die Hauptfigur Jerry Mulligan, verkörpert von Gene Kelly) den Song „By Strauss“ singen.¹⁸² Zunächst stammt die Musikbegleitung von einem in der Szene befindlichen Klavier. Im Laufe der Nummer erweitert sich dieser Klang um die Instrumente eines ganzen Orchesters, das zwar nicht im Filmbild zu verorten, aber dennoch Teil der filmischen Diegese ist. Hier findet der Übergang zwischen den beiden akustischen Ebenen somit erst im Laufe des Songs und nicht gleich zu Beginn statt.

Beide genannten Beispiele betonen vor allem den Übergang von *diegetic track* zu *music track* — also den Moment, in dem die zunächst nicht-diegetische musikalische Begleitung Teil der filmischen Diegese wird. Dieser Prozess ist aber auch umkehrbar. Im Falle von *AN AMERICAN IN PARIS* lässt sich natürlich anführen, dass der *music track* die Melodie aus dem *diegetic track* übernommen hat und diese lediglich fortsetzt, somit also eine teilweise umgekehrte Position einnimmt.

Ein weiteres prägnantes Beispiel für eine Überlagerung aus Richtung des *diegetic track* findet sich in der folgenden Szene in *SINGING IN THE RAIN*:¹⁸³ Don Lockwood erhält gemeinsam mit seinem besten Freund Cosmo Unterricht zur Übung der Aussprache, da beide zuvor nur in Stummfilmproduktionen mitgewirkt haben und nun ihren ersten Tonfilm drehen. Der vom Sprechtrainer gewählte Reim „Moses supposes“ besitzt seine eigene dynamische Rhythmik, die von Cosmo in einer Sprechgesangsnummer mit extrem hohem Tempo musikalisch variiert wird. Dieser Rhythmus setzt sich im *music track* fort, wo er durch die nun einsetzende Begleitmusik aufgenommen wird, so dass sich aus der ursprünglichen Sprechübung eine dynamische Gesangsnummer entwickelt. Dieses Beispiel, in welchem die Quelle der Musik der Sprechtext in der diegetischen Ebene ist, verdeutlicht, dass der Überlagerungsvorgang seinen Ursprung in beiden auditiven Ebenen haben kann.¹⁸⁴

Die Auflösung der Trennung von diegetischem und nicht-diegetischem Sound kann — wie gezeigt — sowohl seitens des *music tracks* als auch des *diegetic tracks* einsetzen. Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Überlagerung beider Tracks im Regelfall für die Dauer einer Gesangsnummer aufrechterhalten bleibt, so dass nicht

182) Minnelli, Vincente. 1951. *AN AMERICAN IN PARIS*, TC 00:13:26 f.

183) Kelly, Gene / Donen, Stanley. 1952. *SINGING IN THE RAIN*, TC 00:45:09 f.

184) Auch das Filmmusical *CHITTY CHITTY BANG BANG* (1968) verfährt in ähnlicher Form, wenn die rhythmischen Geräusche des vermeintlich instandgesetzten Automobils ebenfalls in den Rhythmus der Begleitmusik überführt werden und die Uptempo-Gesangsnummer einsetzt. Vgl. Hughes, Ken. 1968. *CHITTY CHITTY BANG BANG*, TC 00:50:36 f.

mehr von unterschiedlichen auditiven Ebenen gesprochen werden kann. Die Zusammenlegung der beiden auditiven Tracks bezeichnet Altman als *diegetic music*.¹⁸⁵ Diese Soundebene enthält damit sowohl Elemente, die in der Diegese verortet werden können (zum Beispiel den Gesang der Darstellerinnen und Darsteller), als auch Elemente, die lediglich durch die Konvention innerhalb der musikalischen Nummer Teil der Diegese sind, obschon die Quelle dieser auditiven Elemente nicht im Filmbild lokalisiert werden kann. Eine Verortbarkeit ergibt sich erst aus der diegetischen Situation, nämlich daraus, dass die agierenden Figuren die Musik vernehmen und als Begleitung ihrer Performance ‘nutzen’. Diese Konvention stellt neben der diegetischen Musik einen wichtigen Parameter des Genres Filmmusical dar, da die im Filmbild auszumachenden auditiven Ereignisse mit denen durch Konvention lokalisierbaren auditiven Ereignissen verbunden werden. Diese Lokalisierung beruht auf dem audiovisuellen Kontrakt, den das Genre mit dem Rezipienten schließt und der sich wie folgt zusammenfassen lässt: Das Filmmusical ist in der Lage, auditive Ereignisse, deren Quelle außerhalb des Filmbildes liegt, zum Teil der filmischen Diegese zu machen, da es Übergänge von nicht-diegetischem und diegetischem Sound zulässt und diese auf einer gemeinsamen Soundebene vereint.

Insofern ist im Filmmusical die von Michel Chion vorgeschlagene Trennung von Sound im *On* (die Quelle ist innerhalb der Szene sichtbar), Sound im *Off* (die Quelle liegt außerhalb der Szene und außerhalb der Diegese) und Sound *hors-champ* (die Quelle ist außerhalb des sichtbaren Bereichs, aber noch innerhalb der Diegese) nicht mehr gänzlich zureichend: Hier überlagern sich *Off* und *hors-champ* und werden überdies zum Teil mit dem *On* verzahnt.¹⁸⁶ Diese Besonderheit gilt ausschließlich für die musikalischen Nummern im Filmmusical. Altman bezeichnet diesen Übergangsbereich der miteinander verwobenen akustischen Ebenen als *supra-diegetic track*,¹⁸⁷ der zwischen der diegetischen und der nicht-diegetischen Soundebene oszilliert. Der *audio dissolve* ist dabei als filmische Technik zu begreifen, mittels welcher der Übergang zwischen den Dialog-szenen und den Gesangsszenen vollzogen wird. Er erfüllt dabei zusätzlich eine mediatorische Funktion, die der Produktionsweise eines Filmmusicals geschuldet ist: Die Musiknummern eines Filmmusicals werden im Regelfall in einem Tonstudio vorproduziert. Am Filmset erfolgt lediglich eine mimetische Präsentation via *playback*.¹⁸⁸ In der anschließenden Postproduktion des Films wird an der jeweiligen Stelle die entsprechende Nummer eingefügt und mit dem Filmbild synchronisiert. Dieser Vorgang soll unter anderem durch den *audio dissolve* kaschiert werden, so dass der Übergang zum vorproduzierten Song fließend

185) Altman, Rick. 1987, S. 69.

186) Diese Aufteilung des Filmsounds in drei miteinander in Beziehung stehende Zonen entspricht der von Michel Chion vorgeschlagenen Grenzziehung. Vgl. Chion, Michel. 2009. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, S. 249 ff.

187) Der Begriff bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf die auditive Ebene, sondern verbindet diese mit dem Filmbild. Altman spricht im Speziellen von *supra-diegetic music*. Dieser Begriff lässt sich jedoch durchaus in Bezug auf die auditive Ebene verallgemeinern. Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 67.

188) Altman, Rick. 1987, S. 64 f.

erfolgt. So entsteht beim Zuschauer der Eindruck, dass die Musikszene innerhalb der Diegese stattfinden, obschon im Herstellungsprozess mit vorproduzierten und postsynchronisierten Musikstücken gearbeitet wird.

Altman spricht hier von einer 'Idealisierung' in den Gesangsszenen des Filmmusicals, in welchen die 'Realitätsebene' und die 'idealisierte Ebene' im Filmmusical miteinander verschmelzen („*real and ideal are merged*“).¹⁸⁹ Unter der 'idealisierten' Ebene im Filmmusical ist jene zu begreifen, in der (im Regelfall) die musikalischen Nummern stattfinden. Die Realitätsebene wiederum ist jene Ebene, in der sich der Rest der Handlung vollzieht. Um eine bessere Trennschärfe zu ermöglichen, wird in dieser Arbeit den Begriffen 'realdiegetisch' (beziehungsweise 'Realdiegeese') und 'idealdiegetisch' (beziehungsweise 'Idealdiegeese') der Vorzug gegeben.

Das Modell der Idealisierung hängt eng mit den inhaltlichen Motivationsstrategien eines Filmmusicals zusammen: Die 'Idealisierung' der musikalischen Sequenz erfolgt beispielsweise durch die Verortung der Gesangsnummer außerhalb der 'Realdiegeese' (zum Beispiel in Form einer Traumsequenz, einer nostalgischen Rückschau oder ausgelöst durch das Gefühlsleben der jeweiligen Figur). Hierin liegt der besondere Charakter eines Filmmusicals, weil die erzeugte 'Idealdiegeese' keinen direkten Bezug zur 'außerfilmischen Wirklichkeit' haben muss.¹⁹⁰ Somit ist es im Filmmusical möglich, musikalische Sequenzen zu generieren, die außerhalb der 'Realdiegeese' stattfinden, und demnach eine zweite narrative Ebene zu schaffen.

Die Genrekonventionen des Filmmusicals liefern allgemeingültige und figurenbedingte Gründe für eine Gesangsnummer, da die handelnden Personen entweder durch den Song ihrem Gefühlsleben Ausdruck verleihen, Handlungsabläufe durch die musikalischen Einsätze verkürzt beziehungsweise gedehnt werden (beispielsweise, um vergehende Zeit zu symbolisieren) oder die psychischen Beweggründe für das Handeln der einzelnen Charaktere aufgezeigt werden. Trotz dieser konventionellen Gründe bedarf es im Übergangsbereich zwischen Dialogszenen und den musikalischen Performances der Technik des *audio dissolve*, um den Wechsel zwischen 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese' zu ermöglichen und zugleich Brüche in der dramaturgischen Struktur zu vermeiden. Dieser Vorgang ist dabei eng mit den Erzählkonventionen des Filmmusicals respektive der *dual-focus narration* verzahnt: Die Liebesgeschichte steht im Zentrum der Narration, alle weiteren Stränge des *plots* sind ausschließlich auf diese hin ausgerichtet, was das Filmmusical hinsichtlich seiner kausalen Motivationsstrategien von der Mehrzahl (nicht-musikalischer) Filmwerke unterscheidet. Der so hergestellte romantische Topos ist als Form der 'Idealisierung' zu begreifen, welcher sich gerade in den 'idealdiegetischen' Gesangsnummern niederschlägt (beispielsweise in den romantischen Duetten der beiden Hauptfiguren). Die Technik des *audio dissolve* ermöglicht hierbei den *akustischen* Übergang zur 'Idealdiegeese'.

189) Altman, Rick. 1987, S. 65.

190) Mit der 'außerfilmischen Wirklichkeit' ist die Realität, in der sich der Rezipient befindet, gemeint. Sie steht somit außerhalb der filmischen Diegese.

Es wird deutlich, dass sich das dualistische narrative Modell im Modell des Übergangs beider auditiver Ebenen widerspiegelt. Dieser Übergang (und die anschließende Überlagerung der beiden Soundebenen) bleibt im Hinblick auf zeitgenössische Filmmusicalproduktionen im Fokus der Untersuchung, da sich sowohl die narrativen Strategien als auch der auditive Modus im Laufe der jüngeren Filmmusicalgeschichte gewandelt haben. Diese Wandlung scheint insbesondere dann auf, wenn ein Übergang nur sehr eingeschränkt oder praktisch gar nicht mehr stattfindet (beispielsweise im Falle von *Liveness*) und die starke dualistische Fokussierung zugunsten anderer narrativer Modelle aufgegeben wird (beispielsweise im Falle von homosexuellen Hauptfiguren, die ohne einen Counterpart auskommen). Wir werden in diesem Zusammenhang untersuchen, welche potentiellen Handlungsmuster sich aus diesen Entwicklungen ergeben.

Auf diesen Wandel in den narrativen Strategien und in der auditiven Technik werden wir in einem späteren Abschnitt nochmals im Speziellen zurückkommen.¹⁹¹ Zunächst jedoch bedarf es einer näheren Betrachtung der Überlagerung und des Übergangs auf den visuellen Ebenen und der daraus resultierenden Parameter für das Filmmusical.

2.5.3 Die visuelle Überlagerung oder der *video dissolve*

Nachdem wir gesehen haben, inwiefern der *audio dissolve* im Filmmusical auf auditiver Ebene mit einem Dualitätskonzept operiert, wollen wir uns im Folgenden der visuellen Ebene zuwenden — und damit dem *video dissolve*.¹⁹² Diese Technik dient im Filmmusical vor allem dazu, den visuellen Duktus zu konstruieren, der einen optischen Übergang zwischen der ‘Realdiegese’ und der ‘Idealdiegese’ und somit zwischen Dialogszene und Gesangsnummer im Filmmusical ermöglicht. Dieser Vorgang ist vor allem insofern wichtig, als auf ihm sowohl der audiovisuelle Kontrakt zwischen Rezipienten und Filmwerk beruht, als auch, um den evidenten Bruch zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Idealdiegese’ so fließend wie möglich zu gestalten. Altman bezeichnet diesen Vorgang als die Technik des *video dissolve*. Der Übergang zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Idealdiegese’ kann beispielsweise durch eine veränderte Farbwahl beider Ebenen sichtbar werden (wie beispielsweise in Joshua Logans *SOUTH PACIFIC* aus dem Jahre 1958). Altman betrachtet diesen Vorgang jedoch vornehmlich aus einer gesamtfilmisch-semanticen Perspektive:¹⁹³ Das heißt konkret, dass das Motiv oder der Gegenstand eines Filmmusicals die notwendige Motivation in sich trägt, um die Gesangsnummern fließend einzubetten und den Übergang zwischen ‘Idealdiegese’ und ‘Realdiegese’ (i.e. den Übergang zwischen Dialogszene und Gesangsnummer) zu erschaffen, beispielsweise durch die Verwendung von historischen Themen oder die Verortung der Handlung in den Kontext einer Bühnenproduktion. Altman fasst diesen Überlagerungsprozess wie folgt zusammen:

191) Vgl. Kapitel 3.2, S. 90 ff. beziehungsweise Kapitel 3.4, S. 136 ff.

192) Altman, Rick. 1987, S. 74 ff.

193) Altman, Rick. 1987, S. 74.

2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical

As I have suggested, the characteristic style of the American film musical involves a merging of the real and the ideal; the video dissolve contributes to this style by superimposing in the viewer's mind two radically different landscapes. Perhaps the most representative use of the video dissolve involves the superimposition of time levels: the diegetic present — banal, limited, ruled by necessity — is opposed to, but fades into the distant past or future — exciting, limitless, controlled by a romanticizing memory or tendency toward dream.¹⁹⁴

Er führt mehrere Beispiele an, um seine These zu stützen, so unter anderem das Filmmusical *MEET ME IN ST. LOUIS* (1944).¹⁹⁵ Der Film spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und präsentiert den Ort St. Louis zu allen vier Jahreszeiten innerhalb eines Jahres. Gleich zu Beginn des Filmes wird dem Zuschauer ein sepiafärbtes Standbild (ähnlich einer verblichenen Fotopostkarte) eines großen und opulenten amerikanischen Vorstadthauses präsentiert, das von Bäumen und Straßenzügen umgeben ist. Während die Kamera in dieses Bild hineinfährt, gewinnt es langsam an Farbe und geht in ein Bewegungsbild über.¹⁹⁶



Abb. 5: Die sepiafarbene 'Fotopostkarte' zu Beginn von *MEET ME IN ST. LOUIS* (1944)

Diese Eröffnung markiert den Beginn einer nostalgisch-fiktionalen Retrospektive, was durch die Einblendung der Jahreszahl 1903 zusätzlich unterstrichen wird. In diesem rückwärtsgerichteten 'Idealbild' der Vergangenheit, welches mit Stereotypen

194) Ibid.

195) Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 77 f.

196) Minnelli, Vincente. 1944. *MEET ME IN ST. LOUIS*, TC 00:01:36 f.

des kollektiven Gedächtnisses angereichert ist (insbesondere amerikanischer Familientraditionen), spielt sich die darauffolgende Handlung ab. Zugleich dient dieser Kunstgriff dazu, deutlich zu machen, dass in MEET ME IN St. LOUIS die Grenzen vom 'Realistischen' zum 'Idealisierten' überschritten werden: Die (durch die zahlreichen Stereotypen romantisierte) Vergangenheit, visualisiert durch die verblichene Fotopostkarte, wird durch den Wechsel vom Sepia zur *Technicolor*-Farbe in unsere Gegenwart transportiert. Die Horizonte, die zwischen der historischen Thematik und dem Filmmusical selbst liegen, werden aufgelöst und das Filmmusical in eine nostalgische Rückschau transformiert. Diese Überschreitung der (in diesem Fall zeitlichen) Grenzen bezeichnet Rick Altman als eine mögliche Form des *video dissolve* (visualisiert durch den Farbwechsel und die Kamerafahrt in die Fotopostkarte), wengleich der Auflösungsprozess eher makroskopisch, also auf der thematischen Ebene des gesamten Filmmusicals stattfindet.

Ein Beispiel mit ähnlicher Thematik führt Altman mit dem 1953 erschienenen Filmmusical THE BAND WAGON an.¹⁹⁷ Der Film eröffnet mit einer starren Ansicht auf einen Schaukasten, in dem sich ein schwarzer Zylinder, ein Spazierstock und weiße Handschuhe befinden. Zugleich werden die Namen der beteiligten Künstlerinnen und Künstler im Vordergrund eingeblendet. Am Ende dieser Einblendungen zieht das Kamerabild auf und zeigt uns eine Auktion, bei der unter anderem die Gegenstände aus dem Schaukasten versteigert werden sollen.



Abb. 6: Zylinder, Spazierstock und Handschuhe als 'Symbole' für das Musical in THE BAND WAGON (1953).

¹⁹⁷⁾ Altman, Rick. 1987, S. 79 f.

Obwohl der Auktionator die Posten werbewirksam anpreist — man erfährt dabei, dass es sich um die Requisiten des (ehemaligen) Film- und Bühnenstars Tony Hunters (alias Fred Astaire) handelt —, stoßen diese bei den anwesenden Auktionsgästen auf wenig Interesse.¹⁹⁸ Die Szene beschreibt Altman wie folgt:

Suggesting the entire career of Fred Astaire, and with a bygone era, these nostalgic items serve to recall an entire genre and its former glory [...]. Such nostalgia is definitively banished by the opening scene, however, in which the top hat is transformed from symbol into commodity: Astaire's famous head gear is up for auction to the highest bidder. But who wants a top hat in 1953? Hollywood's famous head-covering will not bring a single dollar.¹⁹⁹

Nach Altman markiert diese Szene einen historischen Wandel, den der Film thematisiert, wobei der Zylinder als Symbol einer vergangenen Ära fungiert. Das Filmmusical spielt hier im weitesten Sinne im Kontext einer Bühnenproduktion. Die grundlegende Motivation der musikalischen Nummern resultiert aus dem Beruf der Hauptfigur Tony Hunter, der zuvor durch seine Tätigkeit als Tänzer und Sänger berühmt geworden war. Folglich legitimieren sich die Gesangsnummern auf Basis von Hunters Erfolg in der Vergangenheit. Der *video dissolve* basiert somit einerseits auf der Positionierung der Hauptfigur im Bühnen- beziehungsweise Filmmilieu, wengleich nicht alle Songs in der Handlung auf einer Bühne oder an einem Filmset performt werden; andererseits auf der nostalgischen Rückschau auf eine vergangene Ära. Eine offenkundige Einklammerung im Filmbild (wie im Falle von MEET ME IN ST. LOUIS durch die Fotopostkarte zu Beginn des Filmmusicals) erfolgt hingegen nicht. Die beschriebene Szene vermittelt überdies eine gesellschaftliche Dimension, da impliziert wird, dass der Wert einer Person von ihrem 'Gebrauchswert' in der Gesellschaft abhängt:

This alienation effect clearly delineates one of the film's constitutive antinomies: unlike legend, which can exist in the mind alone, life is judged by the criterion of function. If it's not useful it has no value. In Marxist terms, legend is pure exchange value, life depends on use value.²⁰⁰

Diese Problematik bildet das Grundthema dieses Filmmusicals und verdeutlicht die Horizontauflösung zwischen idealisierter Vergangenheit und einer Gegenwart, in welcher der Wert eines Menschen von seiner gesellschaftlichen Funktion abhängt. Der *video dissolve* basiert auf eben dieser Horizontauflösung.

Der *video dissolve* ermöglicht aber nicht nur die Überlagerung historischer und gegenwärtiger Dimensionen. Dieser Kunstgriff wird auch genutzt, um beispielsweise die Überlagerung von Traum und Wirklichkeit zu unterstreichen.²⁰¹ Er dient vor allem als Technik, um die 'Idealdiegese' von Gesangsnummern mit der 'Realdiegese' visuell in Einklang zu bringen beziehungsweise zu überlagern, beispielsweise durch

198) Minnelli, Vincente. 1953. THE BAND WAGON, TC 00:01:32 f.

199) Altman, Rick. 1987, S. 79.

200) Ibid.

201) Altman, Rick. 1987, S. 76.

die zuvor beschriebene Horizontauflösung in MEET ME IN ST. LOUIS oder visuelle Überzeichnung in SOUTH PACIFIC. Diese visuelle Dualität spiegelt sich in der auditiven Dualität (i.e. der akustischen Überlagerung von diegetischem und nicht-diegetischem Ton) und der narrativen Dualität (i.e. der *dual-focus narration*) wider. Jedoch macht Altman diesen Ansatz eher auf der Makroebene fest und nicht im Speziellen für den einzelnen Filmsong, wie es beispielsweise im *audio dissolve* der Fall ist.

An dieser Stelle wäre also eine Ergänzung des Dualitätskonzepts sinnvoll, um den Ansatz des *video dissolve* auf einzelne Gesangsnummern anzuwenden. Eine Option wäre beispielsweise die Herangehensweise, die Scott McMillin für das Bühnenmusical vorschlägt und welche sich weitgehend auf das Filmmusical übertragen lässt. McMillin spricht dabei von zwei zeitlichen Ordnungen, die das Musical auszeichnen. Da wäre zum einen die so genannte ‘Ordnung des Buches’ (also die Ordnung innerhalb der Dialog- und Spielszenen) und zum anderen die ‘Ordnung der musikalischen Nummern’ zu nennen.²⁰² Der Unterschied zwischen beiden wird (vereinfacht dargestellt) dann deutlich, wenn eine der handelnden Figuren eine musikalische Solonummer präsentiert, die ihren persönlichen Gefühlszustand zum Ausdruck bringt, und die Person dabei die Szenerie unbeobachtet durchschreitet, ohne dass die anderen Figuren an dieser Nummer teilhaben. Während sich die anderen Figuren auf der ersten zeitlichen Ebene befinden — also der Ebene des Buches —, bewegt sich die singende Person auf einer zweiten zeitlichen Ebene, die außerhalb des Wahrnehmungsbereichs der anderen Figuren liegt. Dadurch entsteht zwar der Eindruck, sie würde die erste Ebene durchschreiten, dabei befindet sie sich aber in der zweiten Ebene.

McMillins Modell lässt sich in Einklang mit dem dualistischen Modell Altmans bringen, der zwischen ‘Realdiegeese’ und ‘Idealdiegeese’ unterscheidet. Während die erste zeitliche Ordnung die Ebene der gesprochenen Dialoge, Geräusche und des Plots abbildet (in der ‘Realdiegeese’), sind die Gesangsnummern auf der zweiten Ebenen anzusiedeln (in der ‘Idealdiegeese’). Diese Ergänzung Altmans ermöglicht so eine Einzelbetrachtung der Gesangsnummern, diese jedoch vor der Hintergrundfolie des Gesamtkontextes des Filmmusicals. Eine solch erweiterte Herangehensweise ermöglicht eine differenzierte Analyse gerade komplexerer Situationen.

Betrachtet man beispielsweise das Filmmusical WEST SIDE STORY (1961), wird diese duale Zeitordnung mehr als deutlich: Der Film beginnt mit einem mehrere Minuten langen Kameraflug über die Stadt New York City, anschließend beschränkt sich das Geschehen auf die Straßenschluchten Manhattans, in welchen sich die beiden konkurrierenden Jugendgruppen ‘Jets’ und ‘Sharks’ zunächst ein Tanzduell liefern, das am Ende in eine handfeste Schlägerei ausartet und durch einen Polizeieinsatz beendet werden muss.²⁰³ Das vordergründige Thema dieses Filmes — abgesehen von der klassischen *Romeo-und-Julia*-Thematik Shakespeares — ist die Kollision von städtischer Anonymität und dem Kollektivgefühl der im urbanen Raum lebenden

²⁰²) McMillin, Scott. 2006. *The Musical as Drama. A Study of the Principles and the Conventions Behind Musical Shows From Kern to Sondheim*. Princeton: University Press, S. 6.

²⁰³) Wise, Robert / Robbins, Jerome. 1961. WEST SIDE STORY, TC 00:04:52 f.

Menschen.²⁰⁴ Überdies kommt es zur Kollision kultureller Lebensarten, die durch die unterschiedliche ethnische Herkunft der rivalisierenden Gruppen repräsentiert werden.

Die Exposition von *WEST SIDE STORY* präsentiert also — im Gegensatz zu *MEET ME IN LOUIS* — keine historische Dimension, sondern vielmehr eine gesellschaftliche Perspektive, die auf die Probleme zeitgenössischer urbaner Räume hinweist. Diese gesellschaftliche Dimension liefert einen grundlegenden Konflikt — also dem Konflikt zwischen Anonymität in der Großstadt und dem Wunsch nach Individualität seitens der Stadtbewohner. Dieser Konflikt wird insbesondere durch die anschließende beinahe zehnminütige Tanzsequenz unterstrichen, in welcher sich die rivalisierenden Gruppierungen begegnen und miteinander in Konfrontation geraten. Auf der ersten visuellen Ebene findet die 'Realdiegese' statt, dargestellt durch den städtischen Raum. Auf einer zweiten visuellen Ebene (der 'Idealdiegese') tanzen die Figuren durch die Straßen New Yorks. Der gewählte Tanzstil dient dabei als Kontrapunkt zum modernen urbanen Raum, da die Choreographie, die dem traditionellen Ballett sehr verbunden bleibt, als Fremdkörper im städtischen Raum wirkt. Um einen Übergang zwischen den beiden Ebenen zu schaffen, bedient sich der Film der Technik des *video dissolve*: Die Tanzbewegungen der Darsteller finden auf in der zweiten visuellen Ebene statt, wobei diese zweite Ebene den überbordenden Konflikt widerspiegelt. Die jungen Männer bewegen sich streng durchchoreografiert durch die zweite Ebene, während die anderen anwesenden Personen auf der ersten Ebene konventionell agieren. Lediglich die rivalisierende Gruppe, die sich ebenfalls durch diesen exaltierten Tanzstil auszeichnet, nimmt direkt teil an der Choreographie und befindet sich somit auf der gleichen visuellen Ebene.



Abb. 7: Die ballettartigen Choreographien bilden einen deutlichen Kontrapunkt zum großstädtischen Raum in *WEST SIDE STORY* (1961).

²⁰⁴) Diese Kollision wird insbesondere durch die Filmmontage erreicht, wenn auf die aus der Vogelperspektive aufgenommenen Bilder der Großstadt der Schnitt auf die Jugendgang erfolgt.

Der ethnische Konflikt, aber auch der Konflikt von kollektivem Gemeinschaftsgefühl (personifiziert durch die Jugendgangs) und städtischer Anonymität (visualisiert durch den urbanen Raum) findet auf diese Weise eine Entsprechung in der Koexistenz der beiden visuellen Ebenen. Beide Ebenen überlagern sich in Form einer zeitgleichen und dennoch ‘gesplitteten’ Situation. ‘Gesplittet’ insofern, als dass die Figuren auf der ersten Ebene die tanzenden Jugendlichen auf der zweiten Ebene nicht oder nur indirekt wahrnehmen. Die erste Ebene stellt dabei die ‘Realdiegeese’, die zweite Ebene die ‘Idealdiegeese’ dar. Die Überlagerung der beiden visuellen Ebenen findet damit nur während der filmischen Rezeption und somit außerhalb der Diegeese statt. Die dem *video dissolve* zugrundeliegende Verzahnung der filmischen Thematik mit den visuellen Übergängen (von ‘realdiegetisch’ zu ‘idealdiegetisch’) macht deutlich, dass die Wahl der jeweiligen inhaltlichen Motivationsstrategien einen nicht zu unterschätzenden Raum in der Etablierung dieser Technik einnimmt.

Auch wenn die Herleitung Rick Altmans wiederum historisch fundiert ist, so kann der *video dissolve* selbst als weitgehend ahistorisch begriffen werden, da er nur die grundlegende Frage nach der visuellen Überlagerung stellt, während der *audio dissolve* vornehmlich als ‘klassischer’ Überlagerungsvorgang (i.e. die Hintergrundmusik wird Teil der Diegeese) betrachtet wird. Eine Erweiterung der Technik des *audio dissolve* wird insbesondere dann wichtig, wenn der Überlagerungsvorgang als solcher nicht mehr wahrzunehmen ist, beispielsweise im Falle simultaner Aufzeichnung der Gesangsnummern. Der *video dissolve* hingegen befindet sich in einem eher grundsätzlichen Verhältnis zur verwendeten Filmthematik ein und leitet von dieser die notwendigen Motivationsstrategien ab.

Hier bleibt es jedoch interessant zu beobachten, ob die Koexistenz von ‘Realdiegeese’ und ‘Idealdiegeese’ im Filmmusical, die ja wiederum eng an die *dual-focus narration* gebunden ist und die sich auf der visuellen Ebene nachvollziehen lässt, auch im zeitgenössischen Filmmusical eine Entsprechung findet oder ob dieses andere Strategien entwickelt, die eher im Zusammenhang zu filmischer Selbstreflexivität stehen — beispielsweise durch den Einsatz intermedialer Verweise, durch die Abweichung von der klassischen heteronormativen Ordnung oder die Erschließung neuer Themenkreise. Mit genau diesen Fragen wollen wir uns im Kapitel zu zeitgenössischen Filmmusicals auseinandersetzen.²⁰⁵ Doch vorab befassen wir uns mit der Überlagerung der komplementären Charaktere des Figurenpaares — dem so genannten *personality dissolve*.

205) Vgl. hierzu Kapitel 3, S. 87 ff.

2.5.4 Spiegelungsprinzipien oder der *personality dissolve*

Eine weitere inhaltliche und formale Gestaltungsmöglichkeit im Filmmusical ist der *personality dissolve*.²⁰⁶ Dieser ist sehr eng mit der *dual-focus narration* verzahnt und stellt eine Technik zur Inszenierung der charakterlichen Entwicklung beziehungsweise der Überlagerung der beiden Persönlichkeiten des romantischen Liebespaares dar.²⁰⁷ Dieser Vorgang wurde im Kapitel zur *dual-focus narration* bereits implizit angesprochen, soll aber nun nochmals genauer betrachtet werden. Altman fasst die Funktion dieser Technik folgendermaßen zusammen:

As a preliminary formulation, we can thus state not only that each character is double, made up of both a surface and a repressed personality, but that the surface personality of each member of the couple corresponds to the repressed personality of the other. In other words, the relationship between the members of the couple is a complementary one, each representing the hidden, neglected aspect of the other.²⁰⁸

Diese Komplementarität der beiden Figuren schlägt sich — wie zuvor bereits verdeutlicht — narrativ, aber auch ästhetisch nieder.²⁰⁹ Dazu ein Beispiel: Das romantische Paar des Filmmusicals THE SOUND OF MUSIC bilden die unstete Maria, die zuvor Mitglied eines Nonnenklosters war, ihre Liebe zur Musik (und zu den Menschen) aber nicht aufgeben konnte, und Kapitän Georg von Trapp, der sich durch enorme charakterliche Festigkeit und Strenge auszeichnet. Unter der Oberfläche des harten und ernsten Kapitäns von Trapp verbirgt sich wiederum die gleiche persönliche Wärme, die Maria an der Oberfläche an die Kinder des Kapitäns weitergibt, während andererseits die notwendige Stabilität und Festigkeit, die bei von Trapp an der Oberfläche liegt, Teil von Marias unterdrückter Persönlichkeit ist. Beide Figuren nähern sich im Laufe des Filmes aneinander an, so dass von Trapp die bis dahin nicht ausgedrückte Wärme auch seinen Kindern gegenüber zeigt. Zuvor kommt es jedoch zu einigen Konflikten zwischen beiden, wie beispielsweise in einem heftigen Streitgespräch, als Maria Kapitän Trapp Vorhaltungen wegen seiner liebesarmen Erziehung der Kinder macht; der Disput endet in der fristlosen Entlassung Marias.²¹⁰

Diese Szene dient als zentraler Wendepunkt im Verhältnis zwischen Maria und Kapitän von Trapp und markiert deutlich die charakterlichen Unterschiede, die sowohl an der Oberfläche als auch im Unterbewussten der Figuren liegen. So tritt Maria in dieser Szene das erste Mal dominanter gegenüber von Trapp auf, und es

²⁰⁶⁾ Der *personality dissolve* kann nicht nur im Filmmusical ausgemacht werden, sondern auch in anderen Filmgenres, die auf einer dualen Narration basieren (wie beispielsweise in der *Romantic Comedy*). Die Besonderheit im Filmmusical liegt in der Verbindung mit den anderen filmmusicalspezifischen Aspekten, wie dem diegetischen Gesang und der Überlagerung von 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese'.

²⁰⁷⁾ Altman, Rick. 1987, S. 82.

²⁰⁸⁾ Altman, Rick. 1987, S. 81.

²⁰⁹⁾ Vgl. Kapitel 2.5.1, S. 61 ff.

²¹⁰⁾ Wise, Robert. 1965. THE SOUND OF MUSIC, TC 01:09:45 f.

kommt zu einer kleinen sprachlichen Unachtsamkeit seinerseits, die das anfängliche Dienstherr-Bediensteten-Verhältnis zwischen beiden umkehrt und auf die aufkeimende Romanze hindeutet:

[...]

von Trapp: (aufgebracht) I don't care to hear anything further from you about my children.

Maria: (energisch) I am not finished yet!

von Trapp: (aggressiv) Oh, yes, you are, Captain ... (stutzt, hält inne, dann ruhiger) ... Fraulein.

[...] ²¹¹

Aufgelöst wird der Konflikt direkt im Anschluss an das Streitgespräch, als Trapp beeindruckt den Gesang seiner Kinder hört und sich bei Maria entschuldigt. Diese Entschuldigung fällt im Vergleich zu seinem vorherigen Verhalten insgesamt sehr emotional aus. Beide Szenen machen deutlich, dass sich die dominanten Charakterzüge der einen Figur jeweils im unterdrückten Teil des Charakters der anderen Figur widerspiegeln.

Der *personality dissolve* findet in THE SOUND OF MUSIC zwar vornehmlich auf der dialogischen Ebene statt, kann jedoch auch in den Kameraperspektiven wiedergefunden werden: Herr von Trapp wird während des Streitgespräches vor dem Haus zunächst aus einer leichten Untersicht der Kamera gefilmt, so dass er größer und dominanter erscheint. Hier wird seine (vermeintliche) Machtposition gegenüber Maria spürbar. In der Entschuldigungsszene auf der Treppe wird dieses Verhältnis umgekehrt: Nun wird Maria aus der heroisierenden Untersicht gezeigt und Herr von Trapp im wahrsten Sinne des Wortes 'von oben herab' gefilmt.²¹²



Abb. 8: Die Entschuldigungsszene auf der Treppe in THE SOUND OF MUSIC (1965)

211) Wise, Robert. 1965. THE SOUND OF MUSIC, TC 01:11:22 f.

212) Wise, Robert. 1965. THE SOUND OF MUSIC, TC 01:15:30 f.

2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical

Der im Dialog angedeutete Positionswechsel findet so auch in der Bildästhetik seine Entsprechung. Dieser Wechsel ist aber lediglich als Ausdruck der aufkeimenden Annäherung zu begreifen. Die Neudefinition des Verhältnisses zwischen Maria und von Trapp ist somit nicht von Dauer. Allerdings deutet sich bereits an, dass beide Figuren eine emotionale Wandlung erfahren und zueinander finden werden, was am Ende des Films tatsächlich der Fall ist.

Eine vergleichbare Figurenkonstellation findet sich auch in Walter Langs Filmmusical *THE KING AND I* (1953), in welchem die verwitwete britische Lehrerin Anna Leonowens gemeinsam mit ihrem Sohn nach Siam reist, um am königlichen Hof die Kinder des Herrschers zu unterrichten. Der die Handlung bestimmende Konflikt liegt hier in der Kollision unterschiedlicher kultureller Systeme, die im Laufe des Filmes mehrfach zu Problemen zwischen Anna und dem König führt. Diesen kulturellen Unterschieden zum Trotz entwickelt sich eine vorsichtige Romanze zwischen Anna und dem König, die allerdings ebenfalls durch sehr gegensätzliche Verhaltensweisen geprägt ist: Während sich Anna zunächst als dominante Vertreterin des aristokratischen England präsentiert und dem König nur eingeschränkt Respekt zollt, weil sie das Land Siam in kolonialer Sichtweise als rückständig betrachtet, tritt der König als von sich selbst und der Bedeutung seines Landes überzeugter Mann auf, der den Frauen in seiner Gesellschaft eine geringe Bedeutung beimisst.²¹³



Abb. 9: Der Tod des Königs und die Andeutung der Romanze in *THE KING AND I* (1956)

Trotz der anfänglichen Härte Annas wird deutlich, dass sie eine insgesamt sehr emotionale Person ist. Annas Willensstärke keimt eher als Teil der unterdrückten Charaktereigenschaften auf, während ihre Wertschätzung den Kindern des Königs gegenüber und die Liebe zu ihrem eigenen Sohn an der Oberfläche ihrer charakterlichen Disposition liegen. Der König hingegen verbirgt die sanfte und fürsorgliche Seite seines Charakters hinter einer Fassade aus Aggression und Arroganz. Die Annäherung beider Persönlichkeiten in *THE KING AND I* vollzieht sich — im Vergleich zu *THE SOUND OF MUSIC* — jedoch nicht so explizit. Zwar darf ein

²¹³) Lang, Walter. 1956. *THE KING AND I*, TC 00:14:12 f.

romantisches Verhältnis zwischen Anna und dem König unterstellt werden, dies wird jedoch nur in zurückhaltender Form entfaltet und erreicht seinen Höhepunkt erst im Tod des Königs (am Ende des Filmmusicals), als Anna ihrer Trauer durch Tränen Ausdruck verleiht und ihren Kopf an die Hand des soeben verstorbenen Königs legt.²¹⁴

Die beiden Figuren finden vor allem durch die zahlreichen Konfliktsituationen zueinander, während derer ihre unterschiedlichen Ansichten zu gesellschaftlichen, politischen, pädagogischen oder religiösen Positionen aufeinanderprallen. Durch diese Gegenüberstellung durchlaufen beide Figuren einen langsamen charakterlichen Wandlungsprozess, der die enge zwischenmenschliche Verbindung veranschaulicht, die sich im Laufe des Films zwischen Anna und dem König entwickelt — ohne dass diese spiegelbildliche Verbindung jedoch automatisch in eine Romanze mündet. Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass das Zusammenfinden des romantischen Paares den Regelfall in einer *dual-focus narration* darstellt und folglich auch der *personality dissolve* auf dieses Ziel hinsteuert.

Der *personality dissolve* ist somit — vergleichbar dem *video dissolve* — eine Technik, die sich im Spannungsfeld zwischen inhaltlich-semantischer und formal-syntaktischer Gestaltung bewegt, während der *audio dissolve* in erster Linie eine formale Funktion zur Überlagerung diegetischen und nicht-diegetischen Sounds hat. Nichtsdestoweniger finden alle drei Techniken Anwendung in der Inszenierung von Filmmusicals und tragen gemeinsam dazu bei, sowohl die *dual-focus narration* zu ermöglichen als auch die Gesangs- und Tanznummern fließend zu integrieren. Das Verhältnis dieser drei Techniken wird im Hinblick auf die Untersuchung zeitgenössischer Filmmusicals von besonderem Interesse sein — gerade bei Werken, in denen keine klassische heteronormative Ordnung existiert beziehungsweise in denen eine einzelne Figur ohne einen Counterpart im Zentrum steht. Daher ist zu fragen, inwieweit die traditionellen Parameter des Filmmusicals hier nach wie vor tragfähig sind, vor allem hinsichtlich der sich verändernden soziokulturellen und kinematographischen Diskurse und dem interaktiven Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionsseite. Auf diese Weise fokussieren wir neben dem semantisch-syntaktischen auch auf den pragmatischen Aspekt im Hinblick auf die Genrevariationen in zeitgenössischen Filmmusicals. In diesem Zusammenhang wird eine weitere Ausdifferenzierung in Hinblick auf die Handlungsmotivationen von Musik respektive der musikalischen Nummern im Filmmusical notwendig, die in enger Verbindung zur Genrekonvention einerseits und zum Thema des Films andererseits steht.

2.5.5 Die Subgenres *fairy tale*, *show* und *folk musical*

Rick Altman schlägt eine Binnendifferenzierung des Genres 'Filmmusical' vor, wobei sich die einzelnen Subgenres, die er benennt, zum einen aus dem Rezeptionsmodus des Filmmusicals (respektive den Erwartungshaltungen der Zuschauer), zum anderen aus den inhärenten Motivationsstrategien ergeben.²¹⁵ Diese beiden Perspekti-

²¹⁴) Lang, Walter. 1956. THE KING AND I, TC 01:58:21 f.

²¹⁵) Altman, Rick. 1987, S. 119 f.

ven stehen in enger Verbindung zu Altmans *semantic/syntactic/pragmatic approach*, der zuvor bereits diskutiert wurde und der die historischen Prämissen zum Filmmusical mit einbezieht.²¹⁶ Einschränkend sollte jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Grenzen der Subgenres fließend sind. Das sie einende Moment ist ihre Zugehörigkeit zur Oberkategorie 'Filmmusical' — daher erfolgt die Binnendifferenzierung vor allem im Hinblick auf bestimmte Werke. Altman erläutert hierzu:

The status of subgenres is thus, at least in one sense (qualitatively, we might say) exact that of the broader genre. And yet, as the term 'broader' suggests, there is a quantitative difference, one which is obviously of paramount importance for any approach which sees genres as culturally significant. Clearly, individual films or minor, limited sub-subgenres cannot lay claim to the same cultural role that a major genre like the western can. In the process of identifying significant subgenres, i.e. those which have a broad enough impact and a sufficiently stable identity to support the assumption that they mediate general cultural values and not just limited local or personal concerns, two independent principles must then be combined. First, the qualitative dimension, which involves replicating on a smaller scale the same operations which permitted identification of the original genres. [...] Second, a quantitative concern, which places a particular subgenre along a continuous spectrum stretching from public to private, from potential involvement in a specific cultural pattern to participation in a solipsistic, personal code.²¹⁷

Altmans Aussage veranschaulicht, dass bei der Ausdifferenzierung von Subgenres neben der Binnenklassifizierung in semantisch-syntaktischer Hinsicht insbesondere die pragmatische Dimension essentiell ist: Die Interaktion zwischen dem Rezipienten und dem Produzenten impliziert spezifische Handlungsmuster für die Produktion und Rezeption des jeweiligen Subgenres. Diese Handlungsmuster beziehen die potentiellen Erwartungshaltungen der Rezipienten mit ein und es generiert sich auf ihrer Basis ein (variables) Gestaltungsschema, innerhalb dessen die Produzenten ihre Kreativität entfalten können. Das Verhältnis zwischen Produktion, Genre und Rezeption ist hierbei stark abhängig von den jeweiligen kinematographischen und gesellschaftlichen Diskursen.

Die gemeinsamen Parameter der semantisch-syntaktischen und pragmatischen Dimensionen von Filmmusicals führen zu den drei Subgenres, die Altman als *fairy tale musical*, *show musical* und *folk musical* bezeichnet.²¹⁸ Alle drei Subgenres basieren auf gemeinsamen inhaltlichen, formalen und pragmatischen Paradigmen,²¹⁹ die sich häufig in der Wahl des filmischen Settings niederschlagen: Im Fall von *fairy tale musicals* sind dies häufig eindrucksvolle Paläste oder Ferien- oder Erholungsorte, exklusive Hotels, Kreuzfahrtschiffe und andere Orte, die von Vertretern der Aristokratie frequentiert werden. Beim *show musical* ist es das Theater, wobei hier meist Vertreterinnen und Vertreter der amerikanischen Mittelklasse im Fokus stehen; dabei wird stark auf die Stadt New York City als kulturellen Raum respektive als Ort

216) Vgl. Kapitel 2.3, S. 26 ff.

217) Altman, Rick. 1987, S. 123 f.

218) Altman, Rick. 1987, S. 127.

219) Altman, Rick. 1987, S. 124.

der amerikanischen Theaterszene fokussiert. Das *folk musical* nimmt wiederum eine deutlich historische Perspektive ein, da es meist das „*America of yesteryear*“²²⁰ (vor allem die Zeit des ‘Wilden Westens’) und damit den Konflikt zwischen der modernen Zivilisation und der vermeintlichen ‘Wildnis’ thematisch aufgreift.

Die jeweiligen Merkmale lassen sich, so Altman, mit wesentlichen Grundaussagen des jeweiligen Subgenres in Verbindung bringen. Das *fairy tale musical* ist geprägt von der Idee, einen anderen Ort zu erreichen („*to be in another place*“²²¹), wobei dieser Ort nicht zwingendermaßen geographisch (wie beispielsweise im Falle von *THE WIZARD OF OZ* das ferne und verzauberte Land Oz) sein muss, sondern zum Beispiel auch gesellschaftlich begriffen werden kann (wie im Falle von *HIGH SOCIETY*, in dem die westamerikanische *Upper-Class* das angestrebte ‘Ziel’ ist). Die Filmmusicals dieses Subgenres spielen häufig an fantastischen oder überzeichneten Schauplätzen. Ihnen kann selbstverständlich auch eine ‘klassische’ Märchen-erzählung — wie ja der Begriff *fairy tale musical* impliziert — zugrunde liegen.

Das *show musical*, das in der Genregeschichte auch als *backstage musical* bezeichnet wird, basiert auf der potentiellen Vorstellung des Rezipienten, in einem anderen Körper zu sein („*to be in another body*“²²²): Es geht somit um das potentielle Bedürfnis nach künstlerischem Schaffen und Selbstverwirklichung auf einer Bühne (wie beispielsweise in *SINGING IN THE RAIN*). *Show musicals* thematisieren folglich den Entstehungsprozess einer Bühnenproduktion, wobei in der Regel die einzelnen Figuren und ihre jeweiligen Probleme im Mittelpunkt stehen — was aber die gleichzeitige Fokussierung auf eine Liebesgeschichte mit einem romantischen Figuren- paar nicht ausschließt. Der Erfolg der Bühnenshow beziehungsweise die Inszenierungsarbeit bis zur Aufführung findet somit parallel zur (persönlichen) Entwicklung des Figurenpaares statt, so dass erst durch die romantische Verbindung auch das Bühnenstück seinen Publikumserfolg erfährt.

Beim *folk musical* steht der Vorstellung einer Zeitreise („*to be in another time*“²²³) im Mittelpunkt. Da — wie bereits zuvor betont — die amerikanische Vergangenheit und die damit verbundene *Frontier*-Thematik grundlegende narrative Muster in diesem Subgenre liefern, überrascht es wenig, dass *folk musicals* häufig — vergleichbar den Werken des Western-Genres — im ‘Wilden Westen’ der Vereinigten Staaten spielen. Als prototypisches Beispiel wäre hier das Filmmusical *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS* von 1954 anzuführen — eine traditionelle Verwechslungs- und Liebeskomödie, die etwa Mitte des 19. Jahrhunderts (eine nähere zeitliche Einordnung lässt sich kaum vornehmen) spielt. Das Filmmusical erzählt die Geschichte einer frisch verheirateten Frau, die ihrem Mann und seinen sechs Brüdern grundlegende Manieren beibringt und sie so später im sprichwörtlichen Sinne, wenn auch mit ungewöhnlichen Mitteln ‘an die Frau bringt’. Das *folk musical* ist von einem hohen Nostalgiebedürfnis geprägt, welches sich sowohl in der visuellen

220) Altman, Rick. 1987, S. 127.

221) Ibid.

222) Ibid.

223) Ibid.

Gestaltung hinsichtlich historischer Genauigkeit als auch in den verwendeten Verhaltensmustern der Figuren niederschlägt — in diesem Fall konkret im Geschlechterverhältnis.

Alle drei Subgenres bieten die Option an, potentielle Wunschvorstellungen seitens der Rezipienten zu erfüllen, wobei diese zugleich dynamische Erwartungshaltungen gegenüber dem jeweiligen Werk implizieren. Diese dienen als Basis für die inhärenten Motivationsstrategien der Gesangsnummern. Es entsteht somit eine Dualität zwischen den (potentiellen) Wünschen der Rezipienten und der jeweiligen Darstellung als mögliche 'Projektionsfläche' für diese Wünsche. Das Filmmusical erlaubt es den Rezipienten, vor allem in den 'idealisierten' Gesangssequenzen seine Wünsche auf den Protagonisten zu projizieren. Diese Erwartungen/Wünsche induzieren wiederum die notwendigen Motivationen für die Songs — beispielsweise im Falle des *show musicals* die Positionierung der musikalischen Nummern im Kontext einer Bühnenproduktion oder im Falle des *fairy tale musicals* durch die Generierung einer alternativen narrativen Ebene, in der die Gesangsnummern stattfinden.

Die genannten Subkategorien Altmans sind recht allgemein formuliert, um so die Mehrzahl aller Filmmusicals entsprechend einordnen zu können. Die Offenheit dieser Einteilung bringt allerdings zugleich das Problem mit sich, dass zunächst näher bestimmt werden muss, welches Subgenre im Falle von Subgenres-Mixes²²⁴ von vorrangiger Bedeutung ist. Da die von Altman vorgeschlagenen Subkategorien (genauso wie die anderen zuvor herausgearbeiteten Charakteristika) auf Basis von Filmmusicals der 'Goldenen Ära' herausgearbeitet wurden, stellt sich die Frage, inwieweit diese Binnenklassifizierung im Falle zeitgenössischer Werke noch zutrifft. Aus diesem Grund werden sie auch in den folgenden Kapiteln erkenntnisleitend aufgegriffen und zugleich kritisch hinterfragt werden.

Unkonventionelle Produktionen des Filmmusicals mit neuartigen narrativen und ästhetischen Verfahren sind nicht allein eine Reaktion auf Zuschauererwartungen, sondern steuern und prägen zugleich auch diese Erwartungshaltungen. In diesem Zusammenhang zeichnet sich ab, dass das Konzept der Koexistenz und Überlagerung von 'Idealdiegese' und 'Realdiegese' spätestens seit dem Ende 1990er Jahre nur noch bedingt tragfähig ist. Dies wird gerade in Filmmusicals evident, die — beispielsweise durch den Einsatz von Live-Musik — auf die Etablierung von zwei narrativen Ebenen verzichten, indem sie die Gesangsnummern zugunsten der Authentizität vollständig in der 'Realdiegese' ansiedeln.

Im Folgenden wird das Augenmerk auf Werke gerichtet werden, in denen alternative narrative Modelle (i.e. Abweichungen von beziehungsweise Anpassungen der *dual-focus narration*), neuartige thematische Zugänge (beispielsweise selbstreflexive Werke, die auf intermedialen Verweisen beruhen) oder innovative technisch-apparative Konzepte (beispielsweise in Form einer simultanen Aufzeichnung der Gesangsnummern) zum Tragen kommen, um zu ermitteln, ob und inwieweit die traditionel-

²²⁴) Gerade die Mischung unterschiedlicher Subgenres gewinnt bereits mit dem Ende der 'Goldenen Ära' des Filmmusicals zunehmend an Bedeutung, so dass eine starre Trennung nicht zielführend ist.

len Parameter des Filmmusicals — und auch die zuvor erläuterten Subgenres — in zeitgenössischen Werken zum Tragen kommen.

2.6 Traditionen und Konventionen im Genre ‘Filmmusical’

Der vorausgegangene Abschnitt hat einen ersten Zugang zum Genre ‘Filmmusical’ eröffnet, wobei wir auf Basis einer historischen Herleitung vor allem strukturelle Thesen, unter anderem die Rick Altmans, nachvollzogen haben. Dabei ist — wie bereits dargelegt — zu beachten, dass Altmans Thesen weitgehend auf ältere Werke des Genres beschränkt bleiben und in diesem Sinne selbst als ‘historisch’ zu begreifen sind, wenngleich Altmans strukturelle Ansätze auch für neuere Werke Anwendung finden können. Daher wird es interessant sein, der Frage nachzugehen, inwiefern zeitgenössische Filmmusicals vor dem Hintergrund moderner Lebenskonzepte (beispielsweise Homosexualität) mit dem Paradigma der *dual-focus narration* operieren und ob es Möglichkeiten gibt, dieses tradierte Modell zu umgehen — beispielsweise durch Filmmusicals, in denen der Fokus auf nur einer Figur liegt oder in denen die traditionelle Heteronormativität unterlaufen wird.²²⁵ Bereits in den 1970er Jahren begannen einige Werke diese klassische Dichotomie zu hinterfragen, so im Falle von CABARET (1972), in welchem eine Dreierbeziehung aus zwei Männern und einer Frau, die jeweils in einem romantischen beziehungsweise erotischen Verhältnis zueinander stehen, gezeigt wird. Auch THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW unterläuft das traditionelle Paradigma von Heterosexualität im Filmmusical und überschreitet die Geschlechtergrenzen vielfach.

Als ein weiterer zentraler Aspekt soll die thematische Neuausrichtung untersucht werden, da der Rezipient mit dem Filmmusical ursprünglich leicht konsumierbare Liebesgeschichten verbindet (dies ist aufgrund der enormen Anzahl traditioneller Filmmusicals mit eben dieser Thematik kaum verwunderlich). Im Folgenden geht es daher um Werke, die vor allem gesellschaftskritische Perspektiven einnehmen und sich somit deutlich von den Themen früherer Filmmusicals lösen.

Ein Aspekt, der nur am Rande Eingang in Altmans Überlegungen findet, ist das qualitative Verhältnis von Musik und Film. Altman begreift das Verhältnis von Film und Musik größtenteils im Sinne eines Überlagerungsvorganges und thematisiert es vornehmlich in Hinblick auf die Motivation von Gesangsnummern und ihre jeweilige Integration in die filmische Diegese mittels *audio dissolve*. Ein qualitativer Zugang findet sich in seinen Ausführungen nicht, so dass Filmmusicals, die von einer Live-Aufzeichnungstechnik Gebrauch machen, nur eingeschränkt analysiert werden können. Das die Mehrheit der Filmmusicals prägende Dualitätskonzept dient dabei als erkenntnisleitende Perspektive auch zur Betrachtung des Bild-Ton-Verhältnisses. Dieses Dualitätskonzept erreicht gerade dann seine Grenzen, wenn bei der Live-Performance der Gesangsnummern kein *audio dissolve* mehr erfolgt. In diesem Zusammenhang wird auch die grundlegende Beziehung zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Ideal-

²²⁵) Das Filmmusical HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001, Regie: John Cameron Mitchell) stellt einen solchen ‘Sonderfall’ dar. Vgl. Kapitel 3.2.3, S. 102 ff.

diegese' in zeitgenössischen Filmmusicals analysiert werden, da traditionelle Verfahrensweisen offensichtlich nur noch bedingt Gültigkeit haben.

Kehren wir an dieser Stelle nochmals kurz zur semantischen/syntaktischen/pragmatischen Annäherung an das Genre 'Filmmusical' zurück: Wie zuvor bereits erläutert, nehmen die meisten Genretheorien eine historische Perspektive ein, um Variationen und Innovationen in den verschiedenen Filmgenres miteinzubeziehen, klammern jedoch die pragmatische Perspektive aus, die das Verhältnis zwischen Produktions- und Rezeptionsseite betrachtet. Gerade die dynamische Interaktion zwischen den Filmstudios und den Zuschauern ist aber von essentieller Bedeutung für das Verständnis des Genres 'Filmmusical', da sie einen engen Zusammenhang zwischen den Bedürfnissen und Wünschen der Rezeptions- und der Produktionsseite herstellt. Dieses — im Hinblick auf sich verändernde soziohistorische Diskurse — variable Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionsseite muss im Falle zeitgenössischer Filmmusicals stärker berücksichtigt werden, da die semantischen, syntaktischen und pragmatischen Innovationen im Genre einen deutlichen Bruch mit den 'älteren' Konventionen beim Filmmusical und somit beispielsweise mit den potentiellen Erwartungshaltungen der Zuschauer erzeugen. Dieser Bruch kann hierbei, abhängig vom jeweiligen Genrenutzer, die Wirkung des *effet de vie* im Filmmusical stark beeinflussen, weswegen hierauf besonderes Augenmerk gelegt wird.

Diese Arbeit geht nun, unter den Vorzeichen von Rick Altmans Thesen, im Folgenden diesen Neuerungen in zeitgenössischen Werke nach. Dabei wird jedoch nicht das Ziel verfolgt, die vorhandenen theoretischen Modelle zu entkräften; vielmehr geht es darum, die Thesen Altmans so zu erweitern, dass sowohl musikalische Parameter, beispielsweise die Qualität der musikalischen (Live-)Performances betreffend, als auch semantisch-syntaktische Veränderungen, wie beispielsweise Abweichungen von der tradierten Heteronormativität und/oder selbstreflexive Tendenzen, aufgegriffen werden.

3. ZWEITER AKT: Das zeitgenössische Filmmusical

3.1 Vorbemerkungen

Die im folgenden Abschnitt untersuchten Werke wurden zwischen 1999 und 2012 produziert oder erlebten in diesem Zeitraum ihre Uraufführung.²²⁶ Es handelt sich hierbei um Lars von Triers *DANCER IN THE DARK* (2000), *WERE THE WORLD MINE* (2008) von Tom Gustafson, *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* (2001) von John Cameron Mitchell, Rob Marshalls *CHICAGO* (2002), den Animationsfilm *SOUTH PARK – BIGGER, LONGER & UNCUT* (1999) von Trey Parker, *MOULIN ROUGE!* (2003) von Baz Luhrmann, die gleichnamige Filmadaption des Bühnenmusicals *MAMMA MIA!* (2008) von Phyllida Lloyd und das irische Filmmusical *ONCE* (2006) von John Carney. Ausschnitte aus anderen Produktionen werden vergleichend und ergänzend herangezogen.

Die Auswahl erfolgt anhand zweier Kriterien: die Werke weichen entweder in wesentlichen Punkten von der Genretradition ab (wie beispielsweise durch die Ablösung der traditionellen *dual-focus narration* in *DANCER IN THE DARK* oder *WERE THE WORLD MINE*) oder sie verfolgen im Hinblick auf einzelne Parameter einen innovativen Ansatz, obwohl sie in ihrer Gesamtkonzeption traditionellen Mustern verhaftet bleiben (wie beispielsweise im Falle von *ONCE* oder *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* die Aufzeichnung der Großteil der musikalischen Nummern direkt am Filmset). Wenngleich neben diesen Produktionen nach wie vor Filmmusicals traditioneller Form existieren (beispielsweise die sehr erfolgreiche *HIGH SCHOOL MUSICAL*-Trilogie in den Jahren 2006 bis 2009), nehmen innovative Filmmusicals in diesem Jahrzehnt einen größeren Raum ein, weswegen darauf der Fokus gelegt wird.

Einige der ausgewählten Filmbeispiele verlassen den traditionellen amerikanischen Kontext und entstanden in anderen Produktionskontexten — fernab von Hollywood. Trotz des teilweise ungewöhnlichen Ursprungs fällt die Wahl auf diese Werke, weil sie, aufgrund der Verwendung von semantischen und syntaktischen Elementen und narrativen Strategien des Genres, als Filmmusical bezeichnet werden kön-

²²⁶⁾ Dieser Zeitraum ist besonders ergiebig, weil das Genre 'Filmmusical' durch den Erfolg zahlreicher Neuproduktionen wieder an Popularität gewinnt.

nen. Einschränkend sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Produktionen des westlichen Filmschaffens im Fokus stehen, so dass nicht zuletzt das *Bollywood-Musical* ausgeklammert wird — wenngleich in einigen westlichen Produktionen Einflüsse beispielsweise seitens indischer Filmmusicals (zum Beispiel in MOULIN ROUGE!) nicht von der Hand zu weisen sind. Die Fokussierung des Korpus auf westliche Filmmusicals hat folgende wesentliche Gründe: Zunächst ist es notwendig, den kulturellen Kontext der Produktionen überschaubar zu halten. Zwar existieren kulturelle Differenzen auch in der westlichen Welt, jedoch bleiben diese im Genre Filmmusical häufig im Hintergrund, und dies vor allem aus dem Grund, weil sich die Mehrzahl nicht-amerikanischer Filmmusicals aufgrund der starken Dominanz amerikanischer Produktionen an den Traditionen des ‘Hollywood-Musicals’ orientiert. Die damit parallel verlaufende Entwicklung beziehungsweise diese ‘Urverwandtschaft’ erleichtert den Vergleich zwischen den sonst durchaus abweichenden Produktionstypen. Im Falle nicht-westlicher Produktionen bedürfte es zusätzlicher interkultureller Untersuchungsperspektiven, die jedoch vom wesentlichen Gegenstand dieser Arbeit wegführen würden.

Dieses Kapitel verfolgt im Wesentlichen drei Untersuchungsperspektiven.

- (1) Zunächst gilt es zu erproben, ob und inwiefern die *dual-focus narration* und ihre heteronormative Tradition noch auf zeitgenössische Filmmusicals anwendbar ist — beziehungsweise an welchen Stellen hier ‘nachjustiert’ werden muss.
- (2) Daran anschließend fokussiert dieses Kapitel auf eine Auseinandersetzung mit Themen und Motiven zeitgenössischer Filmmusicals. Erkenntnisleitende Fragen werden hierbei sein, in welchem Verhältnis diese einerseits zur *dual focus narration*, andererseits zur Genregeschichte stehen. Dabei gilt es nachzuvollziehen, inwieweit der Aspekt filmischer Selbstreflexivität einen immer stärkeren Stellenwert im Genre einnimmt.
- (3) Die dritte Perspektive setzt sich mit den Optionen der auditiven Überlagerung respektive dem *audio dissolve* auseinander, wobei auch davon gänzlich abweichende Modelle untersucht werden. Dabei stehen der Aspekt der *Liveness* in der Musik und dessen Auswirkung auf den Rezeptionsmodus eines Filmmusicals, insbesondere hinsichtlich des potentiellen *effet de vie*, im Mittelpunkt.²²⁷

Die drei angeführten Perspektiven bleiben dabei eng mit den Prämissen Rick Altman zum Filmmusical und zum *semantic/syntactic/pragmatic approach* verzahnt. Ziel des folgenden Kapitels soll nicht nur eine Bestimmung des dynamischen Verhältnisses von Filmbild und Musik sein. Darüberhinaus sollen die Interaktionen zwischen den Produzenten, dem Genre und den Rezipienten sowie die potentiellen Wirkungsdimensionen des *effet de vie* beim Filmmusical rekonstruiert werden.

Ein wesentlicher Aspekt in zeitgenössischen Filmmusicals ist die Tendenz zu filmischer Selbstreflexivität. Um Bedeutungsunschärfen zu vermeiden, orientiert sich die vorliegende Arbeit an Kay Kirchmanns grundlegenden Überlegungen zu Selbst-

²²⁷) Vgl. hierzu auch: Auslander, Philipp. 2011. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London / New York: Routledge, S. 10 ff.

3.1 Vorbemerkungen

reflexivität und Selbstreferentialität als Ausdruck filmischer Moderne. Hierzu äußert er sich folgendermaßen:

Selbstreflexivität meint im weitesten Begriffsverständnis ja wohl, daß etwas als sein eigenes Spiegelbild figuriert. Auf den ästhetischen Kontext enggeführt, kann dies nur bedeuten: Das ästhetische Produkt spiegelt sich selbst als ebensolches; heißt in unserem Fall: Der Film selbst thematisiert seinen Status als Film.²²⁸

Problematisch an Kirchmanns Statement ist, dass diese Definition zugleich eine eindeutige Definition von Film an sich erfordert, gegen die sich das Medium — wie er selbst bestätigt — aber bis heute weitgehend versperrt.²²⁹ Er schlägt daher folgende Engführung vor:

Selbstreflexiv ist ein Film, der eine oder mehrere seiner Konstituenten thematisiert.²³⁰

Durch diese Eingrenzung lässt sich zielführender mit dem Begriff Selbstreflexivität umgehen, da nicht jeder Film grundsätzlich alle seine Aspekte bespiegelt. Folglich kann auch ein Film, der nur einzelne Elemente herausgreift und thematisiert, selbstreflexiv sein. Im Hinblick auf das Filmmusical lässt sich feststellen, dass die Selbstbespiegelung von Genrekonventionen beziehungsweise von semantischen und syntaktischen Parametern traditioneller Filmmusicals im Zentrum steht.²³¹

Aufgrund der teils sehr unterschiedliche Ausprägungen filmischer Selbstreflexivität, schlägt Kirchmann eine Typologie hinsichtlich unterschiedlicher Funktionsweisen von Selbstreflexivität im Film vor:²³² Der Film kann seinen Status als Kunstwerk in Form von Selbstbespiegelung der ästhetischen Funktionsweisen des Films thematisieren. Darüberhinaus kann er die eigenen Wahrnehmungsstrukturen beziehungsweise die eigene Rezeption thematisieren. Auch produktionstechnische und industrielle Aspekte (der Film als Ware), die Wechselbeziehung von Film und Gesellschaft oder das Verhältnis von Film zu anderen Medien (beispielsweise zum Medium Fernsehen) sind Optionen zur Etablierung filmischer Selbstreflexivität. Hinsichtlich des Filmmusicals ist die von Kirchmann vorgeschlagene Kategorie der Selbstbespiegelung von filmhistorischen Aspekten beziehungsweise die Reflexion von Genrecharakteristika nutzbringend, weil gerade das Spiel mit den Genrekonventionen bei den im Folgenden analysierten Filmbeispielen im Zentrum steht. Nichtsdestoweniger spielen auch die darüber hinaus genannten Funktionsweisen, beispielsweise die Frage der Rezeption, mitunter eine Rolle für zeitgenössische Filmmusicals.

228) Kirchmann, Kay. 1994, S. 23.

229) Vgl. *ibid.*

230) Vgl. Kirchmann, Kay. 1994, S. 24.

231) Wir klammern an dieser Stelle den Begriff 'Selbstreferentialität' — also dem Umstand, dass der Film ausschließlich auf sich selbst verweist —, den Kirchmann als mögliche Intention vermehrter Selbstreflexivität beschreibt, hinsichtlich zeitgenössischer Filmmusicals aus, da es als unwahrscheinlich anzunehmen ist, dass ein Filmmusical ohne einen Verweis auf seine eigenen Genrekonventionen auskommt, auch wenn dieser nicht offenkundig herausgestellt wird. Vgl. hierzu: Kirchmann, Kay. 1994, S. 28 ff.

232) Vgl. Kirchmann, Kay. 1994, S. 24 ff.

Ebenso unterschiedlich wie die Funktionsweisen verhält sich auch die Intention beziehungsweise die Wirkung selbstreflexiver Momente im Film. So ist durch die Selbstbespiegelung eine völlige Dekonstruktion eines Films denkbar, wie sie beispielsweise im postmodernen Kino forciert wird. Diese Verfahrensweise dient häufig der Verfremdung und führt mitunter zum Illusionsbruch.²³³ Zeitgenössische Filmmusicals vermeiden jedoch diesen Illusionsbruch, sondern rekonstruieren die zuvor dekonstruierten Teilelemente, indem sie beispielsweise die traditionellen Repräsentationsmuster der Heteronormativität aufbrechen (Dekonstruktion), um — darauf basierend — abweichende Lebenskonzepte zu thematisieren (Rekonstruktion). Eine andere Möglichkeit filmischer Selbstreflexivität, die sich in zeitgenössischen Filmmusicals wiederfindet, ist die Verwendung intertextueller Verweise auf andere Filmmusicals. Auf diese Weise wird die Genrekonvention durch das direkte Zitat in zeitgenössischen Filmmusicals bespiegelt.

Wenn auch hier grundsätzlich die Option besteht, durch ein Überangebot an intertextuellen Verweisen das Filmmusical zu dekonstruieren, so lässt sich feststellen, dass in zeitgenössischen Filmmusicals durch die Überzeichnung (auf visueller und inhaltlicher Ebene) und damit einhergehende Brechung dieser Intertexte zunächst eine Dekonstruktion und anschließend eine Rekonstruktion stattfindet. Diese Herangehensweise ist konstitutiv für zeitgenössische Filmmusicals und wird an späterer Stelle im Einzelnen herausgearbeitet.²³⁴ Nichtsdestoweniger bleibt dieser Gedankengang auch hinsichtlich der Ablösung der *dual-focus narration* von besonderem Interesse und wird daher auch im folgenden Kapitel anklingen.

3.2 Modifikation / Ablösung der traditionellen *dual-focus narration*

Abweichungen vom geläufigen Erzählmodus des Filmmusicals lassen sich bereits in der ‘Goldenen Ära’ des Genres finden, so beispielsweise im Falle von *THE KING AND I* (1956), in welchem die romantische Liebesgeschichte keinen positiven Ausgang erfährt, da der männliche Protagonist einer Krankheit erliegt. Dennoch bleibt auch hier die heteronormative Ordnung unangetastet, da das Werk trotz des unglücklichen Ausganges eine romantische, wenn auch von kulturellen Gegensätzen begleitete Prägung aufweist. Ähnliches gilt für *WEST SIDE STORY* (1961) und *MY FAIR LADY* (1964), wobei gerade im letzteren Fall der enorme Altersunterschied zwischen den beiden Hauptfiguren eine romantische Beziehung wahrlich kaum zulässt. Hier bleibt lediglich die Möglichkeit einer romantisierten Beziehung, die auf einem gegenseitigen pädagogischen Verhältnis basiert, als *Happy-End* bestehen.

Die genannten Beispiele weichen zwar ansatzweise von den tradierten Erzählkonventionen ab, sind im eigentlichen Sinne aber dennoch eng mit der dualistischen Fokussierung und der heteronormativen Ordnung verbunden. Das Ende der ‘Golde-

²³³) Vgl. Eder, Jens (Hg.). 2002. *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster: Lit, S. 22 f.

²³⁴) Vgl. Kapitel 3.3, S. 108 ff.

nen Ära' des Filmmusicals markiert dann den Beginn eines liberaleren Umgangs mit den traditionellen Erzählparametern, wie die Filmmusicals *CABARET* (1972), *HAIR* (1979) oder *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (1975) beweisen, wenngleich auch diese Werke vornehmlich von heterosexuellen Tendenzen geprägt sind. Erst mit dem Ende der 1990er Jahre vollzieht sich langsam ein Paradigmenwechsel im Genre 'Filmmusical' und es finden sich erste Werke, welche die heterosexuelle Romanze und die damit verbundene semantisch-syntaktische Fokussierung ausklammern, um neue Narrationsoptionen zu etablieren.

3.2.1 *DANCER IN THE DARK* (2000) — eine europäische Alternative?

Als prominentes und mehrfach ausgezeichnetes Werk soll das Filmmusical *DANCER IN THE DARK* (2000) des dänischen Regisseurs Lars von Trier im Mittelpunkt einer ersten Analyse stehen. Von Trier, der insbesondere durch die von ihm proklamierte *DOGMA95*-Ästhetik in den 1990er Jahren von sich reden gemacht hat, setzt einen Teil dieses Konzeptes in seinem Filmmusical-Experiment fort.²³⁵ Gerade die mobile Handkamera²³⁶ und der zurückhaltende Einsatz von auditiver und visueller Nachbearbeitung (keine optischen oder digitalen Effekte, kein postproduzierter Ton etc.)²³⁷ sind Charakteristika der *DOGMA95*-Ästhetik, die auch *DANCER IN THE DARK* prägen und es somit zu einem spannenden Untersuchungsobjekt machen.

Der Plot des Filmmusicals führt in die 1960er Jahre der Vereinigten Staaten von Amerika. Erzählt wird die Geschichte der jungen tschechischen Immigrantin Selma, die an einem schweren und vererblichen Augenleiden erkrankt ist, was dazu führt, dass sie früh erblinden wird. Um zumindest das nötige Geld für eine Heilung versprechende Augenoperation für ihren zwölfjährigen Sohn zu erwirtschaften, dem ansonsten das gleiche Schicksal droht, arbeitet Selma hart in einer metallverarbeitenden Fabrik. Alle diese Probleme hält sie vor ihrem ohnehin kleinen Freundeskreis geheim und verliert sich regelmäßig in Tagträumereien, in denen sich ihre Umgebung in ein Musical transformiert. Ihrem Nachbarn, dem Polizisten Bill, offenbart sie schließlich ihre Probleme und teilt ihm mit, dass sie bereits eine beträchtliche Summe für die Operation ihres Sohnes angespart hat. Aufgrund eigener finanzieller Schwierigkeiten möchte sich Bill dieses Geld kurzfristig von ihr leihen. Selma lehnt seine Bitte ab, bemerkt aber kurze Zeit später, dass sie bestohlen wurde. Selma stellt Bill in der Angelegenheit zur Rede, was zu einem handfesten Streit führt, in dessen Verlauf Selma Bill mit seiner Dienstwaffe erst an- und dann — auf dessen Bitten hin — erschießt. Die junge Frau wird festgenommen und des heimtückischen Mordes angeklagt, da sie aus Scham weder bereit ist, die Situation aufzuklären, noch sich

²³⁵) Eine ausführliche Betrachtung von *DOGMA95*, die sowohl die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe als auch die ästhetischen Prämissen dieser Strömung aufgreift, findet sich bei Sabina Ibetsberger in ihrer 2007 erschienenen Monographie. Vgl. Ibetsberger, Sabina. 2007. *Das Dogmakonzept und seine Folgen: Zur Herausbildung einer ästhetischen Kategorie*. Hamburg: Dr. Kovač.

²³⁶) Ibetsberger, Sabina. 2007, S. 55.

²³⁷) Ibetsberger, Sabina. 2007, S. 57.

einen Rechtsbeistand zu nehmen. Schlussendlich wird sie durch das Gericht zum Tode durch den Strick verurteilt, und das Urteil wird am Ende des Filmes tatsächlich vollstreckt.

Diese tragische Geschichte ist der letzte Film in der von Von Trier eigens deklarierten „Goldenheart“-Trilogie.²³⁸ Sie weicht deutlich von den vornehmlich romantischen Paradigmen anderer Filmmusicals ab. So erfährt weder die Handlung einen positiven Ausgang noch hat die Hauptfigur Selma in irgendeiner Form die Möglichkeit, ihr Schicksal abzuwenden. Mast beschreibt das Verhältnis von ‘Goldherz’ Selma zur Gesellschaft wie folgt:

The premise of all these von Trier pictures is that somewhere in the world there is a sweet, put-upon woman who plays by the rules, but is nonetheless destroyed by society. Or more specifically, the little girl ‘Goldenheart’ is so good-hearted that she is prepared to sacrifice all she has to other people.²³⁹

Die dem Filmmusical zugrundeliegende Thematik der Selbstaufopferung steht dabei im diametralen Gegensatz zur klassischen *dual-focus narration*. Die Narration fokussiert im Wesentlichen auf die Hauptfigur Selma, die sich im Spannungsfeld gesellschaftlicher Einflüsse und ihrer eigenen Imaginationen bewegt. Zwar lässt sich der vorsichtige Versuch einer romantischen Paarbildung zwischen ihr und ihrem Arbeitskollegen Jeff ausmachen, der in ihrem Liebesduett auf einem fahrenden Zug kulminiert;²⁴⁰ in der Gesamthandlung nimmt diese Beziehung jedoch nur einen geringen Stellenwert ein. Die starke Zentrierung auf den Charakter der Hauptfigur löst somit die klassische heteronormative Ordnung ab und dient als Achse zwischen den ‘idealisierten’ Traumumgebungen (i.e. der ‘Idealdiegese’), die sich Selma imaginiert, einerseits und der ‘Realdiegese’, der sie zunehmend zu entfliehen sucht, andererseits. Diese Traumumgebungen, in denen die musikalischen Nummern stattfinden, weichen in ihrer ästhetischen Gestaltung deutlich von der ‘Realdiegese’ ab: Die dialogischen Passagen (in der ‘Realdiegese’) zeichnen sich durch die bewegliche Handkamera, eine deutlich verringerte Bildfärbung und ‘harte’ Montage — vor allem *jump cuts*²⁴¹ — aus. Die musikalischen Nummern in der ‘Idealdiegese’ sind hingegen von statischen oder weich fließenden Kameraeinstellungen (u.a. auch Kranaufnahmen), von ‘unsichtbarer’ Montage und von einer deutlich stärkeren Farbsättigung geprägt. Die so entstehende Kontrastierung von ‘Realdiegese’ und der imaginativen Ebene steht im Dienste der Repräsentation der charakterlichen Disposition der Hauptfigur. Zudem dient sie dazu, die Überzeichnung und Künstlichkeit der ‘idealdiegetischen’ Welten des Filmmusicals zu entlarven. Darüber hinaus macht der starke Kontrast die innere Zerrissenheit Selmas deutlich, die nicht in der Lage ist, ihren Bedürfnissen

238) Muir, John Kenneth. 2005, S. 156.

239) Ibid.

240) von Trier, Lars. 2000. DANCER IN THE DARK, TC 00:53:00 f.

241) Ein *jump cut* ist eine Montageform, bei der temporale Brüche in der Schnittfolge bewusst eingesetzt werden, um so zum Beispiel das Gefühl von Diskontinuität im Film zu erzeugen, was letztendlich zu einer Dekonstruktion filmischer Illusion führt. Vgl. hierzu: Bordwell, David / Thompson, Kristin. 2001, S. 281.

und Problemen Ausdruck zu verleihen. Das zuvor im Filmmusical geläufige dualistische Beziehungsmodell verlagert sich somit hin zu einer auf zwei Ebenen stattfindenden Audiovisualisierung der dichotomen Figur Selma, die zwischen ihrer eigenen 'Realität' und dem Wunsch nach einem besseren Leben (der sich in den Traumvorstellungen manifestiert) gefangen ist — beide Ebenen sind dabei jedoch strikt voneinander getrennt.

Speziell in der Szene kurz vor dem Ende des Filmmusicals, in welcher Selma aus der Todeszelle des Gefängnisses zum Vollstreckungsraum geführt wird,²⁴² zeichnet sich diese strikte Trennung deutlich ab: Selma befindet sich zunächst an den Händen gefesselt und auf dem Bett sitzend in ihrer Gefängniszelle und wartet darauf, dass ihre Wärterin sie in Begleitung anderer Kollegen zur Urteilstreckung abholt. Ihre Angst vor der drohenden Hinrichtung kann sie kaum verbalisieren. Sie schlägt sich in der fehlenden Kraft in ihren Beinen nieder, was dazu führt, dass sie nicht aufstehen kann. Die Wärterin nimmt sich ihrer an und bietet ihr an, gemeinsam den Weg zu beschreiten. Dabei wählt sie einen 'musikalisierten' Weg: Indem sie laut mit ihren Füßen auftritt, liefert sie den Rhythmus, mit dem die kurz vor dem Zusammenbruch stehende Selma die einhundertseven Schritte zum Vollstreckungsraum gehen soll. Nachdem Selma den ersten Schritt vollzogen hat, wandelt sich die zuvor stark entsättigte Gefängnisumgebung in einen farbvollen Raum und die zuvor dokumentarisch wirkende Handkamera wird durch distanziertere, statische Kameraeinstellungen ersetzt — so findet der Übergang von der 'Realdiegese' zur 'Idealdiegese' statt. Die musikalische Begleitung des Liedes setzt unmittelbar — gemeinsam mit dem Wechsel der Bildästhetik — ein und folgt dem Rhythmus der Fußschritte, während Selma und ihre Wärterin laut die bereits gegangenen Schritte zählen.

Mit dem Einsetzen der Musik wandelt sich überdies das Verhalten der Hauptfigur, da Selma nun nicht mehr zusammengekauert neben der Wärterin herläuft, sondern selbstständig, gut gelaunt und beinahe übermütig zu ihrer eigenen Hinrichtung schreitet. Dabei passiert Selma in Begleitung der Wärter diverse Gefängniszellen mit ebenfalls verurteilten Verbrechern, zu denen sie sich kurz gesellt und ihnen beispielsweise durch eine Umarmung ihr Mitgefühl ausdrückt.

Dieses Verhalten verdeutlicht zum einen Selmas Verknennung des eigenen Schicksals, zum anderen betont es ihre große Empathie als die prägende Charaktereigenschaft der Protagonistin. Ein letztes Mal tritt Selma in eine Traumwelt als eine bequeme Alternative zu ihrer vermeintlich ungerechten und anteillosen Umwelt. Die unterschiedliche visuelle Gestaltung von 'Realdiegese' und 'Idealdiegese', die überzeichnete Künstlichkeit der Musicalszenen und die Verhaltensänderung der Hauptfigur illustrieren das dualistische Prinzip dieses Films. Die beiden visuellen Ebenen bilden somit die beiden charakterlichen Ebenen Selmas ab, auf die das Filmmusical dualistisch fokussiert. Diese duale Fokussierung stellt eine Alternative zur 'traditionellen Dualität' im Filmmusical (i.e. der Fokussierung auf das romantische Liebespaar) dar.

²⁴²⁾ von Trier, Lars. 2000. *DANCER IN THE DARK*, TC 02:01:20 f.



Abb 10: Die Figur Selma tritt ein letztes Mal in ihre 'idealisierte' Traumwelt in DANCER IN THE DARK (2000).

Dieses alternative Modell lässt sich auf einer werkübergreifenden Ebene festmachen: Die dialogischen Szenen wirken durch die filmästhetischen Einschränkungen des DOGMA95-Stils beinahe dokumentarisch: Die nah an den Personen gehaltenen Hand-kameraaufnahmen (vor allem die häufigen Nahaufnahmen der Gesichter der Darsteller), die verwackelten Bilder und die geringe Farbsättigung lösen die sonst vorhandene illusionistische Distanz zum Gefilmten auf und verweisen somit auf die eigene Materialität des Filmischen. Die musikalischen Nummern hingegen, die auf einer stilisierten Traumebene stattfinden, folgen dem klassischen Hollywood-Duktus. Durch diese forcierte Betonung der Gegensätzlichkeit wird das 'Quasi-Dokumentarische' der anderen Szenen zusätzlich unterstrichen, was wiederum den selbstreflexiven Charakter des Films verstärkt. Diese intertextuelle Selbstreflexivität wird überdies in der Handlung wieder aufgegriffen, wenn Selma an den Proben zu dem amerikanischen Bühnenmusical THE SOUND OF MUSIC mitwirkt oder aber zuhause Werke der 'Goldenen Ära' des Filmmusicals ansieht.

Der folgende Dialogauszug verdeutlicht dies:

[...]

Jeff (unsicher): I don't understand. In musicals, why do they start to sing and dance all of a sudden? I mean, I don't suddenly start... to sing and dance.

Selma (sehr ruhig, zurückhaltend lächelnd): No. You're right, Jeff. You don't. [...]²⁴³

Auf den ersten Blick vermittelt diese Szene den Eindruck einer klassischen *dual-focus narration* mit einem romantischen Liebespaar. Jedoch verdeutlicht der Dialog, dass es sich bei DANCER IN THE DARK um eine Abweichung von dem tradi-

²⁴³) von Trier, Lars. 2000. DANCER IN THE DARK, TC 00:34:25 f.

tionellen Paradigma handeln muss: Der Fokus liegt nicht auf dem (vermeintlichen) romantischen Liebespaar, sondern einzig auf der Figur Selma. Es erfolgt somit auch keine Persönlichkeitsangleichung oder -überlagerung, wie es die Altmansche These des *personality dissolve* postuliert. Die charakterliche Disposition Selmas, ihr Bedürfnis nach einer imaginierten Selbstentäußerung, bleibt von Beginn des Filmes an unverändert, so dass die Trennung zwischen 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese' strikt und absolut erfolgt.²⁴⁴ Dieser Umstand ist natürlich wenig überraschend, da kein dominanter Counterpart zu Selma existiert, der den unterdrückten Teil ihrer Persönlichkeit an die Oberfläche befördern könnte. So muss die Protagonistin in ihrem Verhaltensschema verhaftet bleiben, was schließlich dazu führt, dass sie sich für ihren Sohn bis in den Tod aufopfert. Das tradierte Paradigma romantischer Paarbildung wird somit aufgelöst und die dualistische Ordnung zugunsten einer selbstreflexiven Thematisierung filmischer Illusion und des Verweises auf die filmische Materialität uminterpretiert.²⁴⁵

Auch die Wahl der Musik in *DANCER IN THE DARK* dient der dokumentarischen Verfremdung. Alle Songs des Films wurden von der Hauptdarstellerin Björk, einer bekannten isländischen Sängerin und Komponistin, geschrieben und von ihr eingesungen. Das Auffällige an diesen Kompositionen ist, dass sie keineswegs so eingängig und melodisch sind wie ihre Pendants in konventionelleren Filmmusicals — insbesondere aufgrund harter Disharmonien, ungewöhnlicher Rhythmen und Björks unorthodoxem, eigenwilligem und damit wenig popmusikalischem Gesangsstil.

Die Wahl dieses Gesangs- und Musikstils führt zu einem künstlerischen Bruch in den Musicalszenen des Films. Daraus resultiert eine deutliche Abkehr von den klassischen Traditionen des Filmmusicals. Die Szenen werden durch die weniger masentauglichen Kompositionen stark verfremdet, wodurch die strikte Trennung zwischen Gesangsnummer und Dialogszene unterstrichen wird. Auf diese Weise gleichen sich die Musicalszenen der dualen Struktur des ganzen Filmes an. Die Songs stehen dabei, da sie ja Ausdruck von Selmas Fantasie und Gefühlsleben sind, als Repräsentanten für ihre von Verwerfungen geprägte charakterliche und psychische Disposition. Überdies zeugen sie vom Innovationswillen des Regisseurs beziehungsweise des Produktionsteams, da sie von den gängigen musikalischen Konventionen abweichen und folglich gemeinsam mit der dualistischen Semantik eine weitere syntaktische und pragmatische Dimension (durch die strikte Trennung von Musical- und Dialogszenen) eröffnen, um die Künstlichkeit der Musikszenen zu betonen. Die Wahl der Songs steht damit im Dienste des übergreifenden Tenors des Werks: Eine derartige Verwendung und gleichzeitige Verfremdung bekannter Parameter des Filmmusicals betont eine neue Form der Dualität und führt zur zu einer selbstreflexiven Demontage sowohl des Werks an sich als auch des Genres 'Filmmusical' in seiner

²⁴⁴) Diese Trennung wird visuell durch das Abnehmen der Brille der Hauptfigur markiert.

²⁴⁵) Gerade dieser Aspekt wird im Kapitel zur thematischen Neuausrichtung von Filmmusicals zunehmend evident und wird daher an späterer Stelle nochmals bei der Untersuchung des Films *CHICAGO* (2002) aufgegriffen — einem Werk, das eine ähnliche Perspektive wie *DANCER IN THE DARK* einnimmt. Vgl. Kapitel 3.3.1, S. 109 ff.

US-amerikanischen Ausprägung. *DANCER IN THE DARK* greift einerseits den kinematographischen Diskurs 'älterer' amerikanischer Filmmusicals auf, bricht aber andererseits mit den Konventionen des Genres. Auf diese Weise generieren sich neue Handlungsoptionen auf Produktions- und Rezeptionsseite: Diese Herangehensweise führt einerseits zum Bruch mit den Erwartungshaltung der Rezipienten hinsichtlich traditioneller Filmmusicals, andererseits schafft das Filmstudio neue narrative und ästhetische Optionen für künftige Filmmusicals (beispielsweise in Form der strikten visuellen Trennung von 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese') – fernab des traditionellen historischen Schemas. Auch wenn nur wenige Filmmusicals eine derartige Haltung einnehmen, so kann *DANCER IN THE DARK* dennoch als paradigmatische Vorlage für künftige Entwicklungsoptionen des Genres 'Filmmusical' begriffen werden.

3.2.2 Eine neue Form der Dualität? — *WERE THE WORLD MINE* (2008)

Während *DANCER IN THE DARK* die filmischen Traditionen des Filmmusicals dekonstruiert und somit vom gängigen Hollywood-Duktus abweicht, thematisiert die amerikanische Independent-Produktion *WERE THE WORLD MINE* (2008) eine klassische romantische Liebesbeziehung. Dabei tritt an die Stelle der heterosexuellen Romanze die eines gleichgeschlechtlichen Figurenpaares — was sich über die inhaltliche Ebene hinaus auch nachhaltig auf die Struktur des Filmmusicals auswirkt. Hierbei ist anzumerken, dass die Wahl eines gleichgeschlechtlichen Figurenpaares kein Novum darstellt: So hatte das Thema 'Homosexualität' bereits in Werken wie *CABARET* oder *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* Eingang gefunden, wenn gleich unter eher zurückhaltenden Vorzeichen. Da in *WERE THE WORLD MINE* hingegen der Fokus auf das homonormative Modell gerichtet ist, kommt diesem Werk durchaus ein besonderer Stellenwert innerhalb des Genres 'Filmmusical' zu.

Fassen wir zunächst den Inhalt von *WERE THE WORLD MINE* kurz zusammen: Der junge Timothy, Schüler an einer amerikanischen Jungen-High-School, lebt offen homosexuell, was zu häufigen Anfeindungen seitens seiner männlichen (und vermeintlich heterosexuellen) Mitschüler führt. Auch das Verhältnis zu seiner allein-erziehenden Mutter ist angespannt, da sie sich noch nicht mit der Neigung ihres Sohnes abgefunden hat. Im Rahmen einer Schulaufführung, initiiert durch die Kunst- und Literaturlehrerin Mrs. Tebbit, soll eine Musicalbearbeitung von William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* inszeniert werden. Bedingt durch die rein männliche Schülerschaft müssen alle Rollen, auch die weiblichen, mit männlichen Schülern besetzt werden, wodurch zugleich die Aufführungstradition des Shakespearetheaters aufgegriffen wird. Timothy erhält die Rolle des Elfen Puck, sein Mitschüler Jonathon, zugleich Kapitän der lokalen Rugbymannschaft und Frauenschwarm, für den auch Timothy heimlich romantische Gefühle hegt, spielt den Lysander.

Während Timothy den Text einstudiert, verschwinden 'wie von Zauberhand' einige Worte in seinem Libretto. Die verbliebenen Worte offenbaren die Rezeptur für Amors Zaubertrank. Er bereitet diesen Trank zu und füllt ihn in eine künstliche Blume, um so Jonathon für sich zu gewinnen. Allerdings kommt Timothys bester Freund Max in Kontakt mit dem Trank, so dass sich dieser umgehend in Timothy

verliebt. Dies verärgert wiederum Frankie, ebenfalls befreundet mit Timothy, da Max und sie ein Paar sind. Timothy kann zunächst den Liebesbekundungen seines besten Freundes entfliehen. Indes besprüht er während der Theaterprobe Jonathon, so dass auch dieser gleiche Gefühle zu ihm hegt. Aufgrund der nun noch heftigeren Anfeindungen der anderen Darsteller, die die offene Verliebtheit der beiden nur allzu rasch erkennen, 'behandelt' Timothy alle Mitschüler und später fast alle Bewohner der sonst eher homophoben Stadt mit dem Liebestrank. Dieses führt dazu, dass plötzlich alle Einwohner der Stadt zu homosexuellen Gefühlen neigen und es zu zahlreichen Verwirrungen kommt, da nun mehrere junge Männer die Gunst von Timothy einfordern und selbst der maskuline Rugbytrainer dem Schuldirektor Avancen macht.

In einer nächtlichen Traumvision wirkt unter anderem Mrs. Tebbit auf Timothy ein, die Verwirrung zu beseitigen und alle unter dem Zauber des Trankes stehenden Bewohner der Stadt von dessen Wirkung zu befreien. Während der Aufführung von *A Midsummer Night's Dream* in der Schulaula entspricht er dieser Bitte, streckt die Blume, in der sich der Trank befindet, in Richtung Himmel und erlöst so die Menschen von dem Zauber. Obwohl Timothy — trotz der von ihm verursachten Verwirrungen — zahlreiche Komplimente seitens der Zuschauer erhalten hat, sitzt er nach der Aufführung deprimiert in der Umkleidekabine, da er sich bewusst ist, dass auch Jonathon nun nicht mehr unter dem Einfluss des Zaubers steht. Zu seiner Überraschung kommt Jonathon in die Maske, umarmt und küsst Timothy überschwänglich und macht ihm deutlich, dass er nun wirkliche Liebe zu ihm empfindet. Am Ende des Filmes steht Mrs. Tebbit mit der verzauberten Blume auf der Bühne und richtet sich mit der Frage „*Who's next?*“ direkt an das Filmpublikum, was ihren mysteriösen Charakter in diesem Filmmusical zusätzlich betont.

Es fällt zunächst auf, dass sich die Rahmenhandlung des Filmmusicals eng an den Vorgaben der Shakespeareschen Vorlage von *A Midsummer Night's Dream* orientiert. Der Film übernimmt hierbei das Motiv des Liebestrankes und die Verwirrung in den interpersonellen Beziehungen, wenngleich er weite Teile des Dramas (i.e. das problematische Verhältnis von Oberon und Titania beispielsweise) nur rudimentär verarbeitet. Der Fokus liegt klar auf der Figur des Puck, verkörpert durch Timothy. Puck ist der Auslöser, der die tradierte Geschlechterordnung in der filmischen Narration auflöst und die Thematisierung homosexueller Beziehungen forciert. Die verbleibenden Figuren und verwendeten Motive fokussieren so auf die Person Timothy beziehungsweise sein Alter Ego Puck sowie auf die sich anbahnende Beziehung zu Jonathon.

Hierbei wird wieder das Modell der *dual-focus narration* greifbar, wobei in diesem Fall der weibliche Counterpart durch einen männlichen ersetzt wird. Dies wird bereits früh im Film deutlich: Timothy befindet sich bei Mrs. Tebbit auf der Bühne zum Vorsingen. Jonathon, der zusammen mit anderen Aspiranten vor der Saaltür wartet, wird durch den Gesang von Timothy neugierig und wagt einen Blick durch den Türspalt. Die nun folgende Schuss-Gegenschuss-Montage deutet bereits die sich entwickelnde Romanze zwischen den beiden jungen Männern an:²⁴⁶ Timothy steht

²⁴⁶) Gustafson, Tom. 2008. WERE THE WORLD MINE, TC 00:15:12 f.

auf der Theaterbühne, zentralperspektivisch eingerahmt durch den beidseitig angebrachten, halb geschlossenen roten Theatervorhang. Während der Probe fährt die Kamera langsam auf ihn zu. Jonathon wiederum blickt durch den Türspalt, wobei das Kamerabild lediglich sein Auge zeigt. Die Blicke der beiden Männer begegnen sich, als Timothy zur Tür ausgerichtet singt und Jonathon wiederum durch den Spalt direkt auf Timothy sieht. Der Song steigert sich an dieser Stelle; die Tür, durch deren Spalt Jonathon geblickt hat, öffnet sich und gibt das Sichtfeld zwischen den beiden Männern frei. Sie bewegen sich aufeinander zu und ihre Hände berühren sich.

Es wird deutlich, dass mit dem Öffnen der Tür eine Vision einsetzt, die durch eine vergleichsweise dunklere Farbästhetik und durch einen speziellen Schattenwurf, der Ähnlichkeit mit Lichtreflexen unter einem lichtdurchflutenden Laubdach eines Waldes hat, gekennzeichnet ist. Zeitgleich treten die noch wartenden Mitschüler in ihren Rugbytrikots singend und tanzend in den Saal, was den fantastischen Charakter nochmals überhöht. Am Höhepunkt der Szene gehen Timothy und Jonathon gemeinsam in Richtung der nun ganz geöffneten Bühne, auf welcher Mrs. Tebbit mit einem Buchexemplar von *A Midsummer Night's Dream* wartet, welches sie Timothy übergibt.

Inhaltlich markiert die Szene — wie bereits gesagt — den Beginn der aufkeimenden Liebesbeziehung zwischen den beiden Männern. Interessant ist dabei jedoch, dass der aktive Blick des männlichen Betrachters (in diesem Fall Jonathons), der in WERE THE WORLD MINE aufgegriffen, wenn nicht sogar besonders betont wird, durch Laura Mulveys Konzept zum voyeuristischen Blick des männlichen Zuschauers beschrieben werden kann.²⁴⁷ Mulvey unterstellt — vereinfacht gesagt — dem männlichen Zuschauer bei der Filmrezeption einen heterosexuellen Blick, durch den die Frau zum möglichen Objekt der Begierde wird; der Film wiederum bietet diesem lüsternen Blick in der 'Zurschaustellung' der Frau ein entsprechendes (weibliches) Objekt. So kann der männliche Zuschauer seine voyeuristischen Bedürfnisse stillen.²⁴⁸ Diese Theorie kann auch auf WERE THE WORLD MINE angewandt werden, wobei nun der Mann das Objekt einer erotischen Begierde wird, die wiederum von einem anderen Mann an das Objekt herangetragen wird. Timothy wird zu einem Objekt der Lust auf der Bühne degradiert und durch den Blick Jonathons durch das sprichwörtliche Schlüsselloch (i.e. den Türspalt) zu eben diesem Objekt gemacht.

Das Kamerabild stimmt dabei über weite Strecken mit Jonathons Blick auf Timothy überein, so dass das Filmpublikum die gleiche Perspektive wie der lüsterne Jonathon innehat und ebenfalls zum Voyeur wird. In dem Moment, in dem die Kamera die Perspektive von Timothy einnimmt, kehrt sich der Blick um, so dass der (vormalige) Voyeur zum Objekt wird — und *vice versa*. Folglich wird auch der Zuschauer, der zuvor aus Jonathons Blickwinkel Timothy beobachtet hat — sprich: der Voyeur war —, durch den Perspektivwechsel kurzzeitig selber zum Objekt.

247) Vgl. Mulvey, Laura. 1975, S. 397 f.

248) Ibid.



Abb 11: Der ‘sexualisierte’ Blick durch den Türspalt
in WERE THE WORLD MINE (2008).

Mulveys These, die auch auf zahlreiche Filmmusicals (vor allem der ‘Goldenen Ära’) angewandt werden kann, verdeutlicht, inwiefern WERE THE WORLD MINE in der Umsetzung der *dual-focus narration* verhaftet bleibt und dennoch eine innovative Strategie verfolgt: Durch die Vereinigung des Blicks des Protagonisten mit dem Blick der Kamera nimmt der Zuschauer eine männlich-männliche voyeuristische Perspektive zum Gezeigten ein, was das tradierte narrative Konzept des Hollywood-Films — welches gerade Mulvey kritisiert²⁴⁹ — unterläuft. Insofern betont diese szenische Auflösung zwar die klassische *dual-focus narration*, wie sie sich in zahlreichen anderen Filmmusicals findet, an denen sich WERE THE WORLD MINE augenscheinlich orientiert; zugleich kehrt es aber den Blickwinkel des Rezipienten um: Durch die oben beschriebene Spiegelung der Blickwinkel verweist das Filmmusical auf das duale Erzählkonzept. Diese Dekonstruktion und anschließende Neuordnung klassischer narrativer Paradigmen des Filmmusicals kann als eine Form der Selbstreflexivität gesehen werden, da das Konzept der *dual-focus narration* ins Gegenteil verkehrt wird.²⁵⁰

WERE THE WORLD MINE verwendet im Wesentlichen zwei dominante Erzählstrategien, die sich in Form unterschiedlicher narrativer Ebenen manifestieren. Die erste Strategie basiert zum einen auf der *dual-focus narration*, zum anderen Seite

²⁴⁹⁾ Selbstverständlich muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass Mulveys Thesen mittlerweile beinahe 40 Jahre alt sind und sie im Rahmen der *Gender Studies* zahlreiche Überarbeitungen, Anpassungen und Ergänzungen erfahren haben. Dennoch bietet ihr Aufsatz einige Ansätze zur Differenzierung des Problems der Heteronormativität in Filmmusicals.

²⁵⁰⁾ Die Diskussion um mögliche Selbstreflexivität im Genre ‘Filmmusical’ wird an späterer Stelle noch ausführlicher aufgenommen werden. Vgl. Kapitel 3.3, S. 108 ff.

auf den Parametern des Subgenres *show musical*, in welchem die jeweilige Handlung im Umfeld einer Theaterproduktion stattfindet. Dies bringt den Vorteil mit sich, dass im Rahmen der gezeigten Theaterproduktion die Performance musikalischer Beiträge ‘realistisch’ motivierbar ist. Diese narrative Ebene (i.e. die ‘Realdiegeese’) kann eher traditionell begriffen werden, da sie den Erzählkonventionen des Filmmusicals, mit Ausnahme der homosexuellen Paarbildung, weitgehend verhaftet bleibt.

Die innovative Tendenz in WERE THE WORLD MINE liegt in der Verbindung der ersten Erzählebene mit einer zweiten. Diese zweite Erzählebene ist mit Elementen des fantastischen Films angereichert, die sich insbesondere aus der dramatischen Vorlage Shakespeares speisen. Ab der Sequenz, in der Timothy seine Vision erhält, den Liebestrank herzustellen, verbinden sich die fantastischen Elemente der ‘Idealdiegeese’ (so zum Beispiel in Form des Liebestranks) mit der ‘realdiegetischen’ Handlung. Diese Überlagerung, visualisiert durch die Überlagerung der ‘Realdiegeese’ und Timothys Vision, führt zu den weitgehenden personellen Verwirrungen, die am Ende in einer wahllosen Paarbildung zahlreicher vermeintlich homosexueller Menschen kulminiert. Die Verbindung der beiden narrativen Ebenen (i.e. von ‘Realdiegeese’ und ‘Idealdiegeese’) findet ihren Höhepunkt in der Auflösung der Geschichte, als Timothy die Menschen vom Zauber befreit und es auf der Bühne, im Zuschauerraum und außerhalb des Schulgebäudes zu regnen beginnt und so der Zauber weggewaschen wird. Besonders auffällig ist hierbei, dass die Verbindung der narrativen Ebenen zugleich von einer musikalischen Begleitung und den imaginierten Vorstellungen Timothys geprägt ist. Die Konsequenz dieser Überlagerung ist, dass die ‘Realdiegeese’ und die imaginierte Traumvorstellung in der ‘Idealdiegeese’ ab dem ersten Einsatz des Liebestranks kaum voneinander zu unterscheiden sind, sondern die gleiche narrative und visuelle Ebene einnehmen. Die Vereinigung der ‘realdiegetischen’ und der ‘idealdiegetischen’ Ebene findet ausschließlich in den musikalischen Nummern Timothys statt. Die damit einhergehende starke Fokussierung auf Timothy verzerrt das Modell der klassischen *dual-focus narration* und beeinflusst zudem die parallel stattfindenden Handlungselemente. Hierzu zählt beispielsweise die Klärung des Verhältnisses zwischen Timothy und seiner Mutter, deren Beziehung stark belastet ist durch Timothys Homosexualität in einem ansonsten sehr konservativen Lebensumfeld. Als die Mutter allerdings unter dem Einfluss des Zaubertranks selbst homosexuelle Erfahrungen macht, erweitert sich ihr Verständnis, und die Spannungen zwischen ihr und ihrem Sohn lösen sich auf. Überdies wird eine romantische Beziehung zwischen seinen besten Freunden Max und Frankie hergestellt, die zu Beginn des Films nur ansatzweise vorhanden ist und durch die fantastischen Verwirrungen stark belastet wird. In der Auflösungssequenz wird auch diese Beziehung wiederhergestellt und der Konflikt zwischen beiden Figuren gelöst. Es ist somit auffallend, dass trotz der Modifikation der *dual-focus narration* alle parallel stattfindenden Handlungselemente weiterhin im engen Zusammenhang mit der Hauptperson und mit der homosexuellen Beziehung der beiden zentralen Figuren Timothy und Jonathon stehen.

Die Überlagerung von ‘Realdiegesi’ und ‘Idealdiegesi’ wird insbesondere in der Sequenz deutlich, in der Timothy den Zaubertrank zubereitet.²⁵¹ Zunächst befindet er sich in seinem Zimmer und lernt den Damentext, als plötzlich die meisten Wörter verschwinden und die verbleibenden das Rezept des Liebestrankes offenbaren. Er fügt diverse Zutaten in einer metallenen Schüssel zusammen und entzündet die Melange, ohne dass jedoch etwas Fantastisches passiert. Auf der Suche nach weiteren Anweisungen durchblättert Timothy nun das Skript, doch die nächsten Seiten sind leer — bis auf die Anweisung „Sing“, welcher er nachkommt. Er setzt *a capella* mit seinem Gesang ein und übernimmt die Worte des Shakespeareschen Textes direkt in seinen Gesangstext. Dabei wird er im seitlichen Profil gezeigt und nur seine linke Gesichtshälfte ist sichtbar. Mit dem Einsetzen der musikalischen Begleitung wendet er seinen Kopf der Kamera zu, so dass nun sein ganzes Gesicht zu sehen ist, dessen rechtes Auge durch eine silberne Bemalung eingerahmt ist. Anschließend öffnet sich hinter ihm langsam die Zimmerwand und legt die Theaterbühne der Schulaula mit der entsprechenden Szenerie der Aufführung frei, auf der er in seiner Vorstellung gemeinsam mit den anderen Schülern den Song „Were the world mine“ singt.

Der Theaterbühne gegenüber liegt auf einem blütenbedeckten Podest der schlafende Jonathon, der die gleiche Bemalung wie Timothy aufweist. Bei ihm befindet sich die silberne Schattierung jedoch auf der linken Gesichtshälfte, so dass sich die Bemalungen auf beiden Gesichtern spiegeln. Die Gesangssequenz löst nun den Bühnenraum vollkommen auf, da die Darsteller — Timothy eingeschlossen — stets an unterschiedlichen Punkten des Raumes (sowohl des Bühnenraumes als auch des umgebenden Saales) erscheinen. Die traditionelle Guckkastenästhetik der Bühnendarstellung wird so in unterschiedliche filmische Elemente zerlegt. Die Sequenz mündet darin, dass Timothy und Jonathon am Ende zusammenfinden — musikalisch unterstrichen durch einen zweistimmigen Part in der Gesangsnummer und die Übergabe der violetten Blume, die den Zaubertrank enthält.

Der dualistische Charakter des Filmmusicals schlägt sich in der Überlagerung der ‘Realdiegesi’ und der Vorstellungen in Timothys Fantasie respektive der ‘Idealdiegesi’ nieder. Interessant ist, dass diese visuelle Überlagerung an die (eigentlich akustische) Technik des *audio dissolve* erinnert, die besagt, dass für die Dauer des einzelnen Songs die Grenze zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Sound aufgelöst wird und beide die gleiche auditive Ebene einnehmen. Überträgt man diesen Gedanken auf die visuelle Ebene, kommt man zu dem Schluss, dass WERE THE WORLD MINE die akustische Überlagerung auf die gesamtfilmische Ebene überträgt: In den musikalischen Nummern fließen die Ebene der ‘Realdiegesi’ und die Ebene der Imagination dauerhaft ineinander und sind nicht mehr voneinander zu trennen. Diese Erzählweise kann als Ergänzung der traditionellen *dual-focus narration* begriffen werden. Zwar legt der Film großes Augenmerk auf die interpersonelle Dichotomie (i.e. die homosexuelle Paarbildung), jedoch erweitert er das dualistische Modell auf das gesamte Filmmusical in Form der Vereinigung beider narrativer Ebenen.

²⁵¹) Gustafson, Tom. 2008. WERE THE WORLD MINE, TC 00:34:43 f.

Somit handelt es sich bei WERE THE WORLD MINE nicht um ein traditionelles Filmmusical, welches lediglich die Hauptfiguren substituiert, sondern um ein innovatives Filmmusical, in dem die narrative Dualität in die audiovisuelle Tiefenstruktur, also in die Koexistenz von 'Realdiegeese' und Imagination überführt wird. Dabei wird — ähnlich wie bei DANCER IN THE DARK — ein Modus gewählt, in welchem die dichotomischen Konzepte 'Fantasie' und 'Realität' parallel existieren. Der Unterschied ist, dass in DANCER IN THE DARK keine Vereinigung der beiden Ebenen erfolgt; die starke emotionale Wirkung des Werkes basiert vielmehr auf deren strikter Trennung. WERE THE WORLD MINE hingegen verdankt seinen innovativen Charakter gerade der Verbindung von Imagination und 'Realdiegeese'. Diese Herangehensweise erfüllt eine wichtige pragmatische Funktion des Genres 'Filmmusical': Die Modifikation des Figurenpaares und die Verlagerung der narrativen Dualität auf die visuelle Ebene gehen einerseits mit den sich verändernden Diskursen zur Sexualität und beispielsweise den damit verbundenen (potentiellen) Erwartungshaltungen der Zuschauer einher; andererseits dienen sie als 'Blaupause' für die Produzenten bei der Gestaltung künftiger Filmmusicals, die sich dem 'Zwang' zur Heteronormativität nicht mehr 'unterwerfen' möchten.

3.2.3 Gender und Dissoziation — HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2003)

Das Filmmusical HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001, Regie, Drehbuch und Hauptrolle: John Cameron Mitchell) ist — trotz der thematischen Verwandtschaft zu WERE THE WORLD MINE — ein Werk, welches zwar ebenfalls mit der Genderthematik 'spielt', jedoch den narrativen Fokus allein auf die Hauptfigur legt.

Das ursprünglich als Bühnenrevue in der Mitte der 1990er Jahre gespielte Werk thematisiert in Form einer Retrospektive das Leben der weitgehend erfolglosen transsexuellen Rock-Musikerin Hedwig:²⁵² Sie wird als der Junge Hansel 1961 in der ehemaligen DDR geboren. Hansel verbringt seine Kindheit und Jugend bei seiner alleinerziehenden Mutter. In dieser Zeit hört er viel westliche, vor allem amerikanische und britische Rockmusik. Im jungen Erwachsenenalter begegnet er dem amerikanischen Soldaten Luthor, der ihn sexuell begehrt und ihn mit in die Vereinigten Staaten nehmen will, um ihn von den Repressionen des Kommunismus zu befreien. Um aus der DDR ausreisen zu dürfen, müssen beide eine Ehe eingehen, was jedoch nur heterosexuellen Paaren vorbehalten ist. Daher unterzieht sich Hansel einem medizinischen Eingriff, um sein Geschlecht zur Frau ändern zu lassen, was jedoch misslingt. Hansel, der sich von nun an Hedwig nennt und als Frau auftritt, bleibt ein „angry inch“, wie er es selber nennt. Diese Bezeichnung verdeutlicht, dass er weder eine richtige Frau noch ein Mann ist und somit zwischen den Geschlechtern steht. Dennoch heiratet Hedwig den Soldaten, und die beiden reisen in die Vereinigten Staaten, wo Luthor Hedwig kurze Zeit später wegen eines anderen jungen Mannes dann jedoch verlässt. Nach einigen erfolglosen Versuchen an der Universität gründet Hedwig eine Band und tritt mit ihren eigenen Kompositionen auf. Parallel dazu lernt

²⁵²) Muir, John Kenneth. 2005, S. 187.

sie den jungen Tommy Speck, Sohn eines amerikanischen Armeegenerals, kennen und lehrt ihn ihr Wissen über Rockmusik. Es entwickelt sich eine romantische Beziehung zwischen beiden Figuren, und Hedwig beginnt, in Tommy ihren vom Schicksal bestimmten Lebenspartner zu sehen. Die Liebe ist jedoch nur von kurzer Dauer, da Tommy Hedwig hintergeht und ihre Kompositionen stiehlt. Er wird zum international bekannten und erfolgreichen Künstler Tommy Gnosis, dem Hedwig fortan mit ihrer eigenen Band hinterher reist und den wenigen Zuhörern, die sie hat, die wahre Geschichte über den Erfolg Tommys berichtet. Auch ihr Privatleben verläuft nicht glücklich, da ihr Mann Yitzhak, mit dem sie gemeinsam in der Band spielt, sie ebenfalls hintergeht und verlässt, um eine Hauptrolle in einem Musical zu übernehmen. Ihre starke emotionale Reaktion auf die Trennung führt zum Zerfall der Band. Durch einen Zufall begegnet sie Tommy wieder. Als die beiden einen Autounfall haben, erfährt die Presse von der Beziehung von Hedwig und Tommy und macht diese publik. Die Aufdeckung der Affäre steigert Hedwigs Bekanntheitsgrad und sorgt für einen enormen Erfolg in der Musik. Während eines Auftritts hat Hedwig einen psychischen *Flashback*: Sie findet sich in einer Traumsequenz mit Tommy wieder, der ihr einen neuen Lebensweg weist, indem er ihr deutlich macht, dass nicht das Schicksal sie zusammengeführt hat und sie beide daher nicht für einander bestimmt sind.

Die Auflösung der Handlung in *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* verdeutlicht, dass das Werk grundlegende menschliche Bedürfnisse (i.e. die Suche nach einem Lebenspartner) thematisiert und in Fragen von Schicksal, sexueller Orientierung, Transsexualität, Homosexualität und Genderdissoziation mündet. Trotz dieser Themen und des postmodernen Sammelsuriums an intertextuellen Verweisen basiert die Geschichte zu wesentlichen Teilen auf den Prinzipien einer *dual-focus narration*. Dies zeigt sich darin, dass sie auf das Beziehungsgeflecht zwischen den beiden zentralen Hauptfiguren Hedwig und Tommy ausgerichtet ist. Diese Beziehung wird insbesondere in der „Origin of Love“-Szene²⁵³ deutlich: Sie erzählt einen Teil der persönlichen Geschichte Hedwigs und thematisiert den philosophischen Diskurs, an dem sich das Filmmusical orientiert. Der Film basiert auf Platons Überlegungen zum Ursprung der Liebe.²⁵⁴ Diese besagen im Kern, dass jeder Mensch einen Counterpart sucht, der ihn seelisch ergänzt, da alles Leben zuvor von den Göttern in zwei Hälften gespalten wurde. Die Vorstellung wird in der genannten Szene mittels einer musikalischen Performance illustriert, welche als Ausgang für die charakterliche Disposition Hedwigs angenommen wird. Die Suche nach dem ihr vom Schicksal vorbestimmten Lebenspartner steht dabei im direkten Zusammenhang mit dem Modell der *dual-focus narration*.

Diese Vorstellung wird im Verlauf des Filmes — und spätestens am Ende — völlig unterlaufen: Zwar steht sowohl die Mehrzahl der verwendeten Gesangsnummern als auch der restlichen Szenen in direktem Zusammenhang mit Hedwigs und Tommys Beziehung, jedoch — und darauf läuft die Geschichte hinaus — offenbart sich, dass diese nicht funktionieren wird, da die Selbstverpflichtung Hedwigs, ihren schick-

²⁵³) Mitchell, John Cameron. 2001. *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*, TC 00:11:50 f.

²⁵⁴) Vgl. Muir, John Kenneth. 2005, S. 187.

salsbestimmten Lebenspartner zu finden, in der Verbindung mit Tommy keine wirkliche Auflösung erfährt. Die Ursachen dieser gescheiterten Zusammenführung des Paares sind vielschichtig, da Hedwig keinem Geschlecht klar zuzuordnen ist. So ist sie nach ihrer missglückten Geschlechtsumwandlung weder eine vollwertige Frau noch ein vollwertiger Mann, sondern steht direkt an der Grenze zwischen den beiden Geschlechtern. Dies zeigt sich darin, dass sich Hedwig exalziert kleidet und auffälliges Make-up trägt, was zwar einerseits ihre weibliche Seite unterstreicht, durch die massive Überbetonung aber ein gegenteiliges Gesamtbild hervorruft. Zudem thematisiert sie in ihren musikalischen Auftritten öffentlich ihre eigene sexuelle Desorientierung und weist somit auf ihre innere Zerrissenheit hin.

Eine zweite Ursache für das Fortdauern der inneren Unvollständigkeit Hedwigs liegt in ihren biographisch bedingten kulturellen und gesellschaftlichen Wurzeln: Sie ist im Spannungsfeld zwischen den kommunistischen Ansichten des Ostblocks in den 1970er und 1980er Jahren (diese werden vor allem durch den auffälligen deutschen Akzent Hedwigs in den englischen Dialogen deutlich) und dem imperialistischen Duktus amerikanisch-kommerzieller Rockmusik aufgewachsen. Auch hier bezieht sie keine klare Stellung zu einer der diametral einander gegenüberstehenden Ideologien, sondern positioniert sich genau an der Grenze. So verdoppelt sich ihre sexuelle Dissoziation in einer kulturgeschichtlichen Perspektive.

Diese beiden Aspekte zeigen, wie hier eine deutliche Uminterpretation des dualistischen Erzählmodells stattfindet: Zwar basiert der Plot auf der Liebesgeschichte zwischen Hedwig und Tommy, der Fokus ist jedoch allein auf die Person Hedwig gerichtet. Zugegebenermaßen thematisiert *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* wesentliche Aspekte ihrer Beziehung, jedoch fällt auf, dass Tommy nahezu ausschließlich in retrospektiven Erzählungen Hedwigs und nur *ex negativo* vorkommt (erst kurz vor dem Ende des Filmmusicals begegnen sich Tommy und Hedwig persönlich), so dass er als klassischer Antagonist auftritt. Dieses antagonistische Prinzip spiegelt sich überdies in Hedwigs Verhalten zu ihrem Ehemann Yitzhak wider: Die Ehe von Hedwig und Yitzhak wirkt auf den Zuschauer wenig romantisch geschweige 'idealisiert'. So reagiert sich Hedwig, die aufgrund von Tommys Verrat voller aufgetauter Aggressionen ist, an ihrem Ehemann ab. Dieser will daher aus der Beziehung flüchten, um seinen Traum von einer Karriere als Musicaldarsteller zu verwirklichen. Hedwig kann ihn zunächst nur durch Drohungen (Yitzhak ist ein Immigrant und sie in Besitz seines Reisepasses) daran hindern. Es wird hierbei deutlich, dass Hedwig durch Yitzhak ebenfalls keine soziale Vervollständigung finden kann.

Der Film richtet durch die Fokussierung auf Hedwig und trotz der zahlreichen Anleihen an den tradierten Erzählmustern, das Konzept der *dual-focus narration* neu aus: Er präsentiert de facto einen inneren Monolog der Hauptfigur und weist so auf die Probleme der Auflösung von Geschlechtergrenzen hin. Um den für diese Aspekte notwendigen Erzählduktus zu erzeugen, greift das Filmmusical auf die Parameter des Subgenres *show musical* zurück, da mit Ausnahme eines Songs alle aufgeführten musikalischen Nummern im Rahmen einer Bühnenaufführung stattfinden (inklusive der musikalischen Begleitung durch die Band sowie entsprechender Mikrofontechnik), sei es nun auf den kleinen Bühnen einer Restaurantkette, auf einem Musikfesti-

val oder im Einkaufszentrum. Die Gesangsnummern sind somit klar im Rahmen der Bühnenauftritte motiviert.

Einzigste Ausnahme ist hier der Song „Wig in a box“: Die Szene beginnt zunächst außerhalb einer Bühne, nämlich im Wohnwagen Hedwigs, und verlagert sich erst später auf eine Bühne, indem sich die Seitenwand des Wohnwagens öffnet und als ‘Spielfläche’ für die Musiker fungiert.²⁵⁵ Die Performance wird jedoch weitgehend konterkariert, weil die anderen Bandmitglieder lediglich mit ‘Miniaturen’ der Musikinstrumente (beispielsweise einem Kinderschlagzeug) den Wohnwagen betreten und die vermeintlich diegetische Begleitung für Hedwigs Song liefern, obschon unübersehbar ist, dass die musikalische Begleitung nicht von diesen Spielzeuginstrumenten stammen kann. Überdies werden die Filmzuschauer mittels Textuntertitelung zum Mitsingen aufgefordert, während alle Bandmitglieder direkt in die Kamera blicken.²⁵⁶



Abb. 12: Die direkte Adressierung des Publikums mit Hilfe von ‘Karaoke’-Elementen in HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001).

Diese direkte Adressierung löst die Grenze zwischen den Figuren der filmischen Diegese und den Zuschauern für einen kurzen Moment auf. Der Song selbst thematisiert dabei wiederum die innere Zerrissenheit Hedwigs: Diese hat gerade den Fall der Berliner Mauer im Fernsehen verfolgt, was dieses Gefühl noch zusätzlich verstärkt. Der Grund für ihre Entscheidung, Ostdeutschland zu verlassen, hat sich also

²⁵⁵) Mitchell, John Cameron. 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:36:00 f.

²⁵⁶) Mitchell, John Cameron. 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:40:17 f.

bereits kurze Zeit, nachdem sie in die Vereinigten Staaten eingereist ist, aufgelöst. Die Perücke, als Symbol für Weiblichkeit, kann somit als mögliche Fluchtoption aufgefasst werden, die Hedwig aus der kulturellen und sexuellen Dichotomie verhehlen soll, um so zumindest in dieser Hinsicht einen klar definierten Platz in der Welt zu finden. Diese Dichotomie wird durch die genannten Verfremdungsmomente, die sowohl die Traditionen des Filmmusicals, als auch die Traditionen des Films (unter anderem die Vermeidung des Bruchs der filmischen Illusion) unterlaufen, auch auf der syntaktischen Ebene des Filmes umgesetzt. Insofern steht sie in direktem Zusammenhang mit der dualistischen Erzählweise in *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*.

Das dualistische Prinzip erreicht seinen Höhepunkt im Finale des Filmmusicals, in dem die (vermeintlich schicksalhafte) Beziehung zwischen Hedwig und Tommy wieder aufgegriffen und auf innovative Weise zunächst de- und anschließend rekonstruiert wird. Die Ausgangssituation ist, dass sich Hedwig in der Nummer „Exquisite Corpse“ (einer sehr aggressiven Rocknummer) ihre Perücke und die Kostümierung vom Leib reißt und nunmehr als *Mann* vor den Zuschauern steht. Der disharmonische Schluss der Nummer, begleitet von den wiederholten Wutausbrüchen Hedwigs, die in kurzen rückblickenden Einschüben aus Hedwigs Vergangenheit erzählt werden, leitet über in die ruhige Ballade „Wicked Little Town“. Hedwig verlässt durch den Notausgang fluchtartig die Bühne und findet sich in einem nicht näher definierten imaginierten bühnenartigen Raum wieder, in dem Tommy auf sie wartet. Hier richtet er sich mit dem Song „Wicked little town“ an sie und erklärt ihr, dass er nicht ihr vorbestimmter Lebenspartner ist. Auffällig ist, dass sich Hedwig und Tommy visuell sehr stark ähneln (beide mit entkleidetem Oberkörper, gleicher Frisur etc.). Allerdings verdeutlicht dieses letzte Aufeinandertreffen, dass es zu keiner romantischen Paarbildung kommen wird, was vor allem Tommys Gesangstext unterstreicht:

Tommy: [...] And there's no mystical design,
no cosmic lover, preassigned,
there's nothing you can find that cannot be found,
'cause with all the changes you've been through,
it seems the stranger's always you [...].²⁵⁷

Dieser Auszug macht deutlich, dass das Ziel des Filmes nicht die Etablierung einer romantischen Beziehung zwischen den zentralen Hauptfiguren ist; vielmehr läuft alles darauf hinaus, dass Hedwig erkennen muss, dass es keinen vom Schicksal vorbestimmten Partner gibt, durch den sie ihre Vervollständigung erfahren könnte. Die retrospektive Erzählweise des Filmes dient so dazu, die Teilfacetten der charakterlichen Disposition Hedwigs aufzuzeigen und ihr Verhältnis zu sich selbst zu entfalten. Die anderen Figuren fungieren hierbei als Repräsentationen für einen Teil dieser Facetten, so beispielsweise Yitzhak, der als Repräsentation für den von Hedwig erlittenen physischen und psychischen Verlust dient, oder eben Tommy, der Hedwig selbst widerspiegelt und sie von der Vorstellung mythologischer Prädetermination Abstand gewinnen lässt. Der Abschied der beiden voneinander verdeutlicht einmal

²⁵⁷) Mitchell, John Cameron. 2001. *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*, TC 01:15:05 f.

mehr, dass das dualistische Prinzip der Erzählung in der inneren Dichotomie Hedwigs eine Entsprechung auf filmischer Ebene findet. *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* liefert somit — im Sinne der pragmatischen Perspektive — eine alternative und innovative Herangehensweise an das Genre ‘Filmmusical’ und an das Problem fortschreitender Genderdissoziation für die Rezeptions- und Produktionsseite: Die Ablösung der *dual-focus narration* sowie die Abkehr von der Heteronormativität interagieren mit den zeitgenössischen soziohistorischen Diskursen zur Genderdissoziation. Die Produzenten spielen auf spezifische historische Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen der Zuschauer an.

3.2.4 Zwischenbilanz: Die Ablösung der *dual-focus narration*

Die bisher präsentierten Analysen haben einen Überblick über verschiedene narrative Herangehensweisen geliefert, denen gemein ist, dass das dualistische Prinzip, welches dem traditionellen Filmmusical zugrunde liegt, nach wie vor in der einen oder anderen Form aufgegriffen wird. Dabei fokussiert dieses Prinzip in zeitgenössischen Werken allerdings nicht mehr zwingend auf eine heteronormative romantische Paarbildung, sondern öffnet sich auch für andere, moderne Beziehungs- und Lebensweisen. Neben dieser rein personellen Substitution, die ihrem Prinzip nach der traditionellen *dual-focus narration* verbunden ist, verlagert sich das Modell der Dualität aber auf eine andere Ebene, wodurch die klassischen Beschränkungen der Paarfokussierung überwunden und dem Filmmusical neue Optionen eröffnet: Eine dieser neuartigen Optionen ist die Erweiterung des Dualitätsprinzips auf gesamtfilmische Eigenschaften, beispielsweise in Form der Koexistenz zweier strikt voneinander getrennter narrativer Ebenen (so beispielsweise in *DANCER IN THE DARK*), der Überlagerung von Imagination und ‘Realdiegeese’ (wie in *WERE THE WORLD MINE*) oder aber der vollkommenen Dissoziation filmischer und gesellschaftlicher Traditionen, die sich in der dichotomen Psyche der Hauptfigur niederschlagen (wie in *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*).

Alle drei Filmmusicals sind als Beispiele zu begreifen, deren Vorgehensweise nicht auf alle zeitgenössischen Werke des Genres verallgemeinert werden können. Jedoch eröffnen sie mögliche narrative Strategien für künftige Werke. Zudem fällt in allen drei Filmbeispielen auf, dass sie aktuelle gesellschaftliche Diskurse (v.a. den Genderdiskurs) aufgreifen, was wiederum auf einen Themen- oder Motivwechsel im Filmmusical hinweist. Beispielsweise wird das tradierte Muster der heterosexuellen Liebesgeschichte im Filmmusical durch die Thematisierung komplexerer Lebensstrukturen (beispielsweise homosexueller Lebenskonzepte) abgelöst. Diese Filmmusicals sind somit ein Vehikel der Repräsentation gesellschaftlicher, kultureller und sozialer Veränderungen und Verschiebungen. Es ist nun zu klären, ob es zu einem grundsätzlichen Paradigmenwechsel im Genre ‘Filmmusical’ gekommen ist und wenn ja, welche semantischen, syntaktischen und pragmatischen Perspektiven sich für das Filmmusical eröffnet haben beziehungsweise eröffnen. Das folgende Kapitel befasst sich daher — vor allem in Hinblick auf gesellschaftliche Diskurse — mit der thematischen und motivischen Neuausrichtung, die sich bereits im Wandel der narrativen Strategien angedeutet hat.

3.3 Gesellschaftliche Diskurse und Genrereflexion im Filmmusical

Schon Michael Dunne bemerkt in seiner 2004 erschienenen Monographie einen fortschreitenden Themen- und Formenwandel im Genre 'Filmmusical' seit dem Ende 'Goldenen Ära'.²⁵⁸ Dunne befasst sich mit diesem Wandel zwar weniger in einer genrehistorischen Hinsicht, aber bezieht man die Veränderungen durch den Beginn der *New-Hollywood-Ära*²⁵⁹ in den 1970er Jahren in seine Überlegungen mit ein, zeichnet sich ein langsam vollziehender inhaltlicher und thematischer Wandel im Genre ab.

Wie der historische Teil dieser Arbeit gezeigt, finden ab dem Ende der 1960er Jahre Themen wie Sexualität, Emanzipation, individuelle Selbstbestimmung und Tod Eingang auch in Filmmusicals, beispielsweise in den Werken *CABARET*, *ROCKY HORROR PICTURE SHOW*, *ALL THAT JAZZ* und *HAIR*. Allerdings wird diese Themenerweiterung erst einige Jahrzehnte später dem Genre endgültig neue semantische, syntaktische und pragmatische Perspektiven eröffnen, beispielsweise in Form einer Ablösung der zur Konvention gewordenen *dual-focus narration*, die mit den sich verändernden soziokulturellen Diskursen (insbesondere zur Sexualität) einhergeht und somit als 'Blaupause' bei künftigen Filmmusicals für die Filmstudios dient. Diese Verzögerung rührt daher, dass zunächst durch die traditionellen Filmmusicals Walt Disneys (i.e. *BEAUTY AND THE BEAST*, *THE LION KING* etc.) eine Verschiebung der primären Zielgruppe des Genres Filmmusical erfolgt: In dieser Zeit entstehen vornehmlich Filmmusicals, die eher in Richtung Kinder- und Familienunterhaltung gehen; ambitionierte Produktionen hingegen, die beispielsweise gesellschaftskritische Themen aufgreifen, finden wenig Aufmerksamkeit. Erst der langsam nachlassende Erfolg der Zeichentrickmusicals öffnet den Raum wieder für andere Themenkreise und Motive. Diese knüpfen an die Entwicklungen der ersten Innovationsphase in den 1970er und 1980er Jahren an — also an die Zeit vor dem Erfolg der Animationsfilmmusicals.

Es ist wenig überraschend, dass einige der zeitgenössischen Werke (wie das vorangegangene Kapitel illustriert hat) Diskurse wie Sexualität und sexuelle Orientierung wieder aufgreifen. Dies lässt sich nicht zuletzt dadurch erklären, dass das Filmmusical nach dem zuvor gültigen klaren Bekenntnis zur Heteronormativität²⁶⁰ und

²⁵⁸) Dunne, Michael. 2004, S. 6 ff.

²⁵⁹) Die *New-Hollywood-Ära* ist gekennzeichnet durch eine fortschreitende Abkehr von der klassischen Hollywood-Studio-Produktionsweise, wobei einerseits das traditionelle Starsystem abgelöst wird und andererseits neue Themenkreise Einzug in die Filme finden. Diese Produktionen greifen deutlich gesellschaftliche Diskurse auf und positionieren sich fernab der Künstlichkeit des klassischen Hollywood-Kinos. Vgl. Bordwell, David / Thompson, Kristin. 2001, S. 422 ff.

²⁶⁰) Zwar finden sich vereinzelt auch in den traditionellen Filmmusicals homosexuelle Figuren, jedoch nehmen diese keinen beziehungsweise keinen relevanten Raum in der Narration ein. Bestenfalls dienen sie als stereotypbeladenes *comic relief*, wie beispielsweise die beiden affektierten Männerfiguren in *THE BROADWAY MELODY* (1929) oder *THE GAY DIVORCEE* (1934) oder die augenscheinlich homosexuelle Figur Anybody in *WEST SIDE STORY* (1961) als Stereotyp einer androgynen Lesbe.

dem vollständigen Verzicht auf die explizite Darstellung von Sexualität²⁶¹, ein inhaltliches 'Vakuum' aufzufüllen sucht. Diese Hinwendung zu gesellschaftlichen Themen fokussiert jedoch nicht nur auf Aspekte der Sexualität, wenngleich diese als erstes ins Auge springen; darüber hinaus öffnet es sich ebenfalls für Aspekte wie Individualität und Selbstbestimmung, und auch existenzielle Themen wie der Tod finden nun Eingang. Die Originalität der Filmmusicals dieser Zeit resultiert erst aus deren innovativer Bearbeitung der Themen insbesondere auf der semantisch-syntaktischen Ebene. Auf dieser wird versucht, die komplexen Themenstellungen, die der Film aufgreift, in eine tiefenstrukturelle Ebene zu überführen. Wo ältere Filmmusicals zuvor nur zurückhaltend gegenwartsbezogene Themen aufgegriffen haben, werden zeitgenössische Filmmusicals nun auch ein Vehikel für die sich verändernden gesellschaftlichen Diskurse, die — und das ist hierbei besonders hervorzuheben — *kritisch* auf der künstlerischen Ebene umgesetzt werden

Dieser Paradigmenwechsel steht dabei in engem Zusammenhang mit der Anpassung des filmischen Erzählmodus, da die traditionelle Motivation von Tanz und Gesang (beispielsweise durch Etablierung einer zweiten narrativen Ebene, auf der die musikalischen Nummern stattfinden), die vor allem durch Genrekonventionen bestimmt ist, aufgrund des größeren Realitätsbezugs der Sujets in dieser Form nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Die Veränderung des Erzählmodus hat wiederum starken Einfluss auf Motivationsstrategien, auf musikalische Einbettungen und auf Fragen der Selbstreflexivität. Ein Beispiel, das diese Einflüsse, den Themenwandel und den Umgang mit zeitgenössischen Diskursen veranschaulicht, ist das Filmmusical CHICAGO (2002).

3.3.1 Zwischen Jazz und Zynismus — CHICAGO (2002)

Das Filmmusical CHICAGO kann auf eine lange Werkgeschichte zurückblicken: Bereits in den 1920er Jahren entsteht das Theaterstück, das im Laufe der nächsten Jahrzehnte mehrfach verfilmt wird und 1975 unter der Regie des prominenten Choreographen Bob Fosse nochmals ein Revival auf der Theaterbühne feiert.²⁶² Unser Hauptaugenmerk liegt auf dem 2002 produzierten Filmmusical von Rob Marshall.²⁶³ Zwar handelt es sich hierbei um eine Verfilmung von Fosses Bühnenwerk, doch greift die Filmmusical-Version Marshalls vermehrt gesellschaftliche Diskurse des frühen 21. Jahrhunderts und Aspekte filmischer Selbstreflexivität auf. Nichtsdesto-

²⁶¹) Rick Altman interpretiert dies so, dass beispielsweise choreographierter Tanz oder interpersonelle Streitigkeiten als audiovisueller Platzhalter für explizite Sexualität in Filmmusicals dienen können. Trotz dieser Stellvertreterpraxis wird die Darstellung von explizitem Sex generell ausgeklammert und findet nur in metaphorischer Art Entsprechung auf der Leinwand. Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 141 ff.

²⁶²) Hirschak, Thomas. 2004, S. 175.

²⁶³) Lediglich bei Rob Marshalls Verfilmung handelt es sich um ein Filmmusical, so dass die Ausklammerung der anderen Werke legitim erscheint, insbesondere da keine Transformationsanalyse der Handlung durchgeführt werden soll. Für eine ausführliche Werkgeschichte des CHICAGO-Stoffes vgl. die umfangreichen Ausführungen bei Michael Dunne oder John Kenneth Muir. Vgl. Dunne, Michael. 2004, S. 183 ff. beziehungsweise Muir, John Kenneth. 2005, S. 197 ff.

weniger sollen einige Parallelen zum Bühnenwerk aufgezeigt werden, um das komplexe Modell von semantischer und syntaktischer Dualität zu illustrieren.

Die Handlung von CHICAGO spielt in den 1920er Jahren: Die junge, verheiratete Roxie Hart, die als eine eher naive Person charakterisiert wird, erschießt gleich zu Beginn des Films ihren Liebhaber Fred. Dieser hatte ihr eine erfolgreiche Bühnenkarriere versprochen, in der Absicht, sie dazu zu bewegen, mit ihm zu schlafen, woraus er nach einer gemeinsam verbrachten Nacht keinen Hehl macht. Roxies Mann glaubt zunächst, bei Fred habe es sich um einen Einbrecher gehandelt, und nimmt die Schuld auf sich. Die Polizei findet jedoch schnell heraus, dass Fred Roxies Liebhaber war. Roxie wird des Mordes bezichtigt und zur Untersuchungshaft in ein Frauengefängnis gebracht. Dort lernt sie ihr Bühnenidol, die berühmte und ebenfalls wegen Mordes angeklagte Revuesängerin Velma Kelly kennen, die ihren Mann und ihre Schwester erschossen hat, weil die beiden eine Affäre miteinander hatten. Überdies freundet sich Roxie mit der korrupten Gefängnisaufseherin Matron „Mama“ Morton an, die ihr den Anwalt Billy Flynn empfiehlt – Spezialist für Fälle mit weiblichen Delinquenten. Roxies Ehemann Amos ist seiner Frau trotz ihrer Affäre weiterhin ergeben und bezahlt den Anwalt Flynn, welcher ein fragwürdiges Pressespektakel inszeniert, in dem er Roxies persönliche Geschichte zum Positiven verändert (sogar vor einer vorgetäuschten Schwangerschaft schreckt man nicht zurück), um die Öffentlichkeit von der Unschuld Roxies zu überzeugen. Da Velma nun aus dem Interesse der Öffentlichkeit entschwindet und Roxie diesen Platz einnimmt, versucht der ehemalige Revue-Star mit Roxie zu fraternisieren, was jedoch misslingt. Vor Gericht stilisiert Flynn indes Roxie zur Opferfigur hoch. Durch diese Manipulation gelingt es ihm, einen Freispruch für Roxie und später auch für Velma zu erreichen. Am Ende erarbeiten beide Frauen in Freiheit gemeinsam eine revueartige Bühnenshow, die bei der Uraufführung großen Erfolg hat.

Die ungewöhnliche Thematik des Films einerseits und der überraschende Ausgang der Handlung andererseits deuten bereits spezifische neue semantisch-syntaktische und pragmatische Funktionen an: Die Besonderheit liegt in der Inszenierung der *Song-and-Dance*-Nummern, die einen Teil der Traumwelt der Hauptfigur Roxie Hart bilden.²⁶⁴ Sie finden nur im Kopf der Protagonistin statt und sind Ausdruck ihrer Wunschvorstellungen.²⁶⁵ Zudem haben die Gesangsnummern gemein, dass sie ausnahmslos im Rahmen einer Bühne oder einer bühnenartigen Kulisse präsentiert werden. Dies deutet sich bereits in der ersten Szene an, wenn – begleitet vom blechernen, gedämpften Klang einer Solo-Posaune – die Kamera auf ein geöffnetes weibliches Auge zufährt (es wird im Laufe des Filmes deutlich, dass es sich um Roxies Auge handelt) und Roxie sich nach einem Schnitt im Innern eines Jazzclubs befindet.²⁶⁶ Diese Kamerafahrt in das Auge kann als Symbol für einen Einblick in die Psyche der Hauptfigur begriffen werden, zugleich verweist sie selbstreflexiv auf das skopische Kino-Regime, welches Christian Metz erläutert hat.²⁶⁷ Er beschreibt dieses Regime wie folgt:

264) Hirschak, Thomas. 2004, S. 176.

265) Muir, John Kenneth. 2005, S. 200.

266) Marshall, Rob. 2002. CHICAGO, TC 00:00:15 f.

Was das eigentliche skopische Kino-Regime ausmacht, ist nicht so sehr die eingehaltene Distanz, der 'Einhalt' selbst (die erste Figur des Mangels, die jede Form von Voyeurismus begleitet), als die Abwesenheit des Schauobjektes. Darin unterscheidet sich das Kino grundlegend vom Theater wie auch von intimeren voyeuristischen Tätigkeiten mit eigentlich erotischem Ziel [...]. In diesen Fällen bleibt der Voyeurismus mit dem Exhibitionismus verbunden, wobei die beiden Seiten, die aktive und die passive, nicht völlig voneinander getrennt sind; das Schauobjekt ist anwesend, und somit wird sein Einverständnis vorausgesetzt [...]²⁶⁸

Während in Filmen das Schauobjekt abwesend ist, ergibt sich dessen Einverständnis mit dem Voyeurismus des Zuschauers aus der Fiktionalität des präsentierten Filmuniversums.²⁶⁹ Die künstliche Diegese rechtfertigt den voyeuristischen und skopischen Akt, weil das betrachtete Objekt nicht anwesend ist, sondern nur als projizierte Repräsentation existiert. CHICAGO verweist nun selbstreflexiv auf das skopische Regime, da die Fahrt der Kamera in Roxies Auge die voyeuristische Situation umkehrt und nunmehr den Zuschauer zum Schauobjekt macht: Das Auge beobachtet den Zuschauer, der zuvor selber aktiv beobachtet hat — somit kommt es zur Spiegelung des skopischen und voyeuristischen Vorganges. In der Folge erhält der Zuschauer durch diese Spiegelung Einsicht in die Imaginationen der Figur Roxie.

Diese Einsicht wird nur wenige Augenblicke später noch deutlicher: Velma präsentiert auf der Bühne die Nummer „All that Jazz“, wobei sie von Roxie, die sich im Publikum befindet, beobachtet wird. Die Kamera fährt auch in diesem Fall wieder auf Roxies Auge zu, und einen Moment später (es erfolgt ein Schnitt) hat Roxie die Position von Velma eingenommen und singt einen Teil des Refrains der Eröffnungsnummer. Diese Traumvorstellung wird durch den harten Klang eines Schlagzeuges umgehend unterbrochen, und Roxie befindet sich wieder auf die Bühne starrend im Publikum des Jazzclubs, wo ihr Liebhaber Fred sie auffordert, mit ihm zu kommen.²⁷⁰ Schon diese beiden kurzen Momente verdeutlichen, dass die Gesangsnummern in CHICAGO durch Roxies Traumvisionen motiviert sind. Diese Szenen erinnern an die traumartigen Sequenzen Selmas in DANCER OF THE DARK,²⁷¹ wie auch John Kenneth Muir ausführt:

[...] all the production numbers would actually represent a sort of parallel reality (shades of DANCER IN THE DARK), a universe where Roxie dreamed of being on stage, performing numbers that related to her experiences in prison and on trial. For all intents and purposes, the music numbers thus became fantasy sequences that still permitted the linear, realistic story that movie audiences expect, while retaining the showstoppers from Bob Fosse's 1975 stage production.²⁷²

267) Metz, Christian. 2000. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus, S. 56 ff.

268) Metz, Christian. 2000, S. 59.

269) Vgl. Ibid.

270) Marshall, Rob. 2002. CHICAGO, TC 00:03:40 f.

271) Vgl. Kapitel 3.2.1, S. 91 ff.

272) Muir, John Kenneth. 2005, S. 200.

Die hier angesprochene Koexistenz zweier Ebenen — eine ‘realdiegetisch’, die andere imaginiert und ‘idealdiegetisch’ — illustriert das dualistische Prinzip, das dem Werk zugrunde liegt. Diese Herangehensweise sorgt — in ähnlicher Weise wie im Falle von *DANCER IN THE DARK* — für eine Abkehr von der heteronormativen Romanze und fokussiert auf die psychische Konstitution der Hauptfigur und das sie umgebende schwierige Umfeld (in diesem Fall das kriminelle Milieu Chicagos, der Gefängnisaufenthalt, das Verhältnis zu ihren Mithäftlingen etc.). Zwar liegt der Gesamthandlung eine heterosexuelle Dynamik zugrunde — diese scheint jedoch nur *ex negativo* auf, also beispielsweise durch die Ermordung der jeweiligen Lebenspartner beziehungsweise im Falle von Roxie durch die nur noch von Routine gekennzeichnete Beziehung zwischen ihr und ihrem Ehemann Amos. Der Fokus liegt deutlich auf dem Schicksal der zentralen Frauenfiguren und ihrer Stellung in der Gesellschaft.

Der zwischen den beiden filmischen Ebenen (‘Realdiegesse’ und Traumvision) herrschende Kontrast, dient als Element filmischer Selbstreflexivität in *CHICAGO*. Hieraus induzieren sich zugleich die notwendigen Motivationen für die musikalischen Nummern, da eindeutig definiert ist, dass Gesang und Tanz lediglich in Roxies Visionen stattfinden. Die starken sexuellen Aspekte, die sowohl in der Handlung als auch in den Songs zu finden sind, sind dabei Ausdruck der heterosexuellen Beziehungen (beispielsweise zwischen Roxie und Fred, Roxie und Billy, Velma und Billy etc.), die jedoch nicht zu einer endgültigen Paarbildung führen.

In der „Cell-block-tango“-Szene wird dies sehr deutlich: Roxie wurde soeben ins Gefängnis aufgenommen und muss die erste Nacht in der kalten, dunklen Zelle verbringen. Auch hier folgt eine Traumsequenz, die dazu dient, die zentralen Figuren des Films vorzustellen und zugleich die sexuell konnotierte Thematik mit zynischen Mitteln offenlegt.²⁷³ Die musikalische Nummer stellt die sechs prominenten Mörderinnen, mit denen Roxie den Gefängnistrakt teilt, ausführlich vor.²⁷⁴ Auditiv wird die Nummer durch die Überführung diverser Geräusche der Gefängnisumgebung (ein tropfender Wasserhahn, die Fußtritte der Gefängnisaufseher etc.) in den musikalischen Track eingeleitet und markiert so den Beginn der Traumsequenz. Während ein (beinahe unendliches) Gitter vor den Augen Roxies auffährt, erscheint das Gesicht eines dunkelhäutigen Conférenciers im Dunkel des Gefängnisganges, der auf die anstehende Nummer hinweist.

Die zuvor sichtbaren Zellenräume haben sich mittlerweile in einen offenen Bühnenraum mit nur noch angedeuteten Gefängnisgittern verwandelt, und die sechs Figuren beginnen in musikalischer Form von den Morden an ihren Geliebten zu berichten. Die Sequenz wird durch kurze Szenen unterbrochen, die in der ‘Realdiegesse’ stattfinden: In diesen liefern die Delinquentinnen in normal gesprochenem Dialog dieselben Informationen wie in den Gesangsnummern. Dieses Gegenmontage-

²⁷³) Dieser Zynismus wird gerade in der musikalischen Vorstellung der verschiedenen Todesarten der ermordeten Männer herausgestellt. Die Mörderinnen berichten in den musikalischen Nummern ausführlich von ihren teilweise grausamen Mordmethoden und legitimieren die Morde durch die ‘Verfehlungen’ ihrer Männer (beispielsweise dem geräuschvollen Kaugummikauen). Bei alledem zeigen sie kein einziges Zeichen von Reue.

²⁷⁴) Marshall, Rob. 2002. *CHICAGO*, TC 00:21:30 f.

prinzip unterstreicht den imaginativen Charakter der Traumsequenz und weist auf die Künstlichkeit der musikalischen Performances hin. Auch die semantische Ebene ist stark verfremdet: Die Figuren oszillieren zwischen erotischem Begehren und Mordgelüsten, was durch rhythmische Onomatopöien auf der akustischen Ebene illustriert wird. Dieser gegensätzliche Aufbau wird in folgendem Textauszug aus dem Part der ersten Mörderin namens Liz klar:

Liz: You know how people have these little habits, that get you down. Like Bernie. Bernie liked to chew gum. No, not chew. Pop. So I came home this one day and I am really irritated, and I'm looking for a bit of sympathy and there's Bernie lyin' on the couch, drinkin' a beer and chewin'. No, not chewin'. Poppin'. So, I said to him, I said, you pop that gum one more time ... and he did. So I took the shotgun off the wall and I fired two warning shots ...
... into his head.²⁷⁵

Während der Szene bewegt sich Liz mit sexuell aufgeladenen Bewegungen und in einem aufreizenden Kostüm um ihren Partner herum und berichtet von dessen Unart. Das „Pop“ als rhythmische Lautmalerei repräsentiert zum einen das Geräusch der platzenden Kaugummiblase, zum anderen die abgefeuerten Pistolenschüsse.²⁷⁶ Zynisch ist hierbei, dass sie von zwei 'Warnschüssen' spricht, die ihn aber direkt in den Kopf treffen und so töten. Die Sequenz wird mit der Darstellung des Todes (angedeutet durch ein rotes Tuch, das sie aus seinem Kopf zieht) kontrastiert. Dieser Kontrast dient als Moment der Verfremdung und verweist zugleich auf den illusionären Charakter der musikalischen Traumsequenz. Überdies fungiert dieses Verfremdungselement als Rückverweis auf die eigentliche Handlung, also auf Roxies eigene Tat — den Mord an ihrem Liebhaber.

Das traditionelle Modell der *dual-focus narration* verlagert sich auf das dualistische Prinzip der Kontrastierung von 'Realdiegeese' und Traumwelt und wird somit strukturell unterlaufen. Dieser Kontrast wird durch die Gegenmontage der Musiksequenzen und der Dialogsequenzen visualisiert. Das heteronormative Modell des Filmmusicals bildet sich somit in der Dualität von Imagination und 'Realdiegeese' ab und wird auf diese Weise stark verfremdet. Die Choreographien dienen dabei als Kunstgriff, den Unterschied zwischen 'Realdiegeese' und Imagination zu verdeutlichen.

Durch die Verlegung der Gesangsnummer in einen offenen Bühnenraum, der außerhalb des raumzeitlichen Rahmens der 'Realdiegeese' existiert, erfährt das dualistische Prinzip eine parallel verlaufende Doppelung, die sich in syntaktischer respektive filmästhetischer Form niederschlägt. Überdies wird die erotische Aufladung der Szenen durch die verwendete Jazzmusik — vor allem auf rhythmischer Ebene —

²⁷⁵) Marshall, Rob. 2002. CHICAGO, TC 00:23:50 f.

²⁷⁶) Hier sind selbstverständlich zahlreiche weitere Assoziationen möglich, so beispielsweise der Rhythmus für die musikalische Begleitung, der durch das Schlagzeug produziert wird oder auch das Geräusch eines Flaschenkorkens beim Öffnen einer Weinflasche. Gerade Letzteres ist naheliegend, da der übermäßige Genuss von Alkohol großen Raum in der Handlung einnimmt.

zusätzlich verstärkt. Der ästhetischen Dimension (i.e. der Verlegung in einen Bühnenraum) wird also auf diese Weise eine musikalische hinzugefügt.



Abb. 13: Die erotisch aufgeladene „Cell-block-tango“-Szene in CHICAGO (2002).

Die Verschachtelung unterschiedlicher Ebenen (i.e. die Traumvorstellungen Roxies und der ‘Realdiegese’) und deren Überführung in die Choreographie der Gesangsnummern dienen als Mittel durch welche die forcierte Künstlichkeit in den musikalischen Teilen des Filmmusicals eindeutig aufscheint. Das deutliche Aufscheinen der Künstlichkeit dient als selbstreflexives Moment in CHICAGO. Diese selbstreflexive Tendenz schlägt sich auch in der Handlung nieder, wenn Billy Flynn den Gerichtsprozess als überbewerteten Vorgang und „*just show business*“ bezeichnet. Unterstrichen wird dies in der Szene, in der Billy Roxie zum Gericht begleitet und abermals eine Traumvision respektive der Nummer „Razzle Dazzle“ aufsteigt: Der Gerichtssaal in dieser Sequenz erinnert an eine Revuebühne, ausgestattet mit üppigem Bühnenbild und Tänzerinnen in erotischen Kostümen. Auf dieser künstlichen Plattform agieren die in der ‘Realdiegese’ existierenden Figuren.²⁷⁷ Auch hier werden — ähnlich wie in der „Cell-block-tango“-Szene — zahlreiche Ausschnitte der ‘Realdiegese’ in Gegenmontage zu den Traumsequenzen eingesetzt. So soll verdeutlicht werden, dass hier zwar wirklich ein Gerichtsprozess stattfindet, den der Zuschauer jedoch nur in der subjektiv gefärbten Version in Roxies Fantasie zu sehen bekommt. Überdies dient die Nummer als zeitraffendes Element, welches den Gerichtsprozess nachhaltig verkürzt, um im direkten Anschluss am neuralgischen Punkt der Verhandlung (Velmas Aufruf in den Zeugenstand und die vermeintliche Entlarvung Roxies) in der ‘Realdiegese’ wieder anzusetzen.

²⁷⁷) Marshall, Rob. 2002, TC 00:19:30 f.

Diese dem dualistischen Prinzip des ganzen Filmmusicals folgende Vorgehensweise ist als scharfe Gesellschaftskritik zu lesen. Sie kann dabei auf drei historische Konstellationen bezogen werden: Zum einen ist hier die Epoche, in welcher die filmische Handlung stattfindet, also die 1920er Jahre in Chicago zu nennen — eine Zeit, die von der Prohibition und einer mit dieser einhergehend enorm hohen Kriminalitätsrate gekennzeichnet ist. Zweitens bezieht sich die Kritik auf die 1970er Jahre, in welcher Bob Fosse das Werk als Musical auf die Theaterbühne bringt. Dies ist insofern von Relevanz, da sich der Film eng am ästhetischen Duktus des Bühnenmusicals (vor allem in den sexuell aufgeladenen Choreographien, die im Film zitiert werden)²⁷⁸ orientiert und somit als späte Reminiszenz an das Bühnenwerk interpretiert werden kann. Drittens besteht ein enger Bezug zum Beginn des 21. Jahrhunderts, also dem Produktionskontext, in welchem der Film realisiert wurde.²⁷⁹

Diese Herangehensweise erfüllt folgende Funktionen im Sinne von Altmans *pragmatic approach*: Die 1920er Jahre der Vereinigten Staaten von Amerika, in denen die Handlung spielt, dienen zunächst vor allem als sozialhistorische Folie. Die Themen Prohibition (unterstrichen durch den kaum versteckten Alkoholismus der Hauptfigur Roxie) und Kriminalität (die zahlreichen Morde — auch von Frauen — machen dies deutlich) verweisen dabei zugleich auf die sozialen Umstände der 1970er Jahre — konkret auf die sexuelle Revolution, die verstärkte Individualisierung der Gesellschaft und die weibliche Emanzipation. Gerade letzterer Aspekt wird durch Roxies Alkoholsucht und durch ihre Abhängigkeit zu ihrem Liebhaber, ihrem Ehemann und ihrem Rechtsanwalt stark verfremdet. Ihre sexuelle Abhängigkeit wird insbesondere in den erotisch aufgeladenen Szenerien der musikalischen Nummern deutlich. Dieser Diskurs trägt — trotz Verfremdung — der Emanzipation der 1970er Jahre Rechnung und findet sich in vergleichbarer Form auch in den Filmmusicals HAIR oder THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW.

Neben der Verortung in den Kontext der 1920er und 1970er Jahre aktualisiert das Filmmusical CHICAGO die thematisierten Aspekte hinsichtlich des Produktionskontextes, also des beginnenden 21. Jahrhunderts: Die Emanzipation der Frau ist auch heute noch ein präsender Diskurs. In CHICAGO beschränkt er sich jedoch auf die Darstellung eines zunehmenden Hedonismus und Egoismus der Frau. Dieser wird durch das Spannungsfeld zwischen Roxies Traumwelten (i.e. der 'Idealdiegese') und der 'Realdiegese' dargestellt. Die Traumwelten sind geprägt von den egoistischen Wunschvorstellungen und Bedürfnissen Roxies, insbesondere ihrem Wunsch nach Freiheit und Selbstbestimmung. Diese werden, obwohl Roxie ihren Liebhaber nachweislich getötet hat, in der 'Realdiegese' eingelöst, was schlussendlich zur Freilassung Roxies führt. Die Freilassung gelingt jedoch erst durch die massive Manipulation des Gerichts und der Öffentlichkeit durch Roxie und Billy Flynn. Die Wünsche und Bedürfnisse Roxies werden folglich über die Rechtsprechung gestellt.

²⁷⁸) Muir, John Kenneth. 2005, S. 202.

²⁷⁹) Es wird an dieser Stelle keine ausführliche Erörterung der gesellschaftlichen, sozialen und politischen Strömungen erfolgen, sondern lediglich auf einige historische Kernaspekte hingewiesen werden, die Einfluss auf den Wahrnehmungsdiskurs genommen und somit eine gesellschaftskritische Haltung des Filmmusicals bewirkt haben mögen.

Durch die Darstellung der leichten Beeinflussbarkeit des Justizsystems kann eine deutliche Gesellschaftskritik in CHICAGO wahrgenommen werden, und zwar sowohl hinsichtlich der historischen Thematik des Filmmusicals als auch der heutigen Zeit.²⁸⁰ Diese Kritik wird durch den Kontrast zwischen der ‘Realdiegese’ und der ‘Idealdiegese’ und der daraus resultierenden Künstlichkeit der Darstellung der musikalischen Szenen zusätzlich befördert. Diese Künstlichkeit speist sich sowohl aus den veränderten Motivationsstrategien der Songs, also der Verortung der musikalischen Sequenzen in den Imaginationen der Hauptfigur als auch aus den thematischen Schwerpunkte (im diesem Falle der Thematisierung von Sexualität, Emanzipation, Alkoholismus, Mord, Manipulation der Justiz etc.). Sie kann als ein zentraler Aspekt von CHICAGO begriffen werden, der sich in vergleichbarer Form auch in anderen zeitgenössischen Werken wiederfindet.

Zusammenfassend stellen wir somit fest, dass das Filmmusical CHICAGO tradierte Paradigmen vorheriger Filmmusicals neu ausrichtet, indem es, durch die Verortung der musikalischen Nummern in der ‘Idealdiegese’ (i.e. den Traumvorstellungen Roxies) und den daraus entstehenden starken Kontrast zur ‘Realdiegese’, indirekt auf die Künstlichkeit der musikalischen Szenen verweist und auf diese Weise die ‘Realdiegese’ dekonstruiert. Im Gegensatz zu den Filmmusicals der 1970er Jahre erwächst aus dieser Dekonstruktion jedoch auch ein Innovationspotential, weil durch sie eine Form von Gesellschaftskritik in CHICAGO gelesen werden kann. Die Abweichungen von den traditionellen Konventionen des Genres ‘Filmmusical’ gehen mit den sich verändernden Diskurse zur Emanzipation der Frau einher und entsprechen in dieser Hinsicht höchstwahrscheinlich den Erwartungshorizonten der Zuschauer. Diese neuen semantischen und syntaktischen Verfahren können ihrerseits die Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen der Zuschauer prägen.

3.3.2 Auf Disneys Spuren?

SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT (1999)

Bereits das Filmmusical CHICAGO hat illustriert, inwiefern gesellschaftskritische Tendenzen Eingang in den Themenkanon von Filmmusicals gefunden haben und welche Funktion intertextuelle Verweise in Filmmusicals (im Falle von CHICAGO die Verweise auf die Bühnenvorlage) ausüben. Animierte Filmmusicals hingegen, vor allem Werke, deren Tradition sich vor allem aus den Filmwelten Walt Disneys speist, greifen seltener zum Mittel eindeutiger Gesellschaftskritik. Die zumeist einfache Handlung dieser Produktionen ist mit basalen ethischen Grundwerten vermischt und visiert so ein vornehmlich jugendliches Publikum an. Kritische Tendenzen nehmen hierbei eher implizit Eingang. Beispiele hierfür wären unter anderem die Werke

²⁸⁰) Darüber hinaus wäre ein Einfluss durch die Ereignisse um „9/11“ und der damit einhergehenden kulturellen Zäsur hier denkbar. Jedoch ist ein derartiges historisches (und einmaliges) Ereignis bestenfalls als Auslöser und nicht als Ursache der Zäsur zu verstehen. Außerdem bleibt das Filmmusical eng an die Bühnenvorlage der 1970er Jahre angelehnt, so dass es zielführender ist, die damaligen gesellschaftlichen Diskurse zu betrachten.

BEAUTY AND THE BEAST und THE LION KING, die Werte wie Freundschaft, Liebe und Ehrlichkeit auf einer einfachen narrativen Grundlage vermitteln (wenige Hauptfiguren, dichotome Figurenkonstellation, nur wenige Handlungsstränge etc.). Der Allgemeinplatz, dass animierte Filmmusicals in der Regel auf dieser simplen Basis operieren, deckt sich mit den unterschiedlichen und doch ähnlich gearteten Werken der gesamten Untergattung.²⁸¹

Das Filmmusical SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT (1999)²⁸² nimmt hier eine ganz andere Position ein, da es zwar die gängigen Stereotypen und Klischees des animierten Filmmusicals aufgreift, diese aber im postmodernen Sinne neu anordnet und so polyseme Lesarten generiert, die zwischen dem klassischen Modell und völliger Dekonstruktion oszillieren.²⁸³ Die Handlung ist schnell zusammengefasst: Die Jungen Eric, Kyle, Stan und Kenny, alle Einwohner des Ortes South Park, schauen sich eine Vorführung des Filmes ASSES OF FIRE der beiden kanadischen Komiker Terrance und Philipp an. Der Film zeichnet sich durch seine nicht gänzlich jugendfreie, weil sexualisierte Sprache durch geschmacklose Witze aus. Die Jugendlichen übernehmen den sprachlichen Duktus des Films und machen ihn auch unter ihren Mitschülern populär, was die Schulleitung veranlasst, pädagogische Maßnahmen zu ergreifen. So erhält Eric unter anderem einen so genannten V-Chip, der die Verwendung von Schimpfwörtern durch die Abgabe von Stromschlägen verhindert. Als Kenny einen der Tricks der kanadischen Komiker nachahmt, wird er schwer verletzt und stirbt im Krankenhaus. Zwar hofft Kenny in den Himmel zu kommen, jedoch fährt er im sprichwörtlichen Sinne 'zur Hölle'. Dort trifft er auf den Teufel, der in einer unglücklichen Beziehung zu Saddam Hussein lebt. Kenny erfährt, dass der Teufel und Hussein eine Invasion planen, die jedoch nur dann erfolgen kann, wenn das Blut zweier Kanadier auf amerikanischem Boden vergossen wird. Er kann diese Informationen aber nicht an seine Freunde auf der Erde weitergeben.

Als Reaktion auf Kennys Tod gründen die Mütter der Jungen eine Bürgerinitiative, um so weitere Aufführungen des anstößigen Films zu verbieten. Sie gehen sogar soweit, dass sie die beiden kanadischen Komiker in ein Internierungslager verschleppen lassen. Das kanadische Militär bombardiert daraufhin das Anwesen einer Prominentenfamilie in Hollywood, was die Vereinigten Staaten dazu veranlasst, dem Staat Kanada den Krieg zu erklären. Diese Zuspitzung zu einem Konflikt auf internationaler Ebene führt dazu, dass die Kinder des Ortes South Park eine geheime Untergrundorganisation gründen, um dem absurden Treiben ein Ende zu setzen: Sie

281) Es wird hier der Begriff Subgenres vermieden, da dieser eng an den Prämissen Rick Altmans anschließt. Die animierten Filmmusicals sollen so zunächst als eine Variante des Genres 'Filmmusical' begriffen werden, unabhängig davon, in welche Subgenres (im Altmanschen Sinne) sie kategorisiert werden können.

282) Das Filmmusical basiert auf der animierten US-Fernsehserie SOUTH PARK, die seit 1997 produziert wird.

283) So verweist SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT beispielsweise auf intertextuelle Versatzstücke der Walt Disney Filmmusicals THE LITTLE MERMAID und BEAUTY AND THE BEAST.

schleichen sich in das Internierungslager, um Terrance und Philipp zu befreien; ihr Plan schlägt jedoch fehl, da die Kanadier zur gleichen Zeit einen massiven Feldzug gegen das Lager beginnen.

In den Wirren des Gefechtes erschießt Kyles Mutter (zugleich auch die Anführerin der Elterninitiative) die beiden kanadischen Komiker, woraufhin die Invasion Satans und Saddam Husseins beginnt. Eric, dessen V-Chip bei der Rettungsmission für die beiden Kanadier beschädigt wurde und der seitdem in der Lage ist, Stromstöße aus seinen Händen abzugeben, gelingt es, Saddam Hussein aufzuhalten, während Kenny Satan davon überzeugt, dass Hussein kein wirkliches romantisches Interesse an ihm hat. Daraufhin wirft Satan Hussein zurück in den Höllenschlund, in welchem Hussein von einem hervorragenden Felsen aufgespießt und getötet wird. Der damit erlöste Satan bedankt sich bei Kenny und ist bereit, ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Kenny wünscht sich nunmehr das Ende des Krieges und dass alles wieder wie zuvor ist, womit er sich aber gleichzeitig opfert — denn dies heißt auch, dass er zurück in die Hölle gehen muss. Satan verschwindet gemeinsam mit Kenny in der Hölle und sorgt dafür, dass der Krieg nie stattgefunden hat. Als Lohn für seine edelmütige Selbstopferung darf Kenny die Hölle verlassen und als Engel im Himmelreich weiterleben.

Auf den ersten Blick wirkt die Handlung des Filmmusicals absurd. Die musikalischen Szenen machen den Film in Hinblick auf das ganze Genre jedoch durchaus beachtenswert, da sie tradierte Stereotypen (vor allem aus den animierten Filmmusicals der Walt Disney Studios) aufgreifen und diese auf mannigfaltige Art dekonstruieren, um am Ende dennoch eine den konventionellen animierten Filmmusicals vergleichbare ethisch-moralische Haltung einzunehmen. Interessant ist hierbei, dass der Animationsstil des Werks deutlich von dem anderer Zeichentrickfilme abweicht und sich vom traditionellen inhaltlichen und ästhetischen Paradigma entfernt. So erinnert der Stil von SOUTH PARK eher an vereinfachte Comic-Zeichnungen oder Scherenschnittarbeiten und greift kaum auf die flüssige Tricktechnik zurück, die sich in der Mehrzahl anderer Animationsfilme findet, beispielsweise in den Filmen Walt Disneys in den 1990er Jahren (i.e. THE LION KING, ALADDIN, BEAUTY AND THE BEAST etc.).

Die dilettantisch wirkende technische Umsetzung wird in der überbordend satirischen Verwendung visueller und auditiver Stereotypen fortgeführt, die das ganze Werk prägen. Diese Stereotypen speisen sich nicht nur aus den Werken Disneys, sondern haben ihre Wurzeln darüber hinaus in der Populärkultur, rassistischem Gedankengut und stereotypen Vorstellungen sozialer Milieus. Diese Tropen werden in teilweise beleidigender oder anklagender Art in dem neuen Kontext des Filmmusicals umgesetzt. Ähnlich verhält es sich bei den musikalischen Nummern, die zwar ebenfalls in engem Bezug zu ihren jeweiligen Quellen zu sehen sind, diese jedoch satirisch verfremden.

Schon die Eröffnungsnummer des Filmmusicals weist Reminiszenzen an die Eröffnungen der beiden Filmmusicals BEAUTY AND THE BEAST und THE SOUND OF MUSIC auf: Bereits bei der Einblendung des Logos der Produktionsfirma Warner Bros. setzen dezente Streicher- und Holzbläserklänge ein, die von einem folklo-

ristisch klingenden Blechbläusersatz begleitet werden.²⁸⁴ Der Film eröffnet mit dem Prospekt einer stilisierten verschneiten Bergspitze. Langsam fährt die Kamera in Richtung der Stadt South Park, die durch die Einblendung des Ortsschildes (welches zugleich als Filmtitel-Bild fungiert) identifizierbar wird. Der Blick der Kamera wandert weiter in Richtung eines Hauses, dessen Außentür sich öffnet und in dem die Figur Stan mit dem Song „Mountain Town“ einsetzt. Diese Eröffnungsnummer dient als Exposition, in der die einzelnen Charaktere (vor allem die vier zentralen Figuren Stan, Kyle, Eric und Kenny) vorgestellt werden, die im Laufe der Handlung tragende Funktionen einnehmen. Diese explizite ‘Vorstellung’ der Protagonisten und der musikalische Stil des Songs verweisen direkt auf die Eröffnungsnummer aus Disneys *BEAUTY AND THE BEAST*. Der folkloristische Bläusersatz zu Beginn und der *establishing shot*²⁸⁵ auf die Bergspitze sind wiederum klare intertextuelle Verweise auf das Filmmusical *THE SOUND OF MUSIC*, welches beinahe identisch beginnt. Die gesamte Szenerie wird jedoch durch zahlreiche befremdlich wirkende Einschübe und Variationen unterbrochen.

Während in Disneys Werk das Hauptaugenmerk auf der Entfaltung einer fantastischen Märchenumgebung liegt, werden in *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* auch zahlreiche wenig ‘idealisierte’ Details gezeigt. Dies beginnt damit, dass Stan singend die Straße entlang schlendert und einige Rehe vor ihm vorbeilaufen, von denen das letzte auf einen Baumstamm uriniert. Dieses erste verfremdende Element ist eine klare Abweichung von den ‘sauberen’ Bilderwelten der Walt Disney Studios, die im Laufe der Sequenz (und des weiteren Films) stetig gesteigert wird: Während Stan den pittoresken Charakter seiner Heimatstadt besingt, verhalten sich die ihm begegnenden Figuren zumeist in konträrer Form. So rühmt Stan die Freundlichkeit der Einwohner — deren Verhalten ist dem jedoch diametral entgegengesetzt. Als Stan seine Mutter Sharon an ihrem Arbeitsplatz besucht — einer Praxis für kosmetische Chirurgie, wo sie als Sprechstundenhilfe tätig ist —, greift diese den positiven Tenor der Nummer auf, verfremdet ihn jedoch ebenfalls:

[...]

Sharon: Oh what a picture perfect child, just like Jesus,
he’s tender and mild, he’d wear a smile
while he wore a thorny crown,
what an angel with a heart so sweet and sure,
and a mind so open and pure,
thank God we live in this quiet redneck mountain town!

[...] ²⁸⁶

284) Parker, Trey. 1999. *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT*, TC 00:00:00 f.

285) Der *establishing shot* ist eine Kameraeinstellung, die einen Überblick über die gesamte Szene verschafft und häufig den Beginn einer Szene beziehungsweise einer Sequenz markiert, um dem Rezipienten den Zugang zu erleichtern. Vgl. Bordwell, David / Thompson, Kristin. 2001, S. 265 f.

286) Parker, Trey. 1999. *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT*, TC 00:01:30 f.

Der Vergleich ihres Sohns mit dem gepeinigten Jesus Christus einerseits und der Verweis auf das ‘Hinterwäldlernest’ („*quiet redneck mountain town*“) andererseits wirkt krude und verzerrt den durch die Musik vorangetriebenen verträumten Charakter der Eröffnungsnummer. Zahlreiche weitere verfremdende Elemente im Songtext betonen den Eindruck von der ‘Unbedeutsamkeit’ South Parks:

[...]

Stan: That’s right, it’s Sunday morning in our quiet little white-bred redneck mountain town!

[...]

Sheila (theatralisch): Look at those frail and fragile boys, it really gets me down, the world is such a rotten place and city life’s a complete disgrace, that’s why I moved to this redneck meshugannah quiet mountain town.

[...] ²⁸⁷

Die Schilderungen Sheilas, der Mutter von Stans Freund Kyle, nehmen das grundlegende Thema — die zerrüttete Außenwelt, in welcher die Kinder enormen Gefahren ausgesetzt sind — vorweg. Weitere Andeutung der sich anbahnenden Ereignisse finden sich in der Nachrichtensendung, die Eric im Fernsehen sieht: Dort wird berichtet, dass Saddam Hussein durch ein Rudel Wildschweine getötet wurde und dass die Welt froh ist, von ihm befreit zu sein („*was killed by a pack of wild boars and the world is still glad to be rid of him*“²⁸⁸). Auch die Aussage von Kennys Mutter, dass er in die Hölle kommen wird, wenn er, anstatt in die Kirche zu gehen, seine Zeit im Kino verbringt, lässt den weiteren Verlauf der Handlung erahnen; und nicht zuletzt Erics rüdes Verhalten gegenüber seiner fürsorglichen und leicht naiv wirkenden Mutter ist ein weiteres Indiz dafür, dass sich die bereits hier angelegten Konflikte zuspitzen werden.

Die völlige Dekonstruktion erfährt der Song am Ende, wenn die Freunde beschließen, gemeinsam ins Kino zu gehen, um den Film der kanadischen Komiker anzusehen. Ihr Plan scheitert jedoch bereits an der Kasse, als ihnen der Ticketverkäufer keine Karten verkaufen will, da der Film nicht als jugendfrei zugelassen ist. Ebenso abrupt, wie die Jungen von dem Mann an der Kasse abgewiesen werden, bricht auch der Song ohne den (traditionell üblichen) Schlussakkord ab. Die fehlende musikalische und inhaltliche Auflösung in der Szene sorgt für einen deutlichen Konventionsbruch mit dem Disney-Vorbild.

Zwar könnte auf Basis der Exposition angenommen werden, dass dieser Film schlicht eine Satire auf die Disney-Vorbilder darstellt; eine solche Interpretation würde SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT jedoch nicht vollständig gerecht, da hierbei die selbstreflexive Dimension des Werkes sowie seine gesellschaftskritischen Untertöne übersehen würden. Beispielsweise kann der Film ASSES OF FIRE als ein selbstreflexiver (und zugleich gesellschaftskritischer) Verweis auf

²⁸⁷) Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:02:25 f.

²⁸⁸) Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:03:21 f.

SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT aufgefasst werden, da sich beide durch eine nicht-jugendfreie Sprache mit eindeutigen sexualisierten Anspielungen auszeichnen und so einem jugendlichen Publikum vorzuenthalten sind. Der Film im Film verweist somit auf sich selbst. Hierbei stellen sowohl SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT als auch ASSES OF FIRE sexuelle Moralvorstellungen und Gewalthandlungen kritisch gegenüber. Letztere werden von den Figuren in SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT als weniger jugendgefährdend betrachtet, wohingegen die Darstellung von Sexualität und die Verwendung expliziter Sprache stark missbilligt wird.²⁸⁹ Die Auflösung des Filmes verdeutlicht jedoch, dass eine Zensur und Stigmatisierung der zeitgenössischen Jugendkultur (mit ihrem zum Teil sexuell aufgeladenen Sprachduktus) nicht zielführend sind, sondern vielmehr Ausschreitungen provoziert, wie die dargestellten Gewalthandlungen demonstrieren. Die Absurdität US-amerikanischer Doppelmoral gipfelt in der Verwendung aggressiver und sexuell aufgeladener Sprache als 'Waffe', mit der die Bedrohung durch die höllische Invasion abgewendet werden kann. Dieses Verschachtelungsprinzip, welches etablierte gesellschaftliche Verhaltensmuster wie beispielsweise das Ausklammern sexueller Anspielungen und die Gewaltverherrlichung vieler Filmproduktionen zunächst präsentiert und in einem weiteren Schritt dekonstruiert, ist das Kernprinzip dieses animierten Filmmusicals.

In diesem Sinne sind auch die musikalischen Nummern zu interpretieren: Die zahlreichen intermedialen Verweise in den Gesangsnummern in SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT sorgen für Selbstreflexion durch Dekonstruktion, die sich sowohl inhaltlich als auch syntaktisch niederschlägt. An dieser Stelle wäre beispielsweise die Nummer „Up there“ anzuführen.²⁹⁰ In ihr verarbeitet der Teufel nach der langsam reifenden Erkenntnis, dass sein vermeintlicher Liebhaber Saddam Hussein keine romantischen Gefühle für ihn hegt, seine Einsamkeit in der Hölle, indem er sich auf die Erde wünscht. Diese Songsequenz ist musikalisch, inhaltlich und formalästhetisch an die Nummer „Part of your world“²⁹¹ aus dem Filmmusical THE LITTLE MERMAID (1989) der Walt Disney Studios angelehnt. Dort dient „Part of your world“ dazu, die Sehnsucht der Hauptfigur Ariel auszudrücken: Die Meerjungfrau wünscht sich nichts sehnlicher, als bei den Menschen zu sein. Diesem Wunsch entspricht das Bestreben des Teufels, der Hölle zu entinnen.

Über diesen intertextuellen Bezug hinaus finden sich auch formale Parallelen: So eröffnen beide Songs einleitend mit einem zurückhaltenden Glockenspielthema und auch die Akkordbegleitungen der ersten Takte der Nummern ähneln einander stark. Zudem zitiert SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT auf visueller

²⁸⁹) Diese Dichotomie und verzerrte Doppelmoral, die der Film kritisiert, wird im letzten Akt auf die Spitze getrieben, wenn sich Kyles Mutter Sheila auf der Bühne des Internierungslagers mit folgender Aussage an das Publikum wendet: „Remember what the MPAA says: Horrific, deplorable violence is okay, as long as people don't say any naughty words! That's what this war is all about!“ (MPAA ist das Akronym für die *Motion Picture Association of America*, die zentrale Einrichtung, die für die Altersklassifizierung von Kinofilmen zuständig ist). Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:56:20 f.

²⁹⁰) Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:40:58 f.

²⁹¹) Musker, John / Clemens, Ron. 1989. THE LITTLE MERMAID, TC 00:14:07 f.

3. ZWEITER AKT: Das zeitgenössische Filmmusical

Ebene den Höhepunkt der Sequenz des Disney-Musicals: In *THE LITTLE MERMAID* befindet sich Ariel auf einem Felsen auf dem Meeresgrund und wird aus der Vogelperspektive gezeigt. In *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* klammert sich der Teufel an einen herausstarrenden Felsblock, während um ihn die Flammen des Höllenschlunds emporschlagen und die Kamera dies ebenfalls aus der Vogelperspektive aufnimmt.

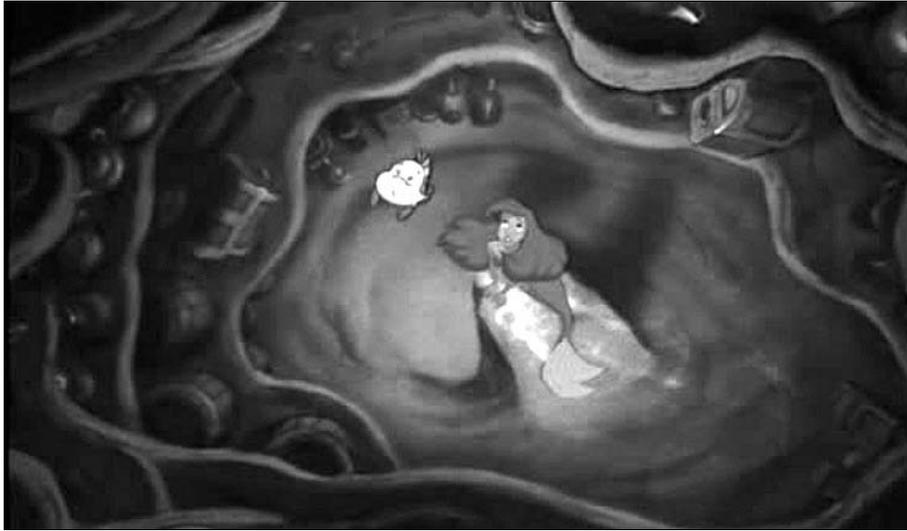


Abb 14: “Part of your world” in *THE LITTLE MERMAID* (1989).



Abb. 15: “Up there” in *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* (1999).

Trotz dieser überdeutlichen inhaltlichen, ästhetischen und musikalischen Anleihen dekonstruiert der Film durch die starke Überzeichnung die in der Vorlage eingenommene Haltung. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn der Hintergrundchor, der das Lamento des Teufels unterstreicht, durch die gequälten und entstellten Höllenbewoh-

ner gemimt wird, die angekettet von der Felsdecke baumeln; oder wenn im musikalischen Höhepunkt der Teufel in eine hohe Falsett-Stimmelage wechselt, die zwar dem Tonartwechsel der Vorlage nachempfunden ist, diesen aber durch die völlige Übertreibung dekonstruiert. Trotz dieser und zahlreicher weiterer Übertreibungen²⁹² verfolgt der Song im Wesentlichen die gleiche Strategie wie „Part of your world“,²⁹³ denn trotz der ironischen Brechung ist er Ausdruck der Gefühlswelt der Figur des Teufels, wobei die Sternschnuppe, die diese Sequenz abschließt, einen positiven Ausgang der Handlung (welcher Art auch immer) vorwegnimmt.

Zahlreiche weitere intertextuelle Verweise finden sich im Verlauf des gesamten Filmes, so beispielsweise in der „La Résistance“-Sequenz, in welcher die Kinder den Plan schmieden, die beiden Kanadier aus dem Internierungscamp zu befreien.²⁹⁴ Diese musikalische Nummer erinnert stark an das Finale des ersten Aktes des Bühnenmusicals LES MISÉRABLES,²⁹⁵ welches sich durch die Überlagerung mehrerer paralleler Einzelsongs auszeichnet und so eine Zusammenfassung aller Erzählstränge des Stücks liefert.²⁹⁶ In SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT wird diese musikalisch-dramaturgische Strategie aufgegriffen, durch die in Form einer Parallelmontage eine Verbindung zwischen den Einzelereignissen hergestellt werden kann:²⁹⁷ Der musikalische Charakter des Songs ist geprägt von einem dynamisch fortschreitenden Marschrhythmus, der als verbindendes Element fungiert. Der Song kulminiert in der musikalischen und dramaturgischen Zusammenfassung der ersten beiden Akte des Filmes und markiert den Übergang in den letzten Akt, in welchem die Konflikte ihren Höhepunkt erreichen. Auch in dieser musikalischen Sequenz finden sich zahlreiche ironische Brechungen: Diese ergeben sich zum einen aus der disparaten Verbindung der einzelnen Handlungselemente, die dennoch in einem direkten Zusammenhang stehen; zum anderen speisen sie sich aus satirischen Übertreibungen, so zum Beispiel, wenn am Ende einer der Jungen mit einer selbstgebastelten

292) Weitere dekonstruierende Elemente in dieser Sequenz sind beispielsweise das Kreuzfahrtschiff, das ausschließlich von homosexuellen Männern besetzt ist und zugleich als Kulisse für die berühmte Szene am Schiffsbug aus dem Katastrophenfilm TITANIC (1998) dient; oder die stark überpotenzierten romantisierenden Stereotypen, wie zum Beispiel die weißen Tauben, die in den Sonnenuntergang fliegen, oder die blumenbedeckten Wiesen mit spielenden Kindern. Vgl. Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:41:30 f. beziehungsweise 00:42:20 f.

293) Es ist anzumerken, dass der Song eine andere Wertigkeit in der Dramaturgie einnimmt: In THE LITTLE MERMAID findet die Gesangsnummer bereits zu Beginn des Filmes statt, in SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT erst zur Mitte der Handlung. Zudem ist der Teufel nur eine Nebenfigur, während Ariel die Hauptfigur ist.

294) Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:47:35 f.

295) Muir, John Kenneth. 2005, S. 147.

296) Vgl. Connor, Laurence / Powell, James. 2011. LES MISÉRABLES — IN CONCERT. THE 25th ANNIVERSARY, TC 01:22:40 f.

297) Folgende Erzählstränge werden in der „La Résistance“-Sequenz miteinander verknüpft: Die Kinder, die ihre Rettungsmission planen; die aufgebrachten Mütter, die den beiden jungen Kanadiern nach dem Leben trachten; die Armee, die ihren Aufmarsch beginnt; und der Teufel, der nach Emanzipation und Freiheit strebt.

Résistance-Flagge schwenkend zu Boden stürzt und so die Bühnenkonvention des Heroischen zunichtemacht.²⁹⁸

Interessanterweise wendet sich im Finale diese verfremdende Strategie, und der Film bezieht letztlich eine klare moralisch-ethische Position. Insofern nimmt er eine den Disney-Vorlagen vergleichbare moralische Haltung zu den Themen Krieg, Frieden, Freundschaft, Mut und Liebe ein, wobei er aber im Gegensatz zu diesen auf ein erwachsenes Publikum mit einem breiten populärkulturellen Wissen abzielt, das die zahlreichen satirisch gebrochenen Zitate als solche erkennen kann. Das Filmmusical *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* kopiert auf diese Weise die inhaltlichen Konventionen der Disney-Pendants — wenngleich mit ungewöhnlichen Mitteln. John Kenneth Muir fasst den Tenor des Films wie folgt zusammen:

Old school musical fans may find their delicate and not-so-delicate sensibilities offended by the volleys *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* lobs at the genre and the audience. However, one should remember this is precisely the film's agenda; to strike at the viewer's beliefs and pretensions; to slap 'em across the face, make them question it all, while keeping toes-a-tapping all at once. It works beautiful, if only a viewer can approach it with no thought or regard for political correctness. Viewed in the right frame of mind, and with an appreciation for the musical clichés it eviscerates at warp speed, *SOUTH PARK* is a barrage of laughs, and one of the funniest, most clever movies to come out of Hollywood in the last decade.²⁹⁹

Ungeachtet der Subjektivität von Muirs Statement lässt sich anhand der untersuchten semantischen und syntaktischen Merkmale festhalten, dass dieses Filmmusical die tradierten Konventionen der Gattung 'Musical' dekonstruiert und diese im pragmatischen Sinne auf der Handlungsfolie einer Gesellschaftskritik neu anordnet und folglich beim Zuschauer eine skandalisierende Reaktion auslösen kann. Dies gelingt durch die zahlreichen intertextuellen Verweise, die zu einer selbstreflexiven Tendenz führen. Gerade diese Form der strukturellen Rekonstruktion stellt unter Umständen eine zukunftsweisende Tendenz im Genre 'Filmmusical' dar. Auf diese Weise wird von der Frage nach der Motivation der Songs des Filmmusicals (welche bei einem animierten Spielfilm ohnehin weitgehend unbeantwortet bleibt) und deren Verortung (also dem Verhältnis von 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese') abgelenkt.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* spezifische kulturelle Versatzstücke und tradierte Stereotypen einander kritisch gegenüberstellt und so eine neue Form von Filmmusical präsentiert, dessen selbstreflexive Funktion mit den sich verändernden soziohistorischen und kinematographischen Diskursen (beispielsweise hinsichtlich Sexualität und Gewalt)

²⁹⁸) Im Bühnenmusical *LES MISÉRABLES* symbolisiert die Flagge ebenfalls die studentische Revolte. Jedoch wird diese im Finale des ersten Aktes als Sinnbild für die gemeinsamen Ambitionen der jungen Menschen energisch geschwenkt, während die Nummer in einer mehrstimmigen Fermate ihren musikalischen Abschluss findet, bevor der Vorhang des ersten Aktes fällt. Vgl. Connor, Laurence / Powell, James. 2011. *LES MISÉRABLES — IN CONCERT. THE 25th ANNIVERSARY*, TC 01:26:09 f.

²⁹⁹) Muir, John Kenneth. 2005, S. 148.

einhergeht. Die von den (älteren) Konventionen abweichenden semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter dienen hierbei als Modell für künftige Filmmusicals (insbesondere hinsichtlich der Verwendung intertextueller/intermedialer Verweise) und zwar sowohl für die Produktions- als auch Rezeptionsseite.

3.3.3 Popkultur und Intermedialität — MOULIN ROUGE! (2001)

Das vorangegangene Kapitel hat verdeutlicht, inwiefern intertextuelle Bezüge von großer Bedeutung für die Ästhetik von Filmmusicals sind und dass diese Intertexte durchaus auch Einfluss auf die Struktur und Dramaturgie eines Werks haben können. Während SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT die jeweiligen Versatzstücke dem Kanon der (Musical-)Unterhaltungskultur entnimmt, übernimmt das Filmmusical MOULIN ROUGE! (2001) intertextuelle Elemente aus dem Feld der Populärmusik.

MOULIN ROUGE! (2001, Regie: Baz Luhrmann) basiert im Wesentlichen auf Handlungselementen der Opern LA BOHÈME (1896) von Giacomo Puccini und LA TRAVIATA (1853) von Giuseppe Verdi. Luhrmann versetzt die Ereignisse in das Paris um 1900. Die Besonderheit dieses Werks besteht darin, dass zwar Handlungselemente, Motive und narrative Strategien aus den genannten Werken des Musiktheater-Kanons entliehen werden, die Musik jedoch mit Ausnahme eines eigens für den Film komponierten Songs aus bereits veröffentlichten Nummern der zeitgenössischen Populärmusik stammt. Die inhaltliche und musikalische Gestaltung erfolgt somit auf zwei Zeit- und zugleich Stilebenen. Überdies reichert MOULIN ROUGE! die visuelle Ästhetik mit Versatzstücken aus zeitgenössischen Musikvideos und *Bollywood-Musicals* an.

Die Handlung beginnt im Jahr 1900, als der junge Schriftsteller Christian rückblickend seine persönliche Geschichte erzählt: Ein Jahr zuvor war der junge Mann nach Paris gezogen, um sich dort gegen den Willen seiner Eltern der kulturellen Revolution der Bohémiens anzuschließen. In der französischen Metropole lernt er eine Gruppe junger Künstler kennen, die ihn spontan als Autor für ein agitatorisches Theaterstück engagieren, welches in dem berühmten Nachtclub *Moulin Rouge* aufgeführt werden soll. Um Harold Zidler, den Direktor des *Moulin Rouge*, zu überzeugen, das Werk mit dem Titel SPECTACULAR, SPECTACULAR in den Spielplan aufzunehmen, sucht Christian Zidlers Mitarbeiterin Satine auf, die dort als Bühnenstar und Kurtisane arbeitet und sozusagen das erotische Aushängeschild des Etablissements ist. Ihr gegenüber gibt sich der junge Mann als berühmter englischer Schriftsteller aus, um sie so von seinen literarischen Fähigkeiten zu überzeugen, damit sie eine Empfehlung an ihren Arbeitgeber ausspricht.

Durch eine Verwechslung wird Christian für den vermögenden Finanzier Der Duke gehalten, der als Geldgeber fungieren soll. Daher darf er Satine in ihren Privatgemächern aufsuchen, wo sich die Verwechslung jedoch schnell aufklärt. Satine und Christian verlieben sich ineinander, müssen dies jedoch vor dem wahren Duke geheim halten, da dieser selbst sexuelle Absichten auf Satine hat und im Falle einer Abweisung nicht mehr als Sponsor für die kommende Produktion aufkommen würde.

Mit Hilfe der Bohémiens und Zidler gelingt es, den Duke von der Qualität des Stücks zu überzeugen — jedoch unter der Bedingung, dass Satine ausschließlich zu seiner persönlichen Mätresse und das Etablissement als Sicherheit an den Duke überschrieben wird. Während des Umbaus und der parallel dazu stattfindenden Proben für das Stück können Satine und Christian ihre Zuneigung zueinander vor dem Ensemble nicht lange verbergen. Überdies wird Zidler von Satines Arzt informiert, dass sie an Tuberkulose leide und in Kürze sterben werde, was die beiden jedoch vorerst vor Satine geheim halten.

Als der Duke von der Affäre zwischen Satine und Christian erfährt, will er sich seines Konkurrenten entledigen und plant den Mord an Christian, was er Zidler mitteilt. Dieser wiederum informiert Satine, woraufhin sie mit Christian Paris verlassen will. Um dies zu verhindern, spielt Zidler seinen größten Trumpf aus: Er teilt Satine mit, dass sie unheilbar erkrankt ist, und verlangt die sofortige Beendigung der Beziehung. Satine fügt sich und behauptet Christian gegenüber, dass sie nichts mehr für ihn empfinde und ihre Beziehung hiermit beendet sei. Bei Christians letztem Besuch im Theater anlässlich der Premiere seines Stücks sucht Christian Satine hinter der Bühne auf, wird jedoch von einem Schergen des Duke entdeckt, der versucht, ihn zu erschießen. Auf der Flucht gerät Christian auf die Bühne und übernimmt kurzfristig die Hauptrolle. Das Theaterpublikum wird nun Zeuge, wie sich Satine und Christian trotz der widrigen Umstände ihre Liebe gestehen. Der ebenfalls im Publikum sitzende Duke greift in dieser Situation zur Pistole, zielt auf Christian, und nur dank des beherzten Eingreifens Zidlers überlebt der Held die heikle Situation. Das Stück endet in einem spektakulären musikalischen Finale: Als der Vorhang fällt, bricht Satine erschöpft zusammen und stirbt in Christians Armen. Der Duke, der von alledem nichts mitbekommen hat, verlässt enttäuscht das Theater und gibt Satine für Christian frei. Die Rahmenhandlung des Films schließt mit dem einsamen Christian, der die Geschichte seiner ersten wahren Liebe niederschreibt.

Dieser Handlungsabriss macht die klare *dual-focus narration* deutlich: Alle wesentlichen Ereignisse des Films kreisen um die Liebesbeziehung Satines und Christians; und auch die mythisch aufgeladene Lebenseinstellung der Bohémiens speist sich aus ähnlichen Vorstellungen von der Liebe. Überdies liefern die Opern- beziehungsweise Operettenvorlagen das wesentliche romantische Handlungsgerüst, auf dem die Filmhandlung weitgehend aufbaut. Es ist somit wenig überraschend, dass auch die verwendeten Popsongs einen ähnlich romantischen Tenor aufweisen.

Wie bereits erwähnt, enthält MOULIN ROUGE! — mit Ausnahme des Songs „Come what may“ — keine Eigenkompositionen, sondern ein breites Spektrum an bereits zuvor veröffentlichten popmusikalischen Nummern, die (musikalisch angepasst und neu arrangiert) Teil der narrativen Struktur des Filmmusicals werden. Da diese — wie die Mehrzahl von Popmusiksongs — die Themen Liebe, Beziehung und Romantik aufgreifen, lassen sie sich nicht nur inhaltlich stimmig einbauen; vielmehr kann durch diesen Rückgriff auf bekannte und prominente Kompositionen von deren Erfolg mitprofitiert werden. Viele der verwendeten Songs tragen zudem eine Reihe von kulturellen Konnotationen in sich und aktivieren Wissensbestände aus dem kollektiven Gedächtnis, was die Integration der Songs gleichermaßen erschwert und

erleichtert — ersteres insofern, als sie als Teil des kollektiven Imaginären häufig in direkter Verbindung mit dem ursprünglichen Veröffentlichungskontext als eigenständige Popsongs stehen; dies führt dazu, dass der musikalische Stil, die Instrumentierung sowie der Gesang des zumeist bekannten Künstlers im direkten Vergleich (und zum Teil in Konkurrenz) mit der Adaption im Film gesehen werden, was unter Umständen der vorgesehenen Intention der Gesangsnummer im Film entgegenläuft. Ein Vorteil wiederum erwächst daraus, dass zugleich spezifische Assoziationen im Sinne der Narration des Filmmusicals eingesetzt werden können, wodurch eine beschleunigte Sinnkonstruktion ermöglicht wird.³⁰⁰

Bereits zu Beginn des Filmes wird diese besondere künstlerische Gestaltungsweise deutlich: Während seines ersten Zusammentreffens mit der Künstlergruppe um Toulouse-Lautrec und Satie zweifelt Christian an seiner Fähigkeit, die Lebenseinstellung der Bohémiens verinnerlichen zu können. So fordern ihn die Künstler unter anderem zu einer Stellungnahme zu der Frage auf, ob der Glaube an Schönheit, Freiheit, Wahrheit und Liebe noch berechtigt sei. Auf die Frage nach der Liebe antwortet Christian mit (gesprochenen) Textzeilen aus romantischen Popsongs, wie beispielsweise aus „Love is like oxygen“, einem Song der britischen Rockband *Sweet* (1978), und aus „All you need is love“, einer der bekanntesten Balladen von John Lennon (1967).³⁰¹ Beide Intertexte tragen vielerlei Konnotation zur Liebe und zu romantischen Gefühlen in sich und rufen Assoziationen hervor, die mit den Songs und ihrem ursprünglichen (soziokulturellen) Kontext verbunden sind. Diese verknüpfen sich mit den Wertvorstellungen der Bohème zur Liebe im Filmmusical.

In ähnlicher Form verfährt der Film, wenn Satine während der Nummer „Sparkling diamonds“, die wiederum eine Adaption des Songs „Diamonds are a girl’s best friend“ aus dem Filmmusical *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (1949) ist, die folgende Zeile singend einschiebt:

Satine: ‘Cause we are living in a material world and I am a material girl.³⁰²

Diese Zeile stammt zwar aus dem Song „Material girl“, den die Sängerin Madonna 1985, also etwa 40 Jahre nach „Diamonds are a girl’s best friend“, veröffentlichte; sie fügt sich aber inhaltlich perfekt in den Tenor der Sequenz ein, da sie das provokante Credo, Frauen seien materialistisch veranlagte und zugleich emanzipierte Figuren im Männerumfeld, audiovisuell unterstreicht. Neben dieser inhaltlichen Übernahme ruft die Songzeile zudem die Assoziationen zur Künstlerin Madonna ab, deren Image zwischen Erotik und Emanzipation oszilliert. Diese Vielschichtigkeit wird auf

³⁰⁰⁾ Dieser vereinfachende Zugang ist der Produktionspraxis zeitgenössischer Musikvideos entlehnt, die aufgrund ihrer gerafften Darstellungsweise auf eben diese kulturellen Versatzstücke zurückgreifen, um beschleunigt Bedeutungsstrukturen zu generieren. Für eine ausführliche Betrachtung und Untersuchung von Musikvideos im Kontext postmoderner Verschränkungen sei an dieser Stelle auf Gerhard Bühlers Monographie *Postmoderne auf dem Bildschirm/auf der Leinwand* verwiesen, in welcher diese Fragestellung ausführlich bearbeitet wird. Vgl. hierzu: Bühler, Gerhard. 2002. *Postmoderne auf dem Bildschirm/auf der Leinwand*. Sankt Augustin: Gardes, S. 157 ff.

³⁰¹⁾ Luhrmann, Baz. 2001. *MOULIN ROUGE!*, TC 00:08:40 f.

³⁰²⁾ Luhrmann, Baz. 2001. *MOULIN ROUGE!*, TC 00:15:40 f.

die Hauptperson Satine übertragen, die sich als Kurtisane und Star des *Moulin Rouge* ebenfalls zwischen Kommerz und eigener künstlerischer Selbstverwirklichung und insofern ihrer 'Emanzipation' positioniert. Ein weiterer Verweis auf die Ikone Madonna und das mit ihr verbundene Image findet sich im späteren Verlauf des Films, wenn Zidler den Duke von der Jungfräulichkeit Satines zu überzeugen versucht und die Nummer „Like a virgin“ (1984) anstimmt.³⁰³ Die Sequenz ist dabei in der überbordenden Ästhetik der MGM-Filmmusicals der 'Goldenen Ära' gehalten, und der ursprüngliche musikalische Stil sowie die zurückhaltendere Popinstrumentierung werden durch ein großes Swingorchester ersetzt.

Auch die sich langsam anbahnende Liebesbeziehung zwischen Satine und Christian wird in zwei zentralen musikalischen Szenen durch den Rückgriff auf bekannte Popsongs angekündigt, die wiederum spezifische Konnotationen zu Romantik und Liebe abrufen. Die „Your song“-Sequenz handelt vom allerersten Aufeinandertreffen von Satine und Christian, bei welchem sie den erfolglosen Jungautor für den wohlhabenden Duke hält. Christian versucht, die Situation aufzuklären, jedoch lässt sich Satine, die ihn zu verführen sucht, zunächst von ihrer Annahme nicht abbringen. Erst das Einsetzen der Gesangsnummer „Your song“, in welcher Christian Satine seine Gefühle offenbart, beendet ihre erotischen Annäherungsversuche. Bereits zuvor werden erste Zeilen aus dem Original-Song in die Dialog überführt, um so die Überleitung in die folgende Nummer möglichst fließend zu gestalten:

Christian: It's a little bit funny.

Satine: What?

Christian: This feeling inside. I'm not one of those who can easily hide. Is this ok? Is this what you want?

Satine: Ah, poetry. Yes, this is what I want... naughty words.

Christian: I don't have much money, but boy if I did, I'd buy a big house where we both could live. If I were a sculptor, but then again, no. Or a man who makes potions in a traveling show. I know it's not much ...

Satine: Oh naughty, don't stop, don't stop!

Christian: But it's the best I can do.

[singend]

My gift is my song. And this one's for you. And you can tell everybody, that this is your song. It may be quite simple, but now that it's done. I hope you don't mind, I hope you don't mind, that I put down in words... how wonderful life is now you're in the world.³⁰⁴

Bereits die in den Dialog integrierten Textzeilen und mehr noch der Übergang in die Gesangsnummer weckt Konnotationen, die in Verbindung mit dem Original-Song von Elton John und Bernie Taupin stehen. Die starke visuelle Überzeichnung der Sequenz — auf die im späteren Verlauf dieses Kapitels noch näher eingegangen werden soll — unterstreicht den romantischen Grundtenor zusätzlich. Darüber hinaus dient diese musikalische Szene der zeitlichen Raffung der Handlung.³⁰⁵

³⁰³) Luhrmann, Baz. 2001. MOULIN ROUGE!, TC 00:59:00 f.

³⁰⁴) Luhrmann, Baz. 2001. MOULIN ROUGE!, TC 00:26:25.

³⁰⁵) Man darf an dieser Stelle nicht außer Acht lassen, dass sich die beiden Hauptfiguren erst we-

Auch das „Elephant love medley“ verfolgt — ganz im Sinne der *dual-focus narration* — das Ziel, das romantische Paar zu etablieren. Dabei fasst das Lied jedoch — der Begriff „medley“ nimmt dies vorweg — eine große Anzahl verschiedener Popsongs aus beinahe fünf Dekaden der Populärmusikgeschichte zusammen, um daraus die zentrale Gesangsnummer zu generieren, welche die endgültige Paarbildung Satines und Christians markiert. Hierbei fällt auf, dass die Songs aus teilweise sehr unterschiedlichen und Kontexten stammen und lediglich das Thema Liebe als gemeinsamer Nenner ausgemacht werden kann. Michael Dunne äußert sich zu den wesentlichen Tendenzen der Sequenz folgendermaßen:

Then the two characters sing a duet in which Christian repeats familiar love lyrics and Satine sings new lyrics appropriate to her diegetic situation. The mixture of highly varied songs is intentionally illogical and unorganic. The only consistent theme is: love. [...] Christian and Satine sing snippets from ‘All You Need Is Love’, ‘I Was Made for Lovin’ You’, ‘One More Night’, ‘Pride in the Name of Love’, ‘Don’t Leave Me This Way’, ‘Up Where We Belong’, ‘Heroes’, ‘I Will Always Love You’ and ‘Your Song’. There may be some viewers who recognize all of these songs on first hearing, but all viewers will surely recognize some of them. Hearing them in this new context makes both sorts of viewers think about the songs as songs rather than simple musical expressions of diegetic feelings.³⁰⁶

Der jeweilige Verweis auf den Originalsong kann somit beim Rezipienten spezifische Assoziationen abrufen, welche die Liebesthematik der Sequenz auf musikalischer Ebene unterstreichen. Zudem setzt Baz Luhrmann wiederum Elemente der ‘Idealisierung’ und Überzeichnung ein, um die Romanze zusätzlich zu betonen: Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn die beiden Protagonisten auf dem Höhepunkt des Songs „I will always love you“ in einen herzförmigen Sternenregen eingehüllt werden und ein anthropomorphisierter Mond opernhaft die letzten Takte des Liedes deklamiert. Die romantische Aufladung der Sequenz resultiert somit sowohl aus der visuellen Überzeichnung, als auch aus der Thematik der kompilierten Einzelsongs. Durch die Positionierung des Figurenpaares auf einer zweiter narrativen Ebene, i.e. die ‘Idealdie-gese’, die sich aus den romantischen Motiven der einzelnen Songs speist, wird die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen Satine und Christian in verkürzter Form zusammengefasst, ohne als unlogisch negativ aus dem Gesamtrahmen des Filmmusicals herauszufallen.

Vergleichbare Überzeichnungen finden sich nicht nur auf der formalästhetischen, sondern auch auf der visuell-dramaturgischen Ebene. So übernimmt der Film die visuelle Dramaturgie zeitgenössischer Musikvideos, die sich beispielsweise durch eine hohe Schnittfrequenz, durch oftmals stark schematisierte dramaturgische Strukturen, klare Verweise auf Stereotypen und Klischees und eine ambitionierte Farbästhetik auszeichnen. Im Falle des Musikvideos dienen diese Elemente häufig der schnellen Etablierung der zumeist kurzen Narration beziehungsweise eingängiger

nige Minuten persönlich kennen und sich dennoch bereits eine romantische Beziehung anbahnt. Die Sequenz verlagert somit die ‘Realdie-gese’ auf eine ‘idealdiegetische’ Ebene, auf welcher die romantische Beziehung zwischen Christian und Satine enorm beschleunigt wird.

³⁰⁶) Dunne, Michael. 2004, S. 182.

Handlungsschemata.³⁰⁷ In *MOULIN ROUGE!* wird dieser narrative Duktus zum einen zur zusätzlichen Aktivierung von Konnotationen der popmusikalischen Nummern gewählt; zum anderen trägt er zur Verfremdung der Szenen bei, da diese Ästhetik deutlich mit den Konventionen des Filmmusicals bricht: Gerade die teilweise hochfrequente Schnittfolge, die ausladende Szenengestaltung, die stark überzeichnete Spielweise der Figuren und die Etablierung wenig realitätsnaher Bild- und Szenenkompositionen durch digitale Computereffekte³⁰⁸ sind Elemente, die in dieser Form traditionellen Filmmusicals weniger zu eigen sind und somit zu einer deutlichen Verfremdung führen. Auf diese Weise suggeriert das Filmmusical zu keinem Zeitpunkt, es bilde 'Realität' ab, sondern es verweist direkt auf die eigene Künstlichkeit.³⁰⁹

Diese Künstlichkeit wird zu Beginn und am Schluss des Films durch einen roten Filmvorhang zusätzlich unterstrichen: Am Anfang präsentiert sich ein prachtvolles Theaterproszenium mit einem goldbestickten roten Vorhang,³¹⁰ der sich mit dem Einsatz der Fanfare der Produktionsgesellschaft 20th Century Fox öffnet und den Blick auf eine Leinwand freigibt, auf welcher der sepiafarbene Vorspann zu sehen ist. Die Kamera, die zunächst die Leinwand nebst Proszenium einfängt, fährt langsam in das Filmbild hinein. Auf diese Weise verschmilzt die intradiegetische Leinwand mit der extradiegetischen Kinoleinwand. Der Schluss des Filmmusicals ist analog gestaltet: Der Film endet mit einer Einstellung in der Christian auf seiner Schreibmaschine die letzten Zeilen seiner Geschichte tippt. Die Kamera fokussiert dabei auf die Buchstaben auf dem eingespannten Papierbogen. Bei den Worten „The end.“ fährt die Kamera zurück aus dem erstarrten Filmbild und gibt wieder den Blick auf das Theaterproszenium frei, während sich der Vorhang langsam schließt. Der rote Theatervorhang 'rahmt' somit das Filmdrama und legt zugleich dessen Artifizialität als Kunstwerk offen. Diese dergestalt als 'künstlich' markierte Umgebung dient hierbei nicht nur als strukturierendes Element; sie legitimiert darüber hinaus die überzeichnenden und idealisierenden Elemente innerhalb der Diegese, so dass es keiner weiteren Motivation bedarf, wenn die Figuren — im wahrsten Sinne — in 'Tanz und Gesang ausbrechen' (siehe Abb. 16).

Auch wenn die Liebesbeziehung zwischen den Hauptfiguren im thematischen Zentrum der Handlung steht, wird deutlich, dass das Werk zugleich selbstreflexiv seine eigene Künstlichkeit thematisiert. Diese Künstlichkeit wird insbesondere durch die starke Überzeichnung und dem Einsatz intertextueller Verweise erreicht. Trotz dieser Verfahrensweisen erfährt das Filmmusical keine völlige Dekonstruktion: Die einzelnen Versatzstücke wecken intertextuelle aktivierbare Konnotationen, die die

307) Vgl. Bühler, Gerhard. 2002, S. 157 ff.

308) Beispiele für den Einsatz von Computereffekten sind unter anderem der Sternenregen in der „Elephant love medley“-Sequenz, der Tanz über den Wolken während des Liedes „Your Song“ und die stark stilisierten Stadtansichten von Paris, die eher an ein Jugendstilgemälde erinnern.

309) Dunne, Michael. 2004, S. 182.

310) *MOULIN ROUGE!* ist neben Tanzfilm *STRICTLY BALLROOM* (1992) und der Dramenverfilmung *WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET* (1996) der dritte (und zugleich letzte) Film in Baz Luhrmanns so genannter „Red Curtain trilogy“. Auch *STRICTLY BALLROOM* beginnt mit dem Öffnen eines roten Vorhangs. Vgl. Muir, John Kenneth. 2005, S. 166.



Abb. 16: Die 'theatrale' Rahmung in MOULIN ROUGE (2003).

Handlung sogar noch unterstreichen, so beispielsweise im Hinblick auf die Liebesthematik, die durch die Verwendung populärer Popsongs zusätzlich befördert wird. Die Besonderheit in MOULIN ROUGE! ist, dass der Film diese Verweise durch die erläuterten Kunstgriffe explizit herausstellt und sie als paradigmatisches Element filmischer Illusion hervorhebt. Diese selbstreflexive Dimension fungiert schlussendlich als erweiternde Perspektive der klassischen dualen Narrationsstruktur: Zu keinem Zeitpunkt kaschiert der Film seine Artifizialität, insbesondere indem er intertextuelle Verweise auf die Popkultur offensichtlich zu zentralen Achsen der Handlung macht. Die zuvor beschriebene Überzeichnung der Darstellung und die damit einhergehende Betonung der Künstlichkeit dekonstruiert und rearrangiert hierbei die tradierten Konventionen des Genres 'Filmmusical'. Das Filmmusical wird — dieses Werk macht es augenscheinlich — ein Vehikel potentieller Selbstreflexivität für den Zuschauer des 21. Jahrhunderts, welches durch die zahlreichen intertextuellen Verweise mit den filmischen Konventionen des Genres spielt. MOULIN ROUGE! ist genau in diesem Feld angesiedelt und kann somit als Beispiel für innovative Tendenzen des Genres 'Filmmusical' gesehen werden.

3.3.4 Zwischenbilanz: Gesellschaftskritik und Selbstreflexivität

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, mit welchen neuartigen Themenkreisen und intertextuellen Verweisen zeitgenössische Filmmusicals operieren. Gemeinsam ist den betreffenden Werken die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Gattung 'Filmmusical' selbst und ihrer Genretradition. Dies geschieht im Falle von CHICAGO durch die Überlagerung der 'Realdiegeese' und der Traumvorstellungen der Hauptfigur, die zur Vereinigung der beiden Ebenen führt. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT zeichnet sich insbesondere durch einen satirischen Umgang mit Stereotypen der Gesellschaft aus, gepaart mit dem inhaltlichen Bruch tra-

dierter Musicaltraditionen. MOULIN ROUGE! operiert vorwiegend mit ästhetischer und semantischer Überzeichnung sowie dem Einsatz verfremdeter und rekontextualisierter Intertexte der Populärkultur. Trotz ihrer unterschiedlichen Methoden überzeugen alle hier vorgestellten Werke durch das Neuarrangement der klassischen Paradigmen des Genres 'Filmmusical'. Das Filmmusical löst sich auf diese Weise von der Erwartungshaltung, die an Kinder- und Familienunterhaltung gestellt wird, und wendet sich einem Erwachsenenpublikum mit weitreichendem populärkulturellem Wissen zu. Überdies zeugen diese Beispiele davon, dass dem 'Genre' ein großes Potential an Weiterentwicklungsmöglichkeiten innewohnt.

Die drei genannten Werke stehen dabei stellvertretend für eine große Vielzahl anderer Produktionen, die auf unterschiedlichen Wegen neue Perspektiven eröffnen. Hier wäre beispielsweise das Filmmusical ENCHANTED (2007) zu erwähnen. In dem aus dem Hause Walt Disney stammenden Filmmusical wird eine klassische Märchengeschichte erzählt: Die Prinzessin Giselle gerät durch einen bösen Zauber der bössartigen Königin Narissa in das heutige New York City. Ihr Anbeter Prinz Edward muss sie aus dieser misslichen Lage retten, obschon sie in New York City ihren wirklichen Traummann Robert kennenlernt, den sie am Ende auch heiratet. Der abgewiesene Edward hingegen lässt sich mit Roberts Ex-Freundin Nancy ein, so dass am Ende das romantische Gleichgewicht wiederhergestellt ist. Zwar erinnert die Handlung stark an 'traditionelle' *fairy tale musicals*, jedoch überzeichnet der Film die existierenden Filmmusicalklischees derart, dass die Liebesthematik ironisch gebrochen wird. Beispielhaft hierfür sind die Sequenzen, in welcher die Prinzessin Roberts Wohnung aufräumt (den Genrekonventionen entsprechend untermalt durch eine musikalische Nummer) — eine 'Dienstleistung', bei der anstelle der in Disney-Filmen sonst üblicherweise auftretenden 'niedlichen' tierischen Helfer hier weniger attraktive Tierarten (unter anderem Ratten, Tauben und Kakerlaken) aus dem New Yorker Umfeld die Prinzessin unterstützen.³¹¹

Diese Demontage der Disney-Stereotypen setzt sich fort, als Prinz Edward im Central Park nach Giselle sucht und ebenfalls traditionsgemäß mit einer heroischen musikalischen Nummer einsetzt, jedoch jäh von einer Gruppe von Fahrradfahrern unterbrochen wird. Es gelingt ihm lediglich, die ersten Zeilen des Liedes (noch ohne instrumentale Begleitung) zu deklamieren, bevor die Kollision mit den Radfahrern die romantische Illusion zerstört.³¹² Diese Szene ist wiederum Teil der größeren *Song-and-Dance*-Nummer „That's how you know“, in welcher Prinzessin Giselle Robert im Central Park den Wert der Liebe klarmachen will. Während in dieser Szene die beiden Figuren den Stadtpark durchqueren, stimmen die sie umgebenden Figuren sukzessive in Giselles Lied ein.³¹³ Dabei dienen die in der Umgebung gespielten Musikinstrumente zugleich als diegetische Quellen der Begleitmusik des Songs.

³¹¹) Lima, Kevin. 2007. ENCHANTED, TC 00:23:45 f.

³¹²) Lima, Kevin. 2007. ENCHANTED, TC 00:48:17 f.

³¹³) Lima, Kevin. 2007. ENCHANTED, TC 00:45:20 f.

Diese Song-Sequenz gipfelt in einer großen Ensembleszene vor dem Bethesda-Brunnen im Herzen des Central Parks. Robert, der solch romantischer Übersteigerung sehr skeptisch gegenübersteht, fungiert hierbei als illusionsbrechender Fremdkörper. Dies wird bereits zu Beginn der Song-Sequenz deutlich:

[...]

Giselle: What about you and Nancy? You know that you will live happily ever after.

Robert: I don't know if I'll make it through today, let alone a lifetime. That's what I'm trying to tell you. It's complicated.

Giselle: But it doesn't have to be. Not if she knows.

Robert: Knows what?

Giselle: How much you really love her.

Robert: Of course she does. We just don't talk about it every minute of the day, but she knows.

Giselle: How?

Robert: What do you mean, how?

Giselle: [singend] How does she know...

Robert: [lacht] No, don't.

Giselle: [singend] You love her? How does she know...

Robert: People looking.

Giselle: [singend] She's yours?

Robert: [unterbricht] Don't sing. It's okay, you know. Let's just walk. Can we walk?

Giselle: [sprechend] Well, does she?

Robert: Yeah.

[...]

Robert: [Giselle und andere Menschen im Central Park beginnen zu singen] He knows the song too? I've never heard this song before! What the hell is it?

[...] ³¹⁴

An dieser Stelle spielt der Film unübersehbar mit der Praxis zahlreicher Filmmusicals, in denen die Frage nach einer 'realistischen' Verortung zugunsten einer illusionistischen und 'idealisierten' *Song-and-Dance*-Nummer zurückgestellt wird. Robert dient hier als ein Stellvertreter des Rezipienten, der nach einer 'realistischen' Motivation für eine musikalische Nummer sucht, diese aber im traditionellen Filmmusical im Regelfall so nicht finden kann. Dieser ironische Selbstverweis in ENCHANTED ähnelt den selbstreflexiven Tendenzen in den zuvor näher untersuchten Filmmusicals (i.e. CHICAGO, SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, etc.). Die Besonderheit dieses Filmmusicals besteht darin, dass in einem Film aus dem Hause Walt Disney ironisch mit den von der selben Produktionsfirma etablierten Klischees und Erwartungshaltungen umgegangen wird, dass also gleichsam eine selbstironische Perspektive eingenommen wird.

³¹⁴) Lima, Kevin. 2007. ENCHANTED, TC 00:45:20 f.

Eine anders geartete Herangehensweise findet sich im Filmmusical *HAIRSPRAY* (2007), wo die Protagonistin Tracey nicht von einer dem geläufigen Schönheitsideal entsprechenden Darstellerin, sondern von einer beleibten, jungen Dame verkörpert wird und am Ende trotzdem einen attraktiven, schlanken jungen Mann als Liebhaber gewinnt. Der Bruch mit den herrschenden Vorstellungen jugendlicher Attraktivität durch die Präsentation von Abweichungen vom (vermeintlich) gängigen Schönheitsideal ist die Grundthematik in diesem Filmmusical. Jedoch folgt die Handlung einer konventionellen „boy-meets-girl“-Geschichte im Sinne einer traditionellen *dual-focus narration*.

Ähnlich wie *MOULIN ROUGE!* verfährt das Filmmusical *ACROSS THE UNIVERSE* (2007) von Julie Taymor: Auch hier finden sich zahlreiche intermediale Verweise, so zum Beispiel die Verwendung von Songs der *Beatles*. Der Film erzählt die Geschichte des jungen, englischen Werftarbeiters Jude, der in den 1960er Jahren illegal in die Vereinigten Staaten einreist, um seinen Vater zu besuchen, der dort an einer Universität als Hausmeister tätig ist. In Amerika lernt er eine Gruppe von jungen Leuten kennen, mit denen er nach New York City zieht. Er verliebt sich in die junge Lucy, die sich jedoch im Laufe des Films einer radikalen Antikriegsbewegung anschließt (es ist die Zeit des Vietnamkrieges), was die beiden voneinander entfernt. Die Situation eskaliert, als einer seiner Freunde als Soldat während des Vietnamkriegs eingezogen wird und von dieser Mission traumatisiert zurückkehrt. Die jungen Leute zerstreiten sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Wertvorstellungen. Überdies wird Jude bei einer Protestaktion von Lucys Gruppe von der Polizei aufgegriffen und aus den Vereinigten Staaten ausgewiesen. Wieder zurück in England erfährt er, dass einige Mitglieder von Lucys Bewegung bei einem Unfall mit einem selbstgebauten Sprengsatz umgekommen sind. Aus Angst um Lucy entschließt sich Jude, wieder (und diesmal legal) in die Vereinigten Staaten zu reisen. In der Schlusszene befindet er sich bei einem illegalen Konzert auf dem Dach eines New Yorker Hochhauses, wo er sich mit Lucy aussöhnt — womit die romantische Beziehung wiederhergestellt ist.

ACROSS THE UNIVERSE greift — wie bereits erwähnt — auf Songs der *Beatles* und auf Konnotationen und Funktionsmuster zurück, die im kollektiven Gedächtnis mit den jeweiligen Liedern verbunden sind. So werden auf sehr prägnante Weise bestehende Bedeutungsinhalte aktiviert und in die Filmhandlung integriert und damit die Optionen für die Sinn- und Bedeutungskonstitution der Rezipienten erweitert. Auf diese Weise werden Wissenskonfigurationen und Erwartungshorizonte der Rezipienten gesteuert. Auffallend ist in diesem Zusammenhang der Abspann des Filmes, der mit einer Neuinterpretation des Songs „Lucy in the sky with diamonds“ unterlegt ist und der auf der visuellen Ebene durch starke psychedelische Farbeffekte gekennzeichnet ist. Auf diese Weise verweist der Film auf die Drogenszene der 1960er Jahre.³¹⁵ Überdies nutzt *ACROSS THE UNIVERSE* musikvideoartige Einschübe mit stilisierten und symbolisch aufgeladenen Kriegsbildern. Diese Sequenzen dienen als historischer Verweis auf den Vietnamkrieg und entsprechen den (angenommenen)

³¹⁵) „Lucy in the Sky with Diamonds“ (= LSD) als Akronym bezeichnet das damals beliebte Rauschmittel — die Droge LSD.

kollektiven Erwartungshaltungen der Rezipienten. Insofern erinnert dieses Werk deutlich an Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE!*, das die Filmhandlung ebenfalls durch Intertexte anreichert, so auf bekannte Bedeutungsmuster zurückgreift und diese instrumentalisiert.

Alle diese Filmmusicals machen deutlich, dass es eine Reihe von Abweichungen von den klassischen Paradigmen traditioneller Werke gibt. Diese beruhen vor allem auf selbstreflexiven Tendenzen, ohne dabei jedoch zwingend alle Konventionen des Genres (beispielsweise die tradierte dualistische narrative Ordnung) zu dekonstruieren oder völlig aufzugeben.

Nachdem bisher überwiegend auf inhaltliche und formalästhetische Aspekte sowie auf die Thematik des Films eingegangen und lediglich am Rande auf den musikalischen Charakter und die Motivation der musikalischen Nummern verwiesen wurde, wird im Folgenden eine nähere Untersuchung der Musik im Filmmusical im Zentrum stehen. Hierbei wird vor allem von Interesse sein, inwieweit Aspekte von *Liveness* — also der Live-Performance der musikalischen Nummern am Filmset — den musikalischen Charakter in Filmmusicals verändern, da der Anschein von Unmittelbarkeit und Simultanität der musikalischen Performances hervorgehoben wird.

Gerade in Hinblick auf die Musik kann bereits jetzt konstatiert werden, dass auch dieser Aspekt einer zunehmenden Neuordnung unterliegt. Insofern stellt sich die Frage, inwieweit der von Altman diagnostizierte *audio dissolve* auch auf zeitgenössische Filmmusicals zutrifft. Die folgenden Seiten werden sowohl einen Schwerpunkt auf diese Perspektive legen als auch die Funktion und Wirkung von *Liveness* in zeitgenössischen Filmmusicals untersuchen. Gerade durch den Einsatz von Live-Musik im Filmmusical kann eine Wirkung von Unmittelbarkeit und ein 'Realitätsanschein' erzeugt werden.

Da *Liveness* unter dieser Fragestellung bislang kein Gegenstand der Forschung war, schließt das folgende Kapitel eine 'analytische Lücke'. Es wird zugleich eine Überleitung zum Schlusskapitel dieser Arbeit schaffen, der sich im Speziellen mit Musik im Filmmusical und der These Marc-Mathieu Münchs zum *effet de vie* beschäftigt.³¹⁶ Der *effet de vie* soll dabei als Erklärungsoption für die Hinwendung zur *Liveness* einerseits und als grundsätzliche Analysekategorie für Musik im Filmmusical andererseits dienen.

³¹⁶) Marc-Mathieu Münch geht in seiner Untersuchung von der Annahme aus, dass künstlerische Produktionen (in seiner Untersuchung fokussiert er auf die Literatur) einen *effet de vie* hervorrufen können, der dafür sorgt, dass der Rezipient in die virtuelle Umgebung, die das Kunstprodukt generiert, eintauchen kann. Vgl. Münch, Marc-Mathieu. 2004. Diese Annahme wird im letzten Teil dieser Arbeit auf zeitgenössische Filmmusicals übertragen. Vgl. Kapitel 4, S. 163 ff.

3.4 *Liveness* im Filmmusical

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde das Augenmerk vornehmlich auf semantische Charakteristika unterschiedlicher Filmmusicals gelegt, wobei sowohl evolutionäre wie auch 'revolutionäre' narrative Strategien herausgearbeitet werden konnten — insbesondere die Ablösung der traditionellen *dual-focus narration*, die verstärkte Nutzung von intertextuellen Verweisen sowie Selbstreflexivität. Zudem haben wir festgestellt, dass sich in den letzten Jahren zahlreiche Filmmusicals neuen Themenkreisen und Problematiken geöffnet haben — so zum Beispiel der Gesellschaftskritik und der Abkehr von heteronormativen Beziehungen. Dabei hat sich eine enge Verflechtung mit musikalischen Charakteristika im Hinblick auf die Motivation von musikalischen Nummern innerhalb der Handlung herauskristallisiert. Alle untersuchten Verfahren steuern die historischen Wissenskonfigurationen hinsichtlich des Genres 'Filmmusical' und zwar sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite. Sie dienen als 'Blaupause' für die Produktion und Rezeption künftiger Filmmusicals, die sich der zur Konvention gewordenen Artifizialität des Genres (welche sich aus dem 'Zwang' zur Heteronormativität, der *dual-focus narration* und der Abwesenheit gegenwartsbezogener Themen speist) entziehen wollen.

In dem nun folgenden Schritt soll diese Perspektive weiterverfolgt und stärker akzentuiert werden, wobei es insbesondere um strukturelle Motivationen geht, mit denen das Filmmusical beim Einsatz von musikalischen Nummern operiert. Rick Altman konstatiert hierzu — wie bereits zuvor verdeutlicht —, dass die Technik des *audio dissolve* es ermöglicht, verschiedene koexistente auditive Ebenen (*diegetic* und *non-diegetic*) im Rahmen der *Song-and-Dance*-Nummern zu überlagern, so dass beide simultan im gleichen Raum existieren.³¹⁷ Durch diese Technik ist es möglich, dass instrumentale Hintergrundmusik zu einem Teil der filmischen Diegese und somit zur musikalischen Begleitung der agierenden Figuren werden kann oder dass rhythmische Strukturen aus dem Sprechtext in die Begleitmusik, welche zunächst außerhalb der Diegese stattfindet, übernommen werden. Auf diese Weise lässt sich die Musik in die diegetische Soundebene überführen. Bei Altman stehen insbesondere die Form und die Motivation der Überlagerung durch Handlung im Zentrum, wobei er seine Überlegungen zur dualen narrativen Struktur sowie die Techniken des *video dissolve* und des *personality dissolve* zusammenführt. Alle diese Techniken, im Speziellen aber der *audio dissolve*, bilden das strukturelle Fundament des traditionellen Filmmusicals. Nun stellt man jedoch zunehmend fest, dass durch die Möglichkeit von Live-Aufzeichnung eine Überlagerung im strukturellen Sinne nicht mehr zwingend notwendig ist: Durch diese technische Neuerung werden Gesang und Begleitmusik zwangsläufig Teil der Diegese, ohne dass es einer Überlagerungstechnik bedarf.

Hier ist anzumerken, dass bei der Mehrzahl aller Filmmusicals die einzelnen musikalischen Nummern beziehungsweise Songs noch vor dem Beginn der Dreharbeiten in einem professionellen Tonstudio voraufgezeichnet und nachbearbeitet wer-

³¹⁷) Vgl. Altman, Rick. 1987, S. 62 ff.

den. Der vorproduzierte Track wird nunmehr am Filmset während der Aufzeichnung abgespielt, und die Darsteller agieren dazu rhythmisch sowie lippensynchron.³¹⁸ Erst in der anschließenden Postproduktion werden das Filmbild und der vorproduzierte Track synchronisiert, so dass der Eindruck von Simultanität hervorgerufen wird. Dieses Verfahren hat mehrerlei Gründe. Vorrangig geht es darum, die Verbesserung der musikalischen und gesanglichen Qualität zu erreichen.

This practice of postsynchronization has many functions with the musical's overall strategy. Beyond its obvious function of providing a cleaner, more technically perfect recording, it disguises breathing and other signs of effort, covers up missed notes, and in general creates an eerie, far-off effect, an injection of the ideal world into the real.³¹⁹

Darüber hinaus verfolgt diese Technik basale produktionstechnische Ziele, da eine simultane Aufzeichnung von Gesang und Hintergrundmusik am Filmset zu größeren technischen Problemen führen kann — schließlich müssten die Sänger gegen die Kraft eines großen Orchesters ansingen. Altman weist überdies noch auf einen zweiten wesentlichen Aspekt hin, der an die Technik des *audio dissolve* anschließt:

More important still, the practice of postsynchronization reflects the importance of diegetic music as the mediating factor around which the musical's style is created. On one side we have purely diegetic sound, defined by an apparently logical relationship connecting image to sound (a door slams, we hear the sound of a door slamming); in the majority of cases this relationship is established simply by recording image and sound simultaneously (thus assuring, for example, that an actor's words will be synchronized with his lips). On the other side we have pure musical accompaniment, defined by its lack of diegetic relationship to the image (though a thematic relationship may exist); in general this music track is recorded separately and then postsynchronized.³²⁰

Der *audio dissolve* ist somit einerseits Technik der Überlagerung der auditiven Ebenen, dient aber andererseits zugleich dazu, den technischen Prozess eines Filmmusicals (mit seinen Herausforderungen) zu kaschieren. Diese Vorgehensweise betrifft die überwiegende Mehrzahl der Filmmusicals der letzten Jahrzehnte. Der Einsatz von *Liveness*³²¹ — also von *live* aufgezeichneten musikalischen Performances — in zeitgenössischen Filmmusicals zeugt hingegen — abgesehen von technischen Aspekten — von einem generellen Paradigmenwechsel. Dieser Paradigmenwechsel ist durch Altmans theoretischen Ansatz nicht mehr unmittelbar greifbar, da bei Live-Aufzeichnungen keine auditive Ebenenüberlagerung erfolgt.

318) Altman, Rick. 1987, S. 65.

319) Altman, Rick. 1987, S. 64.

320) Ibid.

321) Der Begriff *Liveness* dient hier als Bezeichnung für die direkte Aufzeichnung am Filmset, so dass Bild und Ton per se synchron ablaufen und eine spätere Nachsynchronisation nicht notwendig ist. Philip Auslander erweitert diesen Begriff, indem er (aufgezeichnete) Sequenzen, die jedoch den *Eindruck* einer Live-Performance vermitteln, ebenfalls unter diesem Begriff fasst. Vgl. hierzu: Auslander, Philip. 2011, S. 24 ff.

Dies wirft die Frage auf, welche Auswirkungen dies auf die Technik des *audio dissolve* einerseits sowie auf die Überlagerung von ‘Realdiegeese’ und ‘Idealdiegeese’ hat. Zunächst muss festgestellt werden, dass eine Zusammenführung der beiden sonst separaten auditiven Ebenen bei vollständiger *Liveness* nicht mehr notwendig ist, weil sowohl Musik als auch Gesang im *diegetic track* stattfinden. Die Frage nach der zuvor im Falle des Filmmusicals zentralen Herausforderung einer motivierten Überlagerung von ‘realdiegetischer’ und ‘idealdiegetischer’ Ebene löst sich hiermit auf — beziehungsweise ergibt sich auf einer anderen Ebene: Nun steht eher der Anschein von Unmittelbarkeit und das ‘Dokumentarische’ im Vordergrund — und dies ob- schon das Filmmusical nach wie vor als fiktional wahrgenommen wird.

Liveness kann in mehreren Abstufungen zum Einsatz gelangen: Erstens besteht die Möglichkeit, nur den Gesang der Figuren in der Diegeese *live* aufzuzeichnen und die musikalische Begleitung vorproduziert einzuspielen. Die Begleitung kann somit doch als Element des *music track* (beziehungsweise des *non-diegetic track*) aufgefasst werden. Zweitens kann diese Technik auch nur ein kleiner Teil innerhalb einer kompletten musikalischen Sequenz sein, die später wiederum im klassischen Muster (i.e. mittels der Technik des *audio dissolve*) weiterverfährt. Die Live-Passagen im jeweiligen Song dienen hierbei eher als einleitender Teil einer ansonsten traditionell eingebetteten Nummer. Drittens besteht die Möglichkeit, dass sowohl die Begleitmusik als auch der Gesang vollständig am Filmset *live* aufgezeichnet werden, was den Anschein von Authentizität enorm steigert. Allen drei Abstufungen ist jedoch gemein, dass sie Filmmusicals stärker an Bühnenmusicals binden, da deren Live-Charakter im filmischen Medium simuliert wird.

Im Folgenden wollen wir zunächst exemplarisch die Möglichkeiten der Umsetzung von *Liveness* im Filmmusical vorstellen und ihre jeweilige Ausdifferenzierung aufzeigen. In einem zweiten Schritt soll festgestellt werden, ob beziehungsweise inwieweit diese Technik als eine Abweichung vom *audio dissolve* zu begreifen ist und inwiefern sie das tradierte Verhältnis von ‘Idealdiegeese’ und ‘Realdiegeese’ neu definiert. Bei den hierbei analysierten Werke handelt es sich um herausragende Einzelbeispiele, die als Vorreiter einer innovativen Entwicklung gesehen werden können. Anschließend soll eine Verbindung zwischen den semantischen, syntaktischen und pragmatischen Dimensionen des Genres ‘Filmmusical’ und der historischen Funktion von *Liveness* hergestellt und diese in Beziehung zu Marc-Mathieu Münchs Konzept des *effet de vie* gesetzt werden.

3.4.1 Beispiele für den Einsatz von *Liveness* in aktuellen Filmmusicals

3.4.1.1 *Liveness* als Handlungsachse — WERE THE WORLD MINE (2008)

Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zu WERE THE WORLD MINE (2008) von Tom Gustafson zurück. Schon die narrative und thematische Analyse hat verdeutlicht, dass dieses Werk eine klare Abweichung von den gängigen semantisch-syntaktischen Mustern tradierter Filmmusicals darstellt. An dieser Stelle soll nun dezidiert auf den *musikalischen* Aspekt fokussiert werden, insbesondere auf den Einsatz von *Liveness*.

Zwar weist lediglich eine Sequenz von WERE THE WORLD MINE Aspekte von *Liveness* auf, jedoch markiert diese einen zentralen Wendepunkt in der Narration, da sie die aufkeimende romantische Beziehung der beiden männlichen Protagonisten illustriert.³²² Es handelt sich dabei um die Szene, in der Timothy für die geplante Theateraufführung vorspricht und singt und so zum ersten Mal das Interesse des von ihm beehrten Jonathon auf sich lenkt.³²³ Das Vorsingen wird von einer Klavierbegleitung untermalt, die ebenso wie der Gesang direkt am Filmset aufgezeichnet wurde. Dies wird durch den eher dumpfen Klang des Gesangs und des Klaviers, Timothys und Mrs. Tebbits nicht immer perfekte Intonation sowie die vernehmbaren Hintergrundgeräusche (beispielsweise das Papierrascheln und die Atemgeräusche) erkennbar. Das Momentum der *Liveness* ist aber nicht nur zu hören — es ist zudem zu sehen: So zeigen die von der Kamera in einer Nahen eingefangenen Vibrationen von Timothys Kehlkopf eindeutig, dass es sich hier um *live* am Set aufgezeichneten Gesang handelt. Im Falle der Klavierbegleitung lässt sich dies visuell nur für den Beginn der Nummer belegen, da im weiteren Verlauf der Sequenz nur noch Timothy in Großaufnahme montiert wird. Jedoch kann aufgrund der mangelhaften musikalischen Qualität hier ebenfalls auf eine Live-Aufzeichnung geschlossen werden. Ob das Klavier nun tatsächlich von der Darstellerin der Mrs. Tebbit gespielt wird, sei dahingestellt und kann an dieser Stelle weitgehend außer Acht gelassen werden. Wichtig ist hingegen die Feststellung, dass Timothys Gesang direkt am Filmset vorgetragen und aufgezeichnet wurde, so dass nur der *diegetic track* aufscheint.

Ausgehend von Altmans Definition kann in dieser Szene zunächst also nicht von einer Überlagerung von *diegetic* und *non-diegetic track* gesprochen werden — was sich jedoch im zweiten Teil des Songs ändert. In dem Augenblick, als Jonathon den Blick durch den Türschlitz wagt und Timothy auf der Bühne sieht, setzt eine instrumentale musikalische Begleitung ein, deren Quelle nicht mehr in der Diegese verortet werden kann. Die Überlagerung von *diegetic track* und *non-diegetic track* wird hier mit einem harten Bruch markiert. Im gleichen Moment wandelt sich der Gesang in eine vorproduzierte Aufnahme, die wiederum Teil des *non-diegetic tracks* ist und erst aufgrund der visuellen Überlagerung im *video dissolve* logisch mit dem Filmbild verknüpft wird. Technisch ist dieser Übergang sehr fließend, so dass lediglich das schlagartige Verschwinden der Hintergrundgeräusche, die eindeutig professionelle Instrumentalbegleitung, der perfektionierte Gesang und die nun fehlenden Kehlkopfvibrationen des Protagonisten darauf schließen lassen, dass hier ein Übergang von Live-Performance zu einer vorproduzierten Aufzeichnung und damit von der 'Realdiegese' zur 'Idealdiegese' stattgefunden hat.

Weil diese Sequenz als einzige mit *Liveness* operiert, unterstreicht sie besonders exponiert die aufkeimende Beziehung zwischen Timothy und Jonathon. Eine mögliche Erklärung für den Einsatz der Live-Technik wäre die Hinwendung zu einer vermehrt authentizitätsstiftenden Verortung des Filmmusicals. Diesen tiefgehenden

³²²) Gustafson, Tom. 2009. WERE THE WORLD MINE, TC 00:16:37 f.

³²³) Für eine ausführliche inhaltliche und szenische Beschreibung der Sequenz vgl. Kapitel 3.2.2, S. 96 ff.

Interpretationsansatz werden wir in den folgenden Kapiteln noch weiter ausbauen — zuvor aber wenden wir uns kurz einigen weiteren Beispielen zu, um so das Spektrum der Realisierungsmöglichkeiten von *Liveness* zu vervollständigen.

3.4.1.2 Ein neuer *audio dissolve*? — MAMMA MIA! (2008)

Ein vergleichbar begrenzter Einsatz von Live-Aufzeichnung am Filmset findet sich in dem Filmmusical MAMMA MIA! (2008), welches auf dem gleichnamigen erfolgreichen Bühnenmusical basiert und ausschließlich Songs der Popband ABBA beinhaltet. Der Einsatz der musikalischen Nummern erfolgt, mit Ausnahme weniger kurzer Szenen, weitgehend mittels der klassischen Überlagerung von *diegetic* und *non-diegetic sound*.

Auch die romantische Handlung entspricht eher dem traditionellen Musical: Die alleinerziehende Hotelbesitzerin Donna lebt gemeinsam mit ihrer Tochter Sophie auf einer kleinen griechischen Insel. Sophie, die gerade ihre Hochzeit mit ihrem Verlobten namens Sky plant, möchte zu den Feierlichkeiten auch ihren leiblichen Vater einladen, dessen Identität Donna jedoch geheim hält. Durch einen Zufall findet Sophie ein älteres Tagebuch ihrer Mutter und entdeckt, dass insgesamt drei Männer als ihr Vater in Frage kommen: Sam, Bill und Harry. Sie lädt alle drei zur Hochzeit ein — und dies im Namen ihrer Mutter —, ohne wiederum dieser davon etwas zu erzählen. Auch Donnas beste Freundinnen Tanya und Rosie, mit denen sie früher in der Musikband *The Dynamos* aufgetreten ist, sind Gäste der mehrtägigen Hochzeitsfeierlichkeiten. Als Donna nach Jahren erneut mit ihren drei ehemaligen Liebhabern zusammentrifft, ist sie sehr verärgert über deren überraschendes Erscheinen und versucht, sie der Insel zu verweisen — ohne Erfolg. Im Laufe der Handlung werden sowohl Donnas zerbrochene Liebesbeziehungen aufgearbeitet (hier vor allem die Beziehung zu Sam) als auch das Geheimnis gelüftet, welcher der drei Männer Sophies Vater ist. Kurz vor der Trauung schließlich kommt es zur Auflösung aller Verwechslungen, und die drei Männer einigen sich darauf, dass sie alle als Vaterfigur für Sophie fungieren möchten. Sophie und Sky jedoch sagen die Hochzeit ab und beschließen, zunächst die Welt zu bereisen und erst später zu heiraten. Donna hingegen findet zurück zu Sam und heiratet ihn umgehend auf der eigentlich für ihre Tochter arrangierten Hochzeit. Donnas Freundin Rosie überzeugt Bill von ihren romantischen Vorzügen, und auch Harry, der sich als homosexuell outet, findet unter den Hochzeitsgästen sogleich seinen Traumpartner. Am Ende des Films verlassen Sophie und Sky in einem Boot die Insel, um ihre Weltreise anzutreten.

Dieser kurze Handlungsabriss macht die romantische Grundthematik des Filmmusicals deutlich. Darüber hinaus weist er auf die tradierte Verwendung einer dualen Narrationsstrategie hin, welche insbesondere auf das Liebespaar Donna und Sam bezogen ist. Parallel zu deren Beziehung entwickeln sich sowohl die romantische Paarbildung von Sophie und Sky als auch das (anfängliche) Beziehungschaos der anderen Figuren. Was die musikalische Gestaltung betrifft, so baut MAMMA MIA! — wie eingangs bemerkt — im Wesentlichen auf vorproduzierte Stücke, die in der Postproduktion lippensynchron montiert werden. Nur in wenigen Sequenzen greift auch dieses Filmmusical auf die Option von Live-Aufzeichnung am Filmset zurück

— so beispielsweise in der Sequenz, die Sophies Jungesellinnenabschied schildert, bei dem Donnas ehemalige Musikband auftritt.³²⁴ Die Sequenz setzt während der abendlichen Feierlichkeit im Innenhof von Donnas Hotel ein, wo vor einer doppelflügeligen Hoteltür eine kleine Bühne aufgestellt ist. Zunächst hört man aus der aufgestellten Soundanlage die Stimmprobe der Moderatorin, die den Auftritt der *Dynamos* ankündigen soll. Dann öffnet sich die Tür, und Donna, Rosie und Tanya betreten in ausladend bunten und glitzernden 1970er-Jahre-Disco-Kostümen die Bühne. Jede von ihnen hält ein Kabelmikrofon in der Hand, und der ABBA-Song „Super Trouper“ setzt — zunächst *a capella* — ein.



Abb. 17: Der Live-Auftritt der *Dynamos* in MAMMA MIA! (2008).

Dass die Nummer direkt live am Filmset aufgezeichnet wurde, wird insbesondere dadurch erkennbar, dass die akustische Qualität deutlich schlechter ist als bei den übrigen Nummern: Der Gesang klingt äußerst blechern, da er durch die am Filmset befindliche Soundanlage verstärkt wird. Zudem wird die *Liveness* durch die zum Teil sehr mangelhafte Intonation der drei Sängerinnen überdeutlich. Auch die Hintergrundgeräusche der feiernden Gäste bleiben vernehmbar, so dass davon auszugehen ist, dass der Ton zu Beginn der Sequenz direkt am Filmset simultan aufgezeichnet wurde. Nach den ersten Takten, die rein *a capella* vorgetragen werden, setzt die musikalische Begleitung ein, was filmisch durch das Einschalten eines Kofferradios deutlich wird.³²⁵

Ab diesem Moment wandelt sich die musikalische und gesangliche Qualität deutlich, so dass klar wird, dass es sich hier nicht mehr um eine Live-Aufzeichnung handeln kann, sondern dass ein vorproduziertes Musikstück nachträglich synchronisiert wurde. Mit dem Einsetzen der Musik kommt zugleich die Technik des *audio dissolve* zum Tragen, da wiederum die diegetische und die nicht-diegetische auditive Ebene

³²⁴) Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:47:42 f.

³²⁵) Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:48:38.

überlagert werden und miteinander verschmelzen. Zwar bleiben die Geräusche der feiernden Menge noch vernehmbar — sie treten jedoch deutlich in den Hintergrund. Da nun durch den *audio dissolve* der *diegetic* und *non-diegetic sound* auf ein und derselben akustischen Ebene stattfinden, können diese Geräusche dem vorproduzierten Musikstück technisch hinzugemischt werden, ohne dass es zu logischen Brüchen in der Sequenz kommt.

Eine ähnliche Herangehensweise findet sich in der Sequenz, in der Donna zufällig von der Anwesenheit ihrer drei ehemaligen Liebhaber erfährt und sich — der Situation nicht gewachsen — geschockt und weinend in eine Toilettenkabine zurückzieht. Donnas Freundinnen Tanya und Rosie folgen ihr bis vor die verschlossene Kabinentür und stimmen — wiederum *a capella* — den Song „Chiquita“ an.³²⁶ Auch hier lässt die mangelnde technische und gesangliche Perfektion erkennen, dass der Gesang der beiden Frauen *live* am Filmset aufgezeichnet wurde. Erst als Donna unvermittelt die Toilette verlässt, setzt der voraufgezeichnete Song ein. Damit überlagern sich auch hier *diegetic* und *non-diegetic sound* mittels der Technik des *audio dissolve*.

Am Ende der Songsequenz wird allerdings zur anfangs verwendeten Option der Live-Aufzeichnung zurückgekehrt — erkennbar an einer wieder deutlich schlechteren Tonqualität, gesanglichen Schwächen und der tränenerstickten Stimme Donnas. Auf diese Weise wird die gesangliche Performance eng mit der schauspielerischen Darstellung verbunden. Diese Verbindung kann streng genommen als eine spezielle Form des *audio dissolve* verstanden werden, da sie den Übergang zwischen diegetischem Sound und nicht-diegetischem Sound mittels akustischer Simultanität ebnet und so den Bruch, der durch die Vereinigung der beiden akustischen Ebenen entsteht, wie eine Art Scharnier abmildert.

Diese spezielle Technik zieht sich wie ein gestalterischer ‘Roter Faden’ durch das gesamte Filmmusical. Ähnlich wie in den beiden soeben analysierten Szenen wird auch in der Sequenz vorgegangen, die von Sophies Segeltrip mit ihren ‘potentiellen’ Vätern handelt. Einer der Kandidaten — Harry — erzählt ihr in musikalischer Form (respektive dem Song „Our last summer“) die Geschichte von seiner Romanze mit Sophies Mutter Donna.³²⁷ Harry greift zu einer Akustikgitarre, schlägt die Saiten an und beginnt, ein paar erste Takte zu spielen und dazu zu singen. In diesem Fall werden sowohl der Klang der Gitarre als auch der Gesang Harrys *live* am Filmset aufgezeichnet, was insbesondere durch die perfekte Synchronität des Gitarrenspiels deutlich wird. Es findet sich beispielsweise ein Tempofehler in der Gitarrenmelodie, der mittels klassischer Postsynchronisation nur schwer reproduzierbar sein dürfte.³²⁸ Darüber hinaus sind auch hier die Bewegungen und Vibrationen von Harrys Kehlkopf wiederum ein eindeutiges Indiz für die *Liveness* der Szene, und auch die Hintergrundgeräusche (beispielsweise das Schlagen der Wellen gegen den Schiffsrumpf) sind deutlich hörbar.

³²⁶) Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:31:00 f.

³²⁷) Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:41:00 f.

³²⁸) Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:41:37.

Mit dem Beginn der zweiten Liedstrophe setzt dann wiederum die Instrumentalbegleitung des *non-diegetic track* ein. Ab diesem Moment ist der komplette *track* eine vorproduzierte Nummer. Auch wenn der Anschein von Kongruenz aufrechterhalten wird, da die Quelle des Gesangs zumindest anfangs im Filmbild verortet werden kann, wird dennoch erkennbar, dass der Song im Studio aufgezeichnet und nachträglich montiert wurde. Dieser ‘Brechungseffekt’ wird in diesem Fall sogar noch durch eine Besonderheit der Montage unterstrichen: Da ab dem Einsatz der Begleitung der Song nur noch teilweise lippensynchron beziehungsweise rhythmisch passend im Filmbild präsentiert wird, wird er eher zur illustrierenden Begleitung der Filmbilder, ohne unmittelbar von den gezeigten Figuren gesungen zu werden. Formell gesehen ist das Lied damit nicht mehr Teil der Diegese, sondern findet außerhalb der Handlung statt, auch wenn ein inhaltlicher Zusammenhang mit den sichtbaren Filmbildern hergestellt wird.³²⁹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass alle Beispiele in MAMMA MIA! als eine Sonderform des *audio dissolve* zu begreifen sind. Der fließende Übergang von *live* am Set aufgezeichneten Nummern zu vorproduzierten, nachträglich synchron montierten Songs verhindert weitestgehend den Bruch zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Idealdiegese’ in den musikalischen Sequenzen. Zudem stellt er eine weitere, überzeugende Motivationsstrategie für die Einbindung der Gesangsnummern dar, da hier der Erzählfluss ohne Unterbrechung in die musikalischen Nummern übergeht. Diese Form der musikalischen Einbettung kann — in pragmatischer Hinsicht — massiven Einfluss auf das Genre ‘Filmmusical’ nehmen: Der durch *Liveness* hergestellte fließende Übergang zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Idealdiegese’ kann als innovatives Element zur Steuerung von Wissenskonfigurationen genutzt werden. Damit lassen sich beispielsweise die Erwartungshaltungen der Zuschauer lenken, um dem Verdikt der Künstlichkeit entgegenzuwirken.

3.4.1.3 Emotion und Performance — HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001)

Nachdem HEDWIG AND THE ANGRY INCH zuvor primär hinsichtlich narrativer Strategien analysiert wurde, soll in diesem Kapitel nun der Einsatz von *Liveness* in diesem Filmmusical und sein Wirkungspotential untersucht werden. Im Gegensatz zu dem eher vereinzelt Einsatz dieser Technik in WERE THE WORLD MINE und MAMMA MIA!, bildet *Liveness* in diesem Werk einen der zentralen Gestaltungsaspekte.

HEDWIG AND THE ANGRY INCH stellt im Kanon aller Filmmusicals eine der wenigen Ausnahmen dar, bei der vor allem Rockmusik Eingang in die Handlung findet. Da die Mehrzahl der Songs hier auf einer Bühne stattfindet und eine nachträgliche Synchronisation mit aufgezeichneten Songs die Wirkung nachhaltig schmälert.

³²⁹) Dies wird gerade dann sicht- beziehungsweise hörbar, wenn in den letzten Zeilen des Songs Donna zu sehen ist, wie sie gerade Fotos betrachtend in Erinnerungen schwelgt und die Zweitstimme übernimmt, ohne, dass eine lippensynchrone Performance erfolgt. Auch hier dient das Lied mehr als musikalische Illustration der emotionalen Situation. Vgl. Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:44:17 f.

lern würde, griffen die Produzenten auf die Option der Live-Aufzeichnungstechnik zurück.³³⁰ Die Song-Sequenzen dienen hierbei ausschließlich dem Gefühlsausdruck der Hauptfigur, die durch ihre Songs ihr ereignisreiches Leben musikalisch verarbeitet. Die simultane Aufzeichnung bietet eine optimale Lösung, um diesen Gefühlsausdruck authentisch und atmosphärisch dicht zu transportieren.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die Eröffnungssequenz des Filmmusicals, in welcher Hedwig mit ihrer Rockband den Song „Tear me down“ während eines Auftrittes in einem Restaurant performt. Der Song nimmt das grundlegende Thema dieses Films — Hedwigs ambivalentes Verhältnis zu ihrem eigenen Körper — vorweg und setzt es in Zusammenhang mit den Ereignissen des Mauerbaus in Ost-Berlin im Jahre 1961.³³¹ Die streckenweise aggressive Rocknummer repräsentiert das zwiespältige Verhältnis Hedwigs zu sich selbst und erfordert somit eine besonders emotionale Darbietungsform durch die Musiker. Zudem betont die Verwendung der Live-Aufzeichnung die Unmittelbarkeit von gesanglicher Performance und musikalischer Begleitung besonders — ein generell wichtiges Momentum im Fall von Rockmusik. Das Musikstück, das thematisch einen fundamentalen Zusammenhang mit der gesamten Filmhandlung aufweist, wird daher direkt mit dem emotionalen Schauspiel des Hauptdarstellers verzahnt. Eine Postsynchronisation, die die Unmittelbarkeit der Performance auflösen und artifiziell wirken würde, erübrigt sich.

An dieser Stelle muss eingeräumt werden, dass kaum zu verifizieren ist, ob auch die Bandbegleitung *live* am Filmset aufgezeichnet wurde, da dies nicht eindeutig aus dem Filmbild hervorgeht. Ob der komplette Song *live* aufgezeichnet wurde — darüber lässt sich nur mutmaßen. Einziger Beleg hierfür ist der Audiokommentar der DVD-Veröffentlichung von HEDWIG AND THE ANGRY INCH: Laut Regisseur John Cameron Mitchell wurden fast alle Songs sowohl gesanglich als auch instrumental direkt am Filmset produziert. Dass die gesanglichen Performances von Hedwig in der Mehrzahl *live* aufgezeichnet wurden, lässt sich hingegen eindeutig erkennen: Hiervon zeugen sowohl die akustische Qualität als auch die Bewegung des Kehlkopfes der Protagonistin oder der Einschub von Sprechtextzeilen in die Gesangsdarbietung.

Insbesondere am Höhepunkt der erwähnten Szene kommt die durch *Liveness* erreichte Unmittelbarkeit zum Tragen: Als Hedwig mitten im Song das Mikrofon eines ihrer Musiker abschaltet, ist der Gesang des anderen Darstellers unvermittelt nicht mehr zu hören. Zudem kommt es zu dem typischen schrillen Störgeräusch, das durch die kurzzeitige Rückkopplung entsteht.³³² Diesen Effekt in der Postsynchronisation

330) Da in der Regel der technische Aufzeichnungsapparat nicht sichtbar sein soll, hätte eine versteckte Mikrofonierungstechnik angewandt werden müssen. Bei dieser ist es doch nur schwer möglich, ausschließlich den Gesang der Darstellerinnen und Darsteller aufzunehmen, da meist auch ungewollte Störgeräusche aus der Umgebung mitaufgezeichnet werden — was wiederum die klangliche Qualität der eigentlichen Musik deutlich schmälert. In der Mehrzahl der bühnenartigen, musikalischen Sequenzen in HEDWIG AND THE ANGRY INCH können die Figuren in die ohnehin am Filmset befindlichen Mikrofone singen, wodurch entsprechende Störgeräusche weitgehend vermieden werden können.

331) Mitchell, John Cameron. 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:01:06 f.

332) Mitchell, John Cameron. 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:04:32.



Abb. 18: Der erste Live-Auftritt mit dem Song „Tear me down“ in *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* (2001).

authentisch zu erreichen, ist kaum möglich. Zudem würde dies den Charakter des Songs nachhaltig verändern, da der Sänger nicht derart unmittelbar auf die anderen (akustischen) Geschehnisse reagieren kann – und auch die Interaktion mit den Begleitmusikern fiele weg. Dies wäre im Fall dieses hoch emotionalen Songs fatal: Gerade minimale Abweichungen von der Melodielinie, gesangliche Verzerrungen und Wechsel in der Kraft und Dynamik der Stimme verleihen der Performance ihre Unmittelbarkeit und einen Anschein von Authentizität.

Dieser ‘Mehrwert’ der *Liveness* wird nochmals am Ende des Filmes deutlich: Der nun nicht mehr kostümierte Hansel steht nur mit schwarzen Boxershorts bekleidet mit seiner Band auf der Bühne und singt den Song „Midnight Radio“.³³³ Da er in der Sequenz zuvor schmerzhaft erkennen musste, dass sein Liebhaber Tommy nicht der für ihn bestimmte Lebenspartner ist, dient dieser Song quasi als allegorische Zusammenfassung der Ereignisse rund um Hedwig und ihre Gefühlswelt. Dass diese Sequenz komplett *live* am Set aufgezeichnet wurde, wird hier insbesondere daran erkennbar, dass die gesangliche Qualität handlungsbedingt aufgrund der emotionalen Thematik der Sequenz deutlich in den Hintergrund tritt. So finden sich im Laufe des Songs einige stimmliche Unsauberkeiten und Intonationsfehler, die von der Mehrzahl der Rezipienten als Ausdruck von Hedwigs Emotionen wahrgenommen und somit nicht als störend empfunden werden dürften. Überhaupt weist diese Sequenz aufgrund der *Liveness* der Performance eine enorme inhaltliche und musikalische Dichte auf. Die Live-Technik öffnet auf diese Weise Raum für eine authentische beziehungsweise authentizitätsstiftende Präsentation der

³³³) Mitchell, John Cameron. 2001. *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*, TC 01:17:05 f.

musikalischen Ereignisse, die mittels vorproduzierter Musik kaum zu erreichen wäre. Diese Wirkung kann als Funktionselement bei künftigen Filmmusicals eingesetzt werden, um sich von der Artifizialität 'älterer' Filmmusicals abzuheben. Auf diese Weise wird nicht nur den potentiellen Erwartungshaltungen der Rezipienten hinsichtlich Authentizität im Filmmusical Rechnung getragen, sondern die Filmstudios nutzen diesen Konventionsbruch zugleich dazu, die Erwartungen und Wissenshorizonte bei künftigen Produktionen zu lenken beziehungsweise zu erweitern.

3.4.1.4 Unmittelbarkeit von Musik — ONCE (2006)

Ähnlich wie in HEDWIG AND THE ANGRY INCH bilden auch im irischen Independent-Filmmusical ONCE (2006) die Songs einen integralen Teil der Filmhandlung — allerdings stehen sie hier primär im Dienst einer alternativen Form der *dual-focus narration* und fungieren darüberhinaus weniger als Vehikel der Rockkultur. Die Handlung ist primär von einer romantischen Grundthematik bestimmt, wengleich das Ende des Filmmusicals einige Abweichungen vom traditionellen Modell aufweist.

Ein mittelloser Straßengitarrist³³⁴ lebt, nachdem seine Beziehung in die Brüche gegangen ist, wieder bei seinem verwitweten Vater in Dublin und unterstützt ihn beruflich bei der Reparatur von Staubsaugern. Nebenbei spielt er in der Dubliner Innenstadt, träumt aber von einer Karriere als professioneller Musiker. Durch einen Zufall begegnet er einer jungen tschechischen Immigrantin. Die beiden freunden sich an, nicht zuletzt aufgrund ihrer gemeinsamen Leidenschaft — der Musik. Zwischen beiden Figuren bahnt sich eine romantische Beziehung an, die jedoch überschattet wird von den Erinnerungen des Mannes an seine vorherige Freundin einerseits und von der noch bestehenden Ehe der Immigrantin andererseits, deren Mann in Tschechien zurückgeblieben ist, während sie mit der gemeinsamen Tochter nach Irland ausgewandert ist. Ungeachtet dieser widrigen Umstände ermutigt sie ihn dazu, seinen Traum von einer professionellen Musikkarriere voranzutreiben und mit ihr eine Demo-CD aufzuzeichnen. Zusammen mit anderen Straßenmusikern gründen sie daraufhin eine Band und nehmen in einem angemieteten Tonstudio eine CD auf, wobei sich die beiden Hauptfiguren noch näher kommen. Trotz der angedeuteten Romanze entscheiden sich beide am Ende, wieder getrennte Wege zu gehen: Er zieht nach London, in der Hoffnung als Musiker erfolgreich zu werden und zugleich die Beziehung zu seiner ehemaligen Lebenspartnerin wiederzubeleben. Sie überzeugt ihren Mann, nach Irland zu ziehen und es gemeinsam noch einmal zu versuchen. Als Abschiedsgeschenk hinterlässt der Straßenmusiker der Immigrantin ein gebrauchtes Klavier, damit sie auch weiterhin ihre Leidenschaft zur Musik aktiv leben kann.

Trotz der Liebesthematik kann bei diesem Werk nur bedingt von einer *dual-focus narration* gesprochen werden: Die Handlung führt zum einen nicht zu einer dauerhaften romantischen Beziehung zwischen den beiden Figuren, zum anderen be-

³³⁴) Es sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass sowohl der Straßenmusiker als auch die Immigrantin namenlos bleiben und auch im Abspann des Filmmusicals lediglich als „The Guy“ und „The Girl“ bezeichnet werden.

ruht die angedeutete Romanze im Wesentlichen auf der gemeinsamen Passion für die Musik. Die Songs dienen sozusagen als Repräsentationen der gestörten Beziehungen der beiden Hauptfiguren. Zwar finden sich im Laufe der Filmhandlung zahlreiche romantische Momente, jedoch tragen diese nicht dazu bei, die Liebe zwischen den beiden Protagonisten zu festigen. Vielmehr begünstigen sie die Wiederherstellung der Beziehungen zu den jeweiligen Ex-Partnern — wemgleich der Schluss des Films offen lässt, ob die Paare wirklich wieder zueinander finden.

Die zentrale thematische Rolle, die Musik und deren (Er-)Leben in diesem Werk spielt, spiegelt sich in der produktionstechnischen Gestaltung wider: Auch in *ONCE* wird wesentlich auf die Technik der Live-Aufzeichnung am Set gesetzt. Dies wird bereits am Anfang des Films deutlich: Sowohl das Gitarrenspiel als auch der Gesang wurden hier live am Filmset aufgezeichnet. Die akustische Qualität des Songs „And the healing has begun“ ist stark vermindert. Gepaart mit der Handkameraästhetik und der körnigen Bildauflösung, vermittelt er den (quasi-)dokumentarischen Eindruck einer privaten Videoaufnahme.³³⁵ Dieses Gestaltungsprinzip setzt sich in der folgenden Szene fort: Auch sie spielt wieder in der Dubliner Innenstadt, nur trägt der Musiker einen anderen Song vor: „Say it to me now“. Schon der Text des Liedes macht die Emotionalität des Songs deutlich, die durch die expressive Präsentation im Film noch verstärkt wird:

I'm scratching at the surface now and I'm trying hard to work it out
so much has gone misunderstood this mystery only leads to doubt
and I didn't understand when you reached out to take my hand
and if you have something to say you'd better say it now.
Cause this is what you've waited for your chance to even up the score
and as these shadows fall on me now I will somehow.
Cause I'm picking up a message Lord and I'm closer than I've ever been before,
so if you have something to say, say it to me now
say it to me now, say it to me now.³³⁶

Dieser Song kann als Spiegel der zerbrochenen Gefühlswelt des Protagonisten interpretiert werden. Um die besondere innere Beteiligung des Mannes überzeugend transportieren zu können, die sich vor allem in der hoch emotionalen *Liveness* der Szene widerspiegelt, wurde hier auf die Option der Live-Aufzeichnung vor Ort zurückgegriffen.

Die Sequenz ist dabei ästhetisch sehr zurückhaltend gestaltet. Zunächst zeigt die Kamera den Mann aus einer statischen Frontalperspektive; erst mit Einsetzen des dynamischen Refrains bewegt sie sich langsam auf ihn zu, wobei die subjektive Handkamera-Ästhetik den Eindruck vermittelt, dass es sich um eine Person handelt, die auf den Musiker zugeht. Dass diese Szene aus gesanglicher Sicht und auch ton-technisch nicht den hohen Perfektionsgrad einer Studio-Aufnahme erreicht, tritt da-

³³⁵) Carney, John. 2006. *ONCE*, TC 00:00:20 f.

Dieser Song kann nicht bis zum Ende erklingen, da ein Drogensüchtiger die Performance durch den versuchten Diebstahl der Einnahmen des Musikers unterbricht.

³³⁶) Quelle: <http://www.stlyrics.com/lyrics/once/sayittomenow.htm> (Zugriff: 11.10.2012).

bei in den Hintergrund, da es im Wesentlichen um die emotional-dynamische Deklamation des Songinhaltes seitens des Musikers geht.

Die Motivation des Songs ergibt sich dabei einerseits aus der emotionalen Thematik, andererseits aus der Live-Situation der Szene selbst, da musizierende Straßenkünstler in urbanen Räumen durchaus mit den gängigen Realitätserwartungen übereinstimmen. Der Live-Charakter verortet die Szene offenkundig auf der 'realdiegetischen' Ebene. Im Gegensatz zu traditionellen Filmmusicals findet hier keinerlei Versuch einer inhaltlichen oder ästhetischen 'Idealisierung' oder Potenzierung statt. Dies wird insbesondere am Ende des Songs deutlich, als plötzlich die Immigrantin vor dem Protagonisten steht und auf diese Weise die vormalige subjektive Ich-Perspektive der Kamera einnimmt. Die Nähe, die so zwischen der Filmhandlung und dem Rezipienten hergestellt wird, beruht stark auf der Reduktion des technischen Apparates.

Diese musikalische Unmittelbarkeit wird zu einem wesentlichen Charakteristikum des Filmmusicals ONCE und könnte zukünftig einen Einfluss auf die weitere Entwicklung sowie das Verständnis des Genres als solches ausüben. Rick Altman konstatiert noch, dass in einem Filmmusical diegetischer und nicht-diegetischer Sound koexistieren und die beiden auditiven Ebenen im Rahmen der Gesangsnummern aufgelöst werden und miteinander zu einer Ebene verschmelzen.³³⁷ Überdies erkennt er eine romantische Liebesbeziehung als *die* narrative Grundkonstellation, die sich in der Mehrheit aller Werke wiederfindet.³³⁸ Formal gesehen verzichtet ONCE nun im Wesentlichen auf die Überlagerung von diegetischem und nicht-diegetischem Sound, da sowohl die Begleitmusik als auch der Gesang direkt und live am Filmset aufgezeichnet wurden und somit zugleich Teil der Diegese sind. Insofern wird der von Altman beschriebene Überlagerungsprozess des *audio dissolve* obsolet – was zur Annahme verleiten könnte, dass derartige Produktionen damit einen zentralen Parameter des Filmmusicals verlieren. Auch die Tatsache, dass sich in ONCE zwar eine zurückhaltende Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren anbahnt, diese jedoch nur angedeutet wird und keine positive Auflösung erfährt, entspricht nicht den älteren Konventionen. Allerdings können diese Abweichungen als Indiz gesehen werden, dass der Film ONCE als ein Filmmusical wahrgenommen wird, welches gerade mit traditionellen Erwartungshaltungen bricht.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund eine der zentralen Sequenzen des Filmes, in der diese Abweichungen besonders deutlich werden und der hohe Stellenwert von Musik in der Handlung herausgestellt wird: Die Immigrantin führt den Straßenmusiker in eine Musikalienhandlung, um ihm auf einem Flügel im Ausstellungsraum ein melancholisch-getragenes Stück vorzuspielen. Dies ermutigt den jungen Mann, ihr seinerseits eine seiner eigenen Kompositionen zu präsentieren und sie auch mit ihr gemeinsam zu spielen.³³⁹ Die nun folgende Nummer „Falling slowly“ wird auf der narrativen Ebene durch die Situation in dem Musikgeschäft motiviert. Der Song ist

337) Altman, Rick. 1987, S. 62 f.

338) Altman, Rick. 1987, S. 28 f.

339) Carney, John. 2006. ONCE, TC 00:11:27 f.



Abb. 19: ‘The Girl’ und ‘The Guy’ proben den Song „Falling slowly“ in ONCE (2006).

somit vollständig innerhalb der diegetischen Soundebene verortet, weil die instrumentale Begleitung *live* von den beiden Hauptfiguren gespielt wird.

Diese Szene spielt selbstreflexiv mit der Herausforderung der realistischen Motivation von Gesangsnummern — und löst diese Problematik zugleich: Indem hier der Lehr- und Lernprozess zwischen den beiden Personen aufgegriffen wird, kann ein logischer Bruch vermieden werden, der andernfalls durch die gemeinsame Kenntnis der Gesangsnummer entstanden wäre.³⁴⁰

Das Filmmusical unternimmt keinerlei Versuch einer ‘Idealisierung’, da sowohl das zunächst langsame und noch mit vielen falschen Tönen einhergehende Erlernen des Songs als auch dessen gemeinsame Umsetzung Teil der Sequenz sind. Parallel zu dem musikalischen Lernprozess, der durch den Live-Charakter betont wird, verläuft der charakterliche Entwicklungsprozess, der durch die *Liveness* der Szene an Authentizität gewinnt. Damit knüpft diese Szene deutlich an den aktuellen Realismus-Diskurs des Filmmusicals an und definiert so Genrekonventionen neu. Obwohl sich in der Sequenz eine romantische Annäherung der Protagonisten andeutet, nimmt diese noch keinen dominanten Stellenwert ein. In dieser Hinsicht ist auch ein Auszug aus dem Songtext der Nummer „Falling slowly“ interessant:

I don’t know you, but I want you
all the more for that.
Words fall through me and always fool me

³⁴⁰⁾ So wird zunächst die Tonart definiert, und dann werden die drei wesentlichen musikalischen Teile seitens des Straßenmusikers vorgestellt, die durch die Immigrantin nach Gehör in die Klaviermelodie und Harmoniebegleitung übertragen werden. Vgl. Carney, John. 2006. ONCE, TC 00:13:30 f.

and I can't react.
And games that never amount to more than they're meant,
will play themselves out.
Take this sinking boat and point it home, we've still got time.
Raise your hopeful voice, you have a choice, you'll make it now.
[...]³⁴¹

Zwar lassen sich in dem Songtext — insbesondere in der ersten Textzeile — ange-deutete romantische Aspekte erkennen, diese sind aber im weitesten Sinne als Topos zu verstehen. Insofern wird eine Romanze angedeutet, die jedoch dem eigentlichen Thema des Filmmusicals — der Leidenschaft zweier Menschen für die Musik — untergeordnet bleibt. Auch auf visueller Ebene werden diese Aspekte nicht näher konkretisiert, sondern sie schaffen Raum für die unmittelbare Erfahrung, die aus der Live-Situation der Musik resultiert.

Neben diesem inhaltlichen Spiel mit den Genrekonventionen nutzt das Filmmusi-cal den Live-Aspekt, um seinen eigenen Konstruktcharakter offenzulegen. Dieser Aspekt wird insbesondere in der Sequenz deutlich, in der die beiden Hauptfiguren mit ihrer Musikband den ersten Song („When your mind's made up“) in einem ange-mieteten Tonstudio aufzeichnen.³⁴² Durch die Live-Performance, die aber parado-xerweise filmisch-visuell in einem Studio situiert ist, unterläuft der Film das tradierte Modell der ansonsten unsichtbaren Produktionsbedingungen und macht einen andern-falls verborgenen Schritt im Schaffensprozess — nämlich die (Vor-)Aufzeichnung der Songs — zum Teil der Filmhandlung.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in *ONCE Liveness* zur Steige-rung des Authentizitätseindrucks für die Zuschauer sowie zur Generierung neuer Seh- beziehungsweise Höreindrücke eingesetzt wird. Dieser Kunstgriff dient zudem einem selbstreflexiven Spiel mit den Konventionen des Genres 'Filmmusical'. In diesem Sinne eröffnen auch weitere gestalterische Besonderheiten dem Genre als solchem innovative Perspektiven: Insbesondere die häufig verwendeten Anleihen an die Dogma95-artige Ästhetik (i.e. Handkamera, Verzicht auf visuelle Nachbearbei-tung, künstliches Licht etc.) tragen zur Entstehung einer auditiven und visuellen Un-mittelbarkeit bei und zeigen, wie mit den Konventionen des Genres aktiv operiert werden kann: Obschon im Kern vergleichbare inhaltliche Strategien angewandt wer-den (i.e. das Etablieren einer romantischen Beziehung), werden überkommene Konventionen hinterfragt und der sonst weit verbreitete 'idealisierende' Duktus ande-rer Filmmusicals vermieden.

3.4.2 Zwischenbilanz: Wirkungsdimensionen von *Liveness*

In den vorangegangenen Teilkapiteln haben wir anhand einiger Beispiele die unter-schiedlichen Verfahrensweisen bei der Umsetzung von *Liveness* vorgestellt und so das Spektrum an unterschiedlichen Zielsetzungen dieser besonderen Gestaltungsweise

³⁴¹) Quelle: <http://www.stlyrics.com/lyrics/once/fallingslowly.htm> (Zugriff: 13.10.2012).

³⁴²) Carney, John. 2006. *ONCE*, TC 00:55:40 f.

aufgezeigt: In *WERE THE WORLD MINE* und *MAMMA MIA!* wird der Live-Charakter als besondere Form des *audio dissolve* eingesetzt, die den Überlagerungsprozess der beiden akustischen Ebenen unterstützt. In den beiden Filmmusicals *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* und *ONCE* hingegen dient die Live-Aufzeichnung der Songs am Set dazu, den performativen Charakter und die emotionale Dimension der musikalischen Darbietungen zusätzlich zu betonen: Ohne dass entfremdende Produktionsschritte zwischengeschaltet werden (i.e. Vorproduktion im Tonstudio und eine Nachbearbeitung im Zuge der Postproduktion), können die Sänger ihre Emotionen direkt und unmittelbar in den Gesang überführen. Jegliche artifizielle Zwischeninstanz, die zunächst dem Zweck dient, eventuelle Unzulänglichkeiten in der Musik und im Gesang zu kompensieren, wird in dieser Form der Darbietung obsolet, da das Filmmusical gerade den Aspekt möglicher gesanglicher und musikalischer Unvollkommenheit betont und somit veranschaulicht, wie sehr sich die emotionale Disposition der Figuren im jeweiligen Song niederschlägt. Die Unmittelbarkeit, die so hergestellt wird, vermeidet gezielt eine 'idealisierende' Übersteigerung, sie 'erdet' den jeweiligen Song in der 'Realdiegese' des Werks, ohne dabei jedoch die tradierten Paradigmen, wie beispielsweise eine romantische Thematik, gänzlich auszuschließen.

Der sich durch die unmittelbare Verzahnung herausbildende dokumentarische Charakter kann dabei mit der musikalischen Darbietung von Bühnenmusicals verglichen werden, da hier die *Liveness* der Aufführung eine technische Vorproduktion verbietet. Diese Einschränkung bei Bühnendarbietungen ist dabei weniger als Defizit, sondern vielmehr als eine weitere ästhetische Dimension zu begreifen, da sie ermöglicht, eine schauspielerische Darbietung eng mit einer musikalischen Darbietung zu verknüpfen. Diese Verbindung kann allerdings auch zu Lasten der gesanglich-technischen Perfektion ausfallen, weil eine Live-Performance unkontrollierbare Parameter miteinschließt, wie zum Beispiel das physische und psychische Befinden des Sängers, seine musikalische Interpretationsfähigkeit etc.³⁴³ Dies bringt immer ein gewisses Spannungsmoment mit sich — verleiht aber zugleich jeder einzelnen Aufführung einen originären Charakter. Es ist daher interessant zu beobachten, dass man diese Unwägbarkeiten, mit denen eine Bühnendarbietung unter Umständen zu rechnen hat, in alterierter Form nun auch in das Filmmusical integriert. Auf diese Weise wird der Eindruck von Authentizität und Unmittelbarkeit enorm gefördert, was der Artifizialität älterer Filmmusicals eindeutig entgegensteht.

Der Live-Gesang der Darstellerinnen und Darsteller wird zum Ausdruck vermeintlicher theatraler Unwägbarkeiten — und dies trotz der Reproduktionsfähigkeit, die dem Film grundsätzlich zu eigen ist und den ästhetischen und narrativen Code bestimmt.³⁴⁴ Diese Reproduzierbarkeit des Films läuft prinzipiell dem Live-Gedan-

343) Zwar hat sich durch zahlreiche Ausbildungsgänge im Bühnenbereich eine enorme Professionalisierung eingestellt, die das Ziel hat, die oben genannten Parameter beherrschbar zu halten. Dennoch kann auch eine Professionalisierung ein unvorhersehbares Ereignis nicht gänzlich ausschließen.

344) Vgl. Benjamin, Walter. 2011. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, S. 38 f.

ken entgegen, da der Film aufgrund seines technischen Apparates (Voraufzeichnung, Postproduktion und spätere Darbietung als Projektion) *per se* nicht in der Lage ist, die grundlegende Unmittelbarkeit abzubilden, die beispielsweise dem Medium Fernsehen mit seiner Option der Live-Übertragung zu eigen ist. Daher ist das Filmmusical gezwungen, eine Strategie zu entwickeln, die den Live-Charakter einer Darbietung auch im filmischen Medium zumindest abzubilden vermag — auch wenn dies im engeren Sinne grundsätzlich unmöglich ist. Eine Option hierbei ist die im Vorangegangenen betrachtete *Liveness* — sprich die möglichst unverfälschte, situative Live-Aufzeichnung der Nummern vor Ort: Die Unwägbarkeiten des Live-Gesangs und der musikalischen Live-Darbietung werden somit auch im *Filmmusical* zu einer künstlerischen Strategie, die darauf abzielt, den sonst bühnenspezifischen Unmittelbarkeitscharakter zu simulieren und die zum ‘Idealisieren’ neigenden Untertöne traditioneller Inszenierungsstrategien zu vermeiden.

Auf diese Weise können sich (zeitgenössische) Filmmusicals gewissermaßen rehabilitieren: Lange haftete dem Genre der Makel an, es könne durch seine Künstlichkeit gerade in den musikalischen Sequenzen keine Repräsentation von Realität leisten, sondern nur ein übersteigertes und potenziertes Universum darbieten. Diese im kollektiven Gedächtnis verhaftete Genrevorstellung muss nun in Anbetracht der Option von *Liveness* und Live-Darbietung revidiert werden, weil das Filmmusical speziell im Falle von dargebotener *Liveness* einen stärkeren Anschein von Authentizität und folglich von Realitätsnähe akzentuieren kann. Die Erwartungshaltungen, die der Rezipient an das Genre heranträgt, werden durch diese Maßnahmen und Paradigmen neu ausgerichtet. Auf diese Weise werden die traditionellen Vorstellungen klassischer Filmmusicals aufgebrochen, um innovativen Tendenzen mehr Raum zur Entfaltung zu geben.

Dieser Bruch mit der Erwartungshaltung der Rezipienten wird im folgenden Kapitel im Fokus stehen. Nach einer kurzen Zusammenfassung der innovativen Tendenzen im Filmmusical wollen wir sozusagen im ‘finalen’ Teil dieser Untersuchung eine Zusammenführung verschiedener theoretischer Ansätze durchführen: Dabei werden wir den pragmatischen Ansatz aus Rick Altmans Genretheorie mit den Prämissen von Marc-Mathieu Münchs *effet de vie*³⁴⁵ verzahnen und herausarbeiten, welche möglichen Wirkungsdimensionen sich durch *Liveness* — vor allem in musikalischer Hinsicht — in zeitgenössischen Filmmusicals eröffnen.

3.5 Semantisch-syntaktische Innovationen in zeitgenössischen Filmmusicals

Die vorausgegangenen drei Unterkapitel haben einen Eindruck davon vermittelt, welche innovativen Gestaltungsmittel in zeitgenössischen Filmmusicals Verwendung finden. Das Spektrum reicht dabei von narrativen beziehungsweise dramaturgischen Modifikationen, der Erschließung neuer Thematiken und Motivationsstrategien bis

³⁴⁵) Vgl. Münch, Marc-Mathieu. 2012. *L'effet de vie et l'union des arts*. In: Guiyoba, François (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 41 ff.

hin zu einem Paradigmenwechsel weg vom klassischen *audio dissolve* und hin zu *Liveness*. Dabei fällt auf, dass diese Innovationsansätze meist nicht isoliert in den Werken aufscheinen, sondern häufig miteinander verzahnt werden. So ergeben sich aus narrativen, thematischen und musikalischen Tendenzen neuartige semantische, syntaktische und pragmatische Perspektiven für eine Fortentwicklung des Genres, die einerseits die Traditionen des Genres berücksichtigen, andererseits die sich verändernden gesellschaftlichen und kinematographischen Diskursen aufgreifen und auf diese zurückwirken.

Im ersten Unterkapitel haben wir an *DANCER IN THE DARK* dargestellt, wie Erzählstrategien traditioneller Filmmusicals erweitert oder aber alteriert werden können. Daher wird im Folgenden nicht weiter auf narrative Dualität oder den Topos der romantischen Paarbildung eingegangen. Stattdessen richten wir den Fokus auf die Verortung der Protagonistin im Spannungsfeld von ernüchternder, prädestinierter 'Realdiegeese' und 'idealdiegetischer' musikalischer Traumwelt, die die Wünsche und Bedürfnisse der Hauptfigur widerspiegeln. Die Verbindung zwischen diesen beiden narrativen Ebenen wird ausschließlich durch die Protagonistin hergestellt. Somit wird das dualistische narrative Prinzip des Genres Filmmusical aufgebrochen und durch eine neuartige dualistische Grundordnung ersetzt, welche die Beziehung zwischen 'Idealdiegeese' und 'Realdiegeese' klar definiert — sprich, es erfolgt eine strikte Trennung beider Ebenen.

Die prädestinierte Handlung in *DANCER IN THE DARK* kann dabei als grundlegender narrativer Modus begriffen werden. Diese Weltsicht ist eng mit den künstlerischen Vorstellungen Lars von Triers verbunden: Wie bei vielen seiner Filme ist auch in *DANCER IN THE DARK* die Hauptfigur als Stellvertreterin eines Charakterstereotyps zu sehen — eines Typus von Mensch, der sich für eine Sache aufopfert, aber aufgrund der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen keinerlei Anerkennung dafür erfährt, sondern vielmehr einem fatalen Schicksal entgegensteuert. Dieses Schema sollte selbstverständlich nicht als narrativer Prototyp verstanden werden, jedoch liefert es die notwendigen Motivationen, um eine Verbindung zwischen 'Realdiegeese' und 'idealdiegetischer' Traumwelt herzustellen. Eine Überlagerung dieser beiden Ebenen findet nicht statt. Wie unvereinbar diese beiden 'Welten' sind, wird insbesondere in der Schlussequenz, in welcher die Hauptdarstellerin hingerichtet wird, abrupt und eindrucksvoll deutlich.³⁴⁶ Dabei nimmt Lars von Trier deutlich Stellung zu möglichen Realitätsoptionen des Genres: In seiner Konzeption des Filmmusicals ist eine 'Idealisierung' — beispielsweise durch die Möglichkeit, das Schick-

³⁴⁶) An dieser Stelle ist zudem bemerkenswert, dass die emotionale Unmittelbarkeit durch die Option der *Liveness* verstärkt wird. Das letzte Lied, das die Protagonistin kurz vor ihrem Gang zum Galgen anstimmt und das als Versuch aufgefasst werden kann, eine Verbindung von 'Realdiegeese' und 'Idealdiegeese' herzustellen, wurde live am Filmset aufgezeichnet. Der Gesang bricht jedoch jäh ab, als sich die Falltür des Galgens öffnet und das Leben der Protagonistin auf gewaltsame Weise endet. Die Trennung der beiden Ebenen wird also den ganzen Film hindurch aufrechterhalten; das abrupte Ende des Gesangs als letzter Versuch einer Versöhnung von intradiegetischer Realität und 'Idealwelt' und sein tragisches Scheitern (inhaltlich verbunden mit dem Tod der Protagonistin), betont die Unvereinbarkeit sogar noch. Vgl. von Trier, Lars. 2000. *DANCER IN THE DARK*, TC 02:07:20 f.

sal der Protagonistin in letzter Minute zu wenden und somit einem klassischen *Happy-End* den Vorzug zu geben — nicht denkbar. Insofern stellt *DANCER IN THE DARK* eine strikte Gegenposition zu den traditionellen Werken des Genres dar.

Eine weitaus weniger radikale und dennoch von den Genretraditionen abweichende Stellung nimmt hier das Filmmusical *WERE THE WORLD MINE* ein: Hier wird das Paradigma heteronormativer Geschlechterordnung unterlaufen und das klassische Liebespaar durch ein gleichgeschlechtliches ersetzt. Auch wenn somit hinsichtlich der Thematik neue Felder geöffnet werden, entwickelt sich der Plot dennoch im Großen und Ganzen innerhalb traditioneller narrativer Strukturen: Auch das homosexuelle Paar strebt einer romantischen Zusammenführung entgegen — ganz nach dem genretypischen Schema ‘boy meets — in diesem Fall — boy’. Trotz dieser personellen Substitution entwickelt sich parallel zur dargestellten Liebesbeziehung eine duale Ordnungsstruktur, die zwischen der ‘Realdiegeese’ und der ‘Idealdiegeese’ unterscheidet. In dieser Hinsicht ist *WERE THE WORLD MINE* dem Werk *DANCER IN THE DARK* sehr ähnlich, jedoch verfolgt der erstgenannte Film im pragmatischen Sinne eine fundamental andere Strategie: Gerade in der *Aufhebung* der Grenze zwischen den beiden Ebenen liegt die Besonderheit dieses Filmmusicals, die sich sowohl narrativ als auch ästhetisch niederschlägt. Diese Grenzaufhebung kann als innovatives Gestaltungselement künftiger Filmmusicals verstanden werden, mittels derer sich die Wissenskonfigurationen der Zuschauer steuern lassen.

Die in *WERE THE WORLD MINE* verwendeten fantastischen Elemente dienen dabei als Verbindungsglied zwischen der ‘Realdiegeese’ und der ‘Idealdiegeese’, in welcher Magie und Zauberkraft die Ereignisse gemäß den Wünschen des Protagonisten lenken. Die beiden Ebenen sind jedoch nicht getrennt, sondern überlagern sich an zahlreichen Stellen und verschmelzen gar in der Klimax des Filmmusicals. Diese Gleichsetzung von ‘Idealdiegeese’ und ‘Realdiegeese’ läuft damit der traditionellen Trennung der beiden Sphären entgegen und generiert eine hybride filmische Ebene, die sich durch die Verwendung fantastischer Elemente insbesondere in den musikalischen Sequenzen auszeichnet. Die Ereignisse der Handlungsebene (i.e. die Entwicklung einer romantischen Beziehung zwischen den beiden männlichen Protagonisten) spiegeln sich somit in der Überlagerung und Verbindung der filmischen Ebenen wider. Zwar wird diese Ebenenüberlagerung am Ende des Filmmusicals wieder aufgehoben, jedoch können zahlreiche Elemente, die zuvor der ‘idealdiegetischen’ Ebene angehörten, in die ‘realdiegetische’ Ebene überführt werden, so dass die zunächst mit magischen Hilfsmitteln erreichte Beziehung der beiden Protagonisten zueinander am Ende auch in der ‘Realdiegeese’ Bestand behält.

WERE THE WORLD MINE übernimmt somit zwar die klassischen narrativen Strategien älterer Filmmusicals mit heteronormativer Ordnung, modifiziert diese jedoch mittels der Überlagerung und Vereinigung der beiden filmischen Ebenen. Auf diese Weise werden neue Perspektiven hinsichtlich der Frage eröffnet, wie auf innovative Weise modifizierte narrative Strategien auf der formal-gestalterischen Makroebene des Films eine Entsprechung finden.

Eine vergleichbare Herangehensweise findet sich auch in *HEDWIG AND THE ANGRY INCH*, wenngleich hier im Wesentlichen auf die separate Inszenierung der zwei filmischen Ebenen verzichtet wird. Dies ist nicht zuletzt der Thematik beziehungsweise dem Subgenre, zu dem das Werk gehört, geschuldet, schließlich handelt es sich hierbei um ein *show musical*. Die musikalischen Szenen finden mehrheitlich im Kontext einer Bühnenaufführung statt, so dass alle diegetischen Gesangsnummern klar motiviert sind. Die narrative Besonderheit dieses Werks liegt in der expliziten Thematisierung der dualistischen Grundordnung, die in der Hauptfigur gänzliche Auflösung findet: Hedwig ist sowohl Mann als auch Frau beziehungsweise trägt männliche und weibliche Charakteristika — womit deutlich eine Grenzauflösung der klassischen Geschlechterordnung markiert wird. Platons Vorstellungen vom Ursprung interpersoneller Beziehungen — gewissermaßen das Grundthema des Stückes — dient dabei als Grundlage, um eine Diskussion um klassische Geschlechterordnungen zu führen. Zwar reklamiert das Filmmusical an keiner Stelle, eine universelle Alternative zum tradierten heteronormativen Modell zu vertreten, jedoch verdeutlichen sowohl die charakterliche Figurendisposition als auch die genderbezogene Thematik, dass alternative Erzählungen durchaus Erweiterungen unserer Denkhorizonte befördern können. Das Werk deutet zwar an zahlreichen Stellen eine dichotome Ordnung zwischen der Hauptfigur und ihrem Liebhaber an, jedoch werden die vergeblichen Versuche, eine Beziehung aufzubauen, am Ende zugunsten einer inneren Selbstfindung der Hauptfigur aufgegeben. Dabei verzichtet der Film weitgehend auf eine übermäßige 'Idealisierung' in den musikalischen Sequenzen, stattdessen verortet er die innere Entwicklung Hedwigs in den einzelnen Szenen sowie dem gesamt-narrativen Zusammenhang. Somit handelt das Filmmusical streng genommen nicht von der romantischen Paarbildung der beiden Hauptfiguren; dieser Handlungsstrang dient vielmehr als Vehikel psychischer Dispositionen vor dem Hintergrund traditioneller Genrecharakteristika.

Die ebenfalls untersuchten Filmbeispiele *CHICAGO*, *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* und *MOULIN ROUGE!* weisen ein weiteres Charakteristikum auf, das als innovative Tendenz der Entwicklung des Genres gewertet werden kann: filmische Selbstreflexivität. Dieses Konzept wiederum steht in enger Verbindung zu den narrativen Modellen vieler zeitgenössischer Werke, da auch diese vermehrt komplexe Verweise auf sich selbst und auf ihre historische Tradition besitzen. Diese Werke tragen dieser Entwicklung Rechnung und greifen selbstreflexive Tendenzen — in Beachtung der Genretradition — auf. *CHICAGO* nutzt dabei die Option, die Künstlichkeit des Filmmusicals auszustellen und als Basis für Gesellschaftskritik zu nutzen. Auch in *SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT* werden aktuelle gesellschaftskritische Entwicklungen thematisiert und in Form von filmischen Zitaten und Referenzen aus anderen Filmmusicals (allen voran aus prominenten Werken der Walt Disney Studios) integriert. Die intertextuelle Struktur, die nicht jugendfreie Sprache und der Animationsfilmcharakter bieten ein großes Potential zur Entfaltung der Wirkungsdimensionen filmischer Selbstreflexivität. Das Filmmusical greift seine mediale Disposition und Gattungsmuster werkimmanent auf und verleiht damit auch seiner gesellschaftskritischen Botschaft Nachdruck.

Ob die Vermittlung dieser Botschaft das Hauptanliegen des Animationsfilms ist oder ob auch darin wiederum eine satirische Brechung liegt, kann nicht endgültig beantwortet werden. Hierbei ist auch nochmals zu betonen, dass das Filmmusical trotz der verwendeten Animationstechnik nicht ein junges Publikum als Zielgruppe anvisiert, sondern sich primär an einen adulten Rezipientenkreis wendet, der in der Lage ist, die intertextuellen Verweise als Ausdruck von Selbstreflexivität aufzufassen.³⁴⁷ Überdies wird deutlich, dass intertextuelle Verweise auch im Filmmusical nicht nur auf inhaltlicher, sondern ebenso auf formalästhetischer Ebene zum Tragen kommen können. Davon zeugen nicht zuletzt die zahlreichen visuellen Anleihen – vor allem aus anderen Filmmusicals wie beispielsweise Walt Disneys *THE LITTLE MERMAID*. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *SOUTH PARK – BIGGER, LONGER & UNCUT* ein intermediales Sammelsurium darstellt, welches mit den klassischen Paradigmen und Stereotypen des Genres 'Filmmusical' bricht.

Was die Verwendung von intertextuellen Verweisen betrifft, so stellt das hier ebenfalls betrachtete Filmmusical *MOULIN ROUGE!* einen Sonderfall dar: Es basiert quasi weitgehend auf Intertexten. Der Plot des Filmmusicals orientiert sich fast vollständig an den Handlungselementen bekannter Opernstoffe (*LA BOHÈME*, *LA TRAVIATA* etc.). Dieses narrative Grundgerüst wird jedoch mit intertextuellen Verweisen auf die Populärkultur angereichert: So finden sich Referenzen an bekannte Filmmusicals (wie beispielsweise *THE SOUND OF MUSIC*), aber auch Zitate aus Popsongs der vorausgegangenen Jahrzehnte. Abgesehen von rein ökonomischen Gründen, die für eine Übernahme dieser populären Stücke sprechen,³⁴⁸ ergibt sich ein zweiter Synergieeffekt aus diesem Rückgriff: So bringt jedes der Stücke eine Reihe konnotativer Bedeutungsfelder mit. Auf diese Weise wird bereits im großen Liebesduett der beiden Hauptfiguren (i.e. der Song „Elephant love medley“) deutlich, dass es sich hier um eine (leicht selbstironische) Überzeichnung handelt – ähnlich wie in vielen Popsongs, die um Themen wie Liebe, Romantik und Zweisamkeit kreisen. Zunächst liegt natürlich die thematische Nähe auf der Hand, jedoch vermitteln diese Popsongs als eigenständige und dynamische Entitäten zusätzliche Bedeutungsinhalte (Konnotationen), die dann – in pragmatischer Hinsicht – zur Sinnbildung der entsprechenden Filmsequenz beitragen. Ein Song wie „All you need is love“ von John Lennon ist daher nicht nur thematisch stimmig; das Wissen um die Biographie des Musikers und die Liebe zu seiner Frau Yoko Ono verleiht der romantischen Atmosphäre eine noch höhere Dichte.

Die intertextuellen Verweise existieren nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalästhetischen Ebene, da das Filmmusical mit den ästhetischen

³⁴⁷) Trotz seiner komplexen intertextuellen Bezugnahmen stellt das Werk dennoch eine selbstständige künstlerische Entität dar. Das Wissen um die kontextuellen Zusammenhänge und das intertextuelle Netzwerk ist zwar hilfreich, jedoch nicht zwingend notwendig für den Filmgenuss.

³⁴⁸) Die ökonomischen Aspekte sind in zweierlei Hinsicht zu differenzieren: Erstens ist es relativ preisgünstig, bereits vorproduzierte Songs in die Handlung zu integrieren, weil auf diese Weise die aufwendige Komposition und Produktion neuer Songs eingespart werden kann. Zweitens können Songs, die sich bereits als bewährte Publikumserfolge herausgestellt haben, als mehr oder weniger sichere Erfolgsfaktoren auch innerhalb eines Filmmusicals dienen.

Charakteristika von Musikvideos spielt. Hierzu gehören unter anderem die hohe Schnittfrequenz und die damit verbundene Informationsdichte — die wiederum auch dem für das Subgenre ‘Musikvideo’ signifikanten ‘Zwang zur Kürze’ geschuldet ist. Gerhard Bühler spricht in diesem Zusammenhang von einem „*Bilderrausch*“, der sich im Musikvideo entfaltet.³⁴⁹ Dieses ästhetische Konzept greift nun das Filmmusical *MOULIN ROUGE!* auf. Dies führt stellenweise zu einer starken Überfrachtung des Filmbildes, die wiederum als selbstreflexives Moment gedeutet werden kann — als Verweis auf die Idealisierungsbestrebungen des traditionellen Filmmusicals. Insofern thematisiert *MOULIN ROUGE!* seinen eigenen artifiziellen Charakter, indem es diesen durch starke visuelle (durch die Musikvideoästhetik) und auditive (durch die Verwendung von Popsongs) Überzeichnung in den Vordergrund stellt. *MOULIN ROUGE!* kann somit — ähnlich wie *CHICAGO*, *SOUTH PARK – BIGGER, LONGER & UNCUT*, aber auch *DANCER IN THE DARK* — als ein Werk betrachtet werden, welches versucht, den Idealisierungstendenzen klassischer Filmmusicals eine Alternative entgegenzusetzen, indem es den eigenen thematischen Prozess und somit seinen eigenen Konstruktcharakter offenlegt. Auf diese Weise sollen die Erwartungshorizonte und die Wissenskonfigurationen der Rezipienten in eine neue Richtung gelenkt werden: Heutige Filmmusicals spielen selbstreflexiv mit den eigenen Konventionen und wirken auf diese Weise der Artifizialität älterer Produktionen entgegen.

Diese Offenlegung konstatiert Bühler als ein wiederkehrendes Element in Filmen postmoderner Ästhetik. Insofern lässt sich seine Aussage, dass die zahlreichen Referenzen Desillusion anstelle von Illusion im Film erzeugen und so auf die Artifizialität des Films verweisen, auch auf das Filmmusical *MOULIN ROUGE!* übertragen.³⁵⁰ Gerade ein derartiger Selbstverweis weicht vom traditionellen Stereotyp des Filmmusicals ab, das die ‘Idealisierung’ als grundständige Komponente der Erzählvermittlung nutzt und eine Illusionsbildung anstrebt. In *MOULIN ROUGE!* führt der Illusionsbruch allerdings nicht zur völligen Dekonstruktion des Werks. Die ästhetische Einklammerung — visualisiert durch den Bühnenvorhang, der zu Beginn und am Ende des Filmmusicals auf- beziehungsweise zugezogen wird — verweist auf den artifiziellen Charakter des Filmmusicals. *MOULIN ROUGE!* spielt auf diese Weise mit möglichen Erwartungshaltungen der Rezipienten, die zwar einerseits Illusion, andererseits einen Realitätsanschein erwarten. *MOULIN ROUGE!* ist genau an dieser Schnittstelle angesiedelt, indem es Illusion dekonstruiert, zugleich aber eine mögliche ‘Idealisierung’ durch ästhetische Einklammerung aufrechterhält. Die so entstehende Dichotomie entfernt sich somit von postmoderner Ästhetik, die den reinen Illusionsbruch verfolgt und eröffnet neue thematische Dimensionen in zeitgenössischen Filmmusicals.

Gerade die Hinwendung zu mehr Realitätsnähe und Authentizität stellt eine der wesentlichen Innovationen des Genres ‘Filmmusical’ dar. Dass die klassische Form

³⁴⁹⁾ Bühler, Gerhard. 2002, S. 208 f.

³⁵⁰⁾ Es sei an dieser Stelle anzumerken, dass Bühler seine Aussage zunächst in Hinblick auf David Lynchs Film *WILD AT HEART* (1990) getroffen hat, der jedoch mit einer vergleichbaren intermedialen Struktur operiert. Vgl. Bühler, Gerhard. 2002, S. 288 f.

der ‘Idealisierung’ nur noch eingeschränkt den Erwartungshaltungen des Kinopublikums entspricht, deutet sich bereits in Form einer geringeren Produktionsdichte von Filmmusicals seit den 1980er Jahren an. Neben einer narrativen und thematischen Neuorientierung bedarf es allerdings weiterer Innovationen, um so das Genre wieder ‘attraktiv’ für die Zuschauer zu machen. Dazu zählt die im dritten Unterkapitel behandelte *Liveness*. Diese betont insbesondere die Unmittelbarkeit und Authentizität einer Live-Performance, die durch die traditionelle Nachsynchronisation der Songs verloren gehen.

Die klassischen Filmmusicals setzen sowohl hinsichtlich des Gesangs als auch der Musikbegleitung auf technische Perfektion und opfern den direkten, expressiven Eindruck der Musik einer möglichst hohen Professionalität. Abgesehen von ökonomischen und organisatorischen beziehungsweise technischen Gründen,³⁵¹ die für diese Vorgehensweise sprechen, erlaubt es diese Praxis, prominente Darsteller zu akquirieren, was wiederum der Vermarktung dienlich ist. Diese Schauspieler stammen zwar meist nicht aus dem musikalischen Fach und verfügen zum Teil nicht über eine fundierte Gesangsausbildung — die daraus resultierenden gesanglichen Schwächen lassen sich aber beispielsweise durch technische Tonhöhenkorrektur ausgleichen. Im Falle von *Liveness* steht gerade der unmittelbare Charakter der musikalischen Performance im Zentrum, der sich gegebenenfalls auch in technischer und gesanglicher Unvollkommenheit niederschlägt. Die traditionelle Perfektion in den Songs wird somit durch die Unwägbarkeiten einer Live-Darbietung substituiert.

An dieser Stelle wäre — aufgrund des teilweise sehr unterschiedlichen Einsatzes der Live-Technik in den untersuchten Filmmusicals — eine Kategorienbildung von ‘partieller *Liveness*’ und ‘vollständiger *Liveness*’ durchaus denkbar, allerdings ist es wesentlich zielführender, die *Funktion* von *Liveness* zu untersuchen. In diesem Zusammenhang betont beispielsweise der Live-Charakter in WERE THE WORLD MINE eine der zentralen Handlungsachsen im Filmmusical — die aufkeimende Liebesbeziehung zwischen den beiden männlichen Protagonisten. Da die betreffende Sequenz die einzige ist, in der *Liveness* zum Tragen kommt, hebt sie sich von der restlichen Handlung deutlich ab — zumal die Unmittelbarkeit und Realitätsnähe der Sequenz in späteren ‘idealisierten’ Sequenzen wieder gebrochen wird.

Auch in MAMMA MIA! wird nur bei einigen Gesangsnummern von der Möglichkeit der Live-Aufzeichnung Gebrauch gemacht. In diesen Fällen stellt *Liveness* eine spezielle Form des *audio dissolve* dar, weil sie den Übergang zwischen ‘Realdiegese’ und ‘Idealdiegese’ in den Songs ebnet. Darüber hinaus wird auch hier mit vorproduzierten und nachträglich synchronisierten Gesangsnummern gearbeitet. Dieses Vorgehen dürfte unter Umständen auch den zum Teil mangelhaften gesanglichen Fähigkeiten der engagierten Schauspielerinnen und Schauspielern geschuldet sein.³⁵²

³⁵¹⁾ So erforderte diese Praxis der Vorproduktion der Musiknummer einen geringeren technischen Aufwand am Set, was wiederum den Produktionsablauf beschleunigte.

³⁵²⁾ Ein Hinweis hierfür ist die Tatsache, dass die von den Schauspielern eingesungenen Nummern selbst in den nachbearbeiteten, technisch korrigierten Studioaufzeichnungen noch deutliche Schwächen aufweisen. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass eine komplette Live-Aufzeichnung der Gesamtqualität des Werkes wenig zuträglich gewesen wäre.

Zwar sind sowohl WERE THE WORLD MINE als auch MAMMA MIA! nicht durchgehend von Live-Performance geprägt; dennoch deuten die untersuchten Sequenzen (die in beiden Fällen zentrale Handlungsmomente beinhalten) auf einen Paradigmenwechsel hin. Die ersten Filmmusicals, die in einem wirklich umfassenden Maße von Live-Aufzeichnungen am Set Gebrauch machen, sind HEDWIG AND THE ANGRY INCH und ONCE. Dabei stehen die Live-Performances grundsätzlich im Zusammenhang mit der semantisch-syntaktischen Topologie des *show musicals*³⁵³ – also der topographischen und thematischen Verortung der Gesangsnummern in einen Bühnen- beziehungsweise Probenkontext. Die Live-Performance der unterschiedlichen Gesangsnummern dient dabei der Unmittelbarkeit und der unverfälschten Wiedergabe ihres expressiven Charakters, dem in diesem Fall ein höherer Stellenwert als der musikalischen Perfektion eingeräumt wird. Zudem ermöglicht die direkte Verbindung von schauspielerischer Leistung und Gesangsperformance eine bessere Integration der Nummern in die Filmhandlung und verleiht den entsprechenden Sequenzen einen authentischeren, zum Teil schon beinahe dokumentarischen Charakter.

Im Falle von HEDWIG AND THE ANGRY INCH trägt dies dazu bei, dass die (meist aggressive) Emotionalität des Protagonisten am glaubhaftesten in den rockmusikalischen Musikstücken spürbar wird, da sich hier der Darsteller quasi ‘in Rage’ singt. Dies wäre im Rahmen einer wesentlich nüchterneren Studioaufzeichnung kaum der Fall gewesen. In ONCE hingegen dient die durch Live-Performance gesteigerte emotionale Unmittelbarkeit dazu, die sich langsam entwickelnde romantische Beziehung zwischen den beiden Protagonisten auf musikalischer Ebene abzubilden.

Im Gegensatz zur Mehrzahl klassischer Filmmusicals, aber auch vieler zeitgenössischer Werke (vorwiegend aus dem Hause Disney) verzichten diese beiden Filme weitgehend auf illusionistische ‘Idealisierungen’. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf einer möglichst authentischen beziehungsweise realitätsnahen Ausdrucksweise. Dies spiegelt sich auch in den Handlungsmustern wider, in denen zwar eine *dual-focus narration* angedeutet wird, diese aber eine thematische Auflösung erfährt, die von den traditionellen Schemata abweicht: In HEDWIG AND THE ANGRY INCH fokussiert die Erzählung einzig auf die Hauptfigur, die in sich selbst eine psychische Vervollständigung erfährt; in ONCE trennen sich die beiden Protagonisten, um ihre vorherigen Beziehungen wiederherzustellen.

Einen weiteren Ausblick auf die Live-Produktionstechnik liefert das Filmmusical LES MISÉRABLES aus dem Jahr 2012.³⁵⁴ Nach Aussagen des Regisseurs John Hooper ist es das erste Filmmusical, in dem alle vorhandenen Songs live und vollständig am Filmset aufgezeichnet wurden.³⁵⁵ Der Film beweist somit, dass die Ver-

353) Altman, Rick. 1987, S. 125.

354) Die folgenden Aussagen beziehen sich auf vorerst nur eingeschränkt verfügbaren Informationen, die der Website sowie einigen bei der Videoplattform YouTube veröffentlichten kurzen Videoclips (Trailer, Featurette, Szenenausschnitte) entstammen. Das vollständige Werk kann in dieser Arbeit bedauerlicherweise nicht detaillierter mit in die Analyse einbezogen werden, da die DVD-Veröffentlichung erst nach der Fertigstellung der Arbeit erfolgt. Quelle: <http://movies.universal-pictures-international-germany.de/lesmiserables/> (Zugriff: 25.10.2012).

355) http://www.youtube.com/watch?v=STv2Z0AB_TI TC 00:00:17 (Zugriff: 25.10.2012).

wendung der Live-Technik auch durchgängig von einem Werk getragen werden kann — selbst von einer kommerziellen Großproduktion, die ein Massenpublikum anvisiert.³⁵⁶ Ähnlich wie bei den zuvor detailliert analysierten Werken dient die Live-Aufzeichnung in *LES MISÉRABLES* vorwiegend dazu, die Unmittelbarkeit der Darstellung zu steigern und eine noch engere Verzahnung von Schauspiel und Gesang als authentizitätsstiftendes Moment zu erreichen — so die Aussagen der Darsteller und des Regisseurs im Featurette.



Abb. 20: Die *Liveness* des Songs „On my own“ trägt der Wirkung von Authentizität in *LES MISÉRABLES* (2012) deutlich bei.

Ein kurzer Szenenausschnitt aus *LES MISÉRABLES* illustriert diese Unmittelbarkeit:³⁵⁷ Eponine hat soeben erfahren, dass der von ihr angebetete Marius bereits eine andere liebt. Sie wandert alleine in der Dunkelheit durch die engen Straßen von Paris und singt die getragene Ballade „On my own“.³⁵⁸ In dieser Sequenz ist deutlich spür-

³⁵⁶) Die Ausrichtung auf ein breites Publikum ist insbesondere aufgrund der hohen Kosten dieser Produktion ein zentraler Punkt. Mit *LES MISÉRABLES* hat nun die Nutzung der Live-Technik erstmals auch in eine Großproduktion Eingang gefunden und muss nun unter Beweis stellen, ob sich die entstandenen Kosten amortisieren werden.

Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Les_mis%C3%A9rables_%282012%29 (Zugriff: 25.10.2012).

³⁵⁷) Zwar wurde der Film — wie bereits zuvor erwähnt — bis zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Arbeit noch nicht auf DVD veröffentlicht. Jedoch können einige wesentliche Aussagen anhand der vorhandenen kurzen Szenenausschnitte gemacht werden.

³⁵⁸) Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=VvzLZiD5TU>, TC 00:00:00 f. (Zugriff: 08.12.2012).

bar, dass der Gesang live am Filmset aufgezeichnet wurde, weil sowohl ihre Atemgeräusche als auch kleinere gesangliche ‘Aussetzer’ der Performance vernehmbar sind. Zudem dämpft das Geräusch des Regens die Akustik merklich. Die Szene ist geprägt von der unmittelbaren Verzahnung von schauspielerischer Darstellung und musikalischer Performance. Dies ist aber nur möglich, da der Expressivität der Darstellung der Vorrang vor gesanglicher Perfektion gegeben wird.

Gerade die Stiftung von Authentizität und die Wirkung von *Liveness* auf den Rezipienten sind wesentliche Aspekte, auf die im ‘finalen’ Kapitel der Fokus gerichtet sein soll. Dabei stehen — wie schon zuvor — insbesondere die musikalischen Sequenzen der Werke im Vordergrund, in denen die Technik der Live-Aufzeichnung der Gesangsnummern am Set eingesetzt wird. Zur Untersuchung der Wirkungsdimensionen von *Liveness* sollen Marc-Mathieu Münchs Thesen zum *effet de vie* herangezogen werden, wobei wir Rick Altmans *pragmatic approach* nicht aus dem Auge verlieren. Das Ziel der damit angestrebten Verzahnung verschiedener Ansätze besteht darin herauszuarbeiten, inwiefern der *effet de vie*, der sich beim Filmmusical mitunter aus der *Liveness* speist (der Live-Charakter betont den Realitätsanschein und wirkt somit auf den Zuschauer unter Umständen authentischer), das Eintauchen des Zuschauers in die filmische Diegese bewirken kann. Zugleich gilt es im Sinne der historischen Pragmatik zu ermitteln, welche Funktionen und Wirkungen sich für den Zuschauer aus den interaktiven Zusammenspielen von Filmbild und Musik ergeben.

4. FINALE:

Zu den Interaktionen von Film und Musik und der *effet de vie*

Die in den vorhergehenden Kapiteln skizzierte historische Entwicklung des Genres 'Filmmusical' verdeutlicht, dass sowohl Qualität als auch Quantität der Filmmusicalproduktionen deutlichen Fluktuationen unterworfen waren:³⁵⁹ Die meisten aller bis heute produzierten Filmmusicals wurden in der 'Goldenen Ära' (ca. Ende der 1930er Jahre bis Mitte der 1960er Jahre) realisiert. Mit dem Ende dieser Ära nimmt auch die Produktionsdichte von Filmmusicals stetig ab. Seit Beginn der *New-Hollywood*-Ära in den 1970er Jahren wendet sich das Publikum vermehrt gesellschaftskritischen Filmen und Filmen mit selbstreflexiven Tendenzen zu. Das traditionelle Filmmusical hingegen, welches sich vor allem durch Artifizialität und 'idealisierende' Stilisierungen auszeichnet, kann diesen veränderten Ansprüchen nur noch begrenzt gerecht werden.

Durch die inhaltliche Anpassung der Filmmusicals in den 1970er Jahren hin zu Themen wie weibliche Emanzipation, Sexualität oder Tod versucht das Genre, den veränderten Erwartungshaltungen gerecht zu werden. Nichtsdestoweniger bleibt die Produktionsdichte von Filmmusicals im Vergleich zu anderen Filmgattungen deutlich geringer. Auch der kurzzeitige Aufschwung durch die animierten Filmmusicals in den 1990er Jahren (insbesondere die Werke der Walt Disney Studios) kann diese Abwärtsentwicklung im Wesentlichen nicht umkehren. Gleichwohl werden zahlreiche innovative Filmmusicals produziert: Diese greifen die klassischen Paradigmen des Genres auf und reorganisieren sie — insbesondere in Hinblick auf die Heteronormativität der *dual-focus narration*. Überdies wird versucht, das Filmmusical durch innovative Themen und Motive (beispielsweise gesellschaftskritische Tendenzen, intertextuelle Verweise etc.) von der Etikettierung als bloßes Unterhaltungsgenre zu befreien.³⁶⁰ Dies kann jedoch nur durch das Neuarrangement der tradierten Motive erreicht werden — beispielsweise durch die Neuausrichtung der *dual-focus narration* auf homosexuelle Verbindungen.

Ein wesentlicher Aspekt der Innovation, der bislang in der wissenschaftlichen Literatur unberücksichtigt geblieben ist, ist die Verwendung von simultaner Live-

³⁵⁹) Vgl. Kapitel 2.4, S. 31 ff. beziehungsweise Kapitel 3, S. 87 ff.

³⁶⁰) Vgl. Kapitel 3.3, S. 108 ff.

Aufzeichnung musikalischer Nummern am Filmset — also *Liveness* im Filmmusical. Gerade dieser Aspekt unterläuft die Artifizialität vieler Filmmusicals, die nicht zuletzt aus der Postsynchronisation der musikalischen Nummern mit in Studios vorproduzierten Songs resultiert. Wie das vorangegangene Kapitel verdeutlicht hat, greift eine Vielzahl zeitgenössischer Werke auf diese neuartige Produktionstechnik zurück, so beispielsweise ONCE (2006), für das der Gesang der Darsteller nahezu vollständig live am Filmset aufgezeichnet wurde.³⁶¹ Der ökonomische Erfolg dieses Filmmusicals kann als Indiz dafür gewertet werden,³⁶² dass die Zuschauer eine derartige Abkehr von der traditionellen Künstlichkeit des Filmmusicals durchaus goutieren, möglicherweise sogar 'erwarten'. Wenden wir uns aus diesem Grund dem Spannungsfeld zwischen der pragmatischen Dimension des Genres 'Filmmusical' und der Wirkung von *Liveness* vor dem Hintergrund von Marc-Mathieu Münchs Überlegungen zum *effet de vie*³⁶³ zu.

Marc-Mathieu Münch geht in seiner Abhandlung zum *effet de vie*³⁶⁴ von der Annahme aus, dass es in der Literatur zentrale anthropologische Invarianten gibt, die einen *effet de vie* beim Leser hervorrufen können.³⁶⁵ Zur Untermauerung seiner These untersucht er eine Vielzahl literarischer Werke, darunter europäische, afrikanische und chinesische Werke, unter anderem auch Kinderliteratur.³⁶⁶ Dabei fokussiert er nicht nur auf das jeweilige Werk selbst, sondern zieht auch Aussagen der Autoren, Kommentare, Schriften zur literarischen Ästhetik und weitere Rezeptionsbelege zu Rate.

Dabei ermittelt Münch — stets in Hinblick auf Literatur — folgende Invarianten:

- (1) die Wörter („*Les mots*“³⁶⁷),
- (2) die Kohärenz („*La cohérence*“³⁶⁸) und
- (3) das Spiel mit den Wörtern („*Le jeu des mots*“³⁶⁹),
- (4) das gelungene literarische Werk („*Les fonctions de l'art littéraire*“³⁷⁰)

³⁶¹) Vgl. Kapitel 3.4.1.4, S. 146 ff.

³⁶²) ONCE (2006) hat bei einem Budget von etwa 180.000 EUR knapp 9.5 Millionen EUR eingespielt. Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0907657/business> (Zugriff: 18.12.2012).

³⁶³) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 43 ff.

³⁶⁴) Münch, Marc-Mathieu. 2004. *L'effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*. Paris: Honoré Champion.

³⁶⁵) Münchs Thesen muten streckenweise etwas metaphysisch an, da er die Invarianten nur *um*schreibt, jedoch nicht konkret *beschreibt*. Diese metaphysische Dimension bleibt in dieser Arbeit ausgeklammert, da wir nicht die jeweiligen Faktoren, die den *effet de vie* begünstigen, sondern die mögliche Wirkung des *effet de vie* im Filmmusical untersuchen werden. Vgl. hierzu auch: Ehret, Jean. 2009. *Der 'Lebenseffekt' als allgemeines ästhetisches Kriterium. Globalisierte literarische Ästhetik im interdisziplinären Kontext*. In: Kapp, Volker / Müller, Kurt / Ridder, Klaus / Wimmer, Ruprecht (Hg.). 2009. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch/50*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 312.

³⁶⁶) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 43 ff. beziehungsweise 75 ff.

³⁶⁷) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 125 ff.

³⁶⁸) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 259 ff.

³⁶⁹) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 307 ff.

³⁷⁰) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 335 ff.

Der Autor eines literarischen Textes trifft zunächst eine Auswahl an konkreten Wörtern, die er für sein literarisches Universum verwenden will. Er entscheidet sich für ein spezifisches Vokabular, beispielsweise für ein gehobenes, ein jugendliches oder ein wissenschaftliches. Münch betont, dass hierbei nicht nur der jeweilige Zeicheninhalt von Bedeutung ist, sondern auch die Ausdrucksseite. Jean Ehret veranschaulicht in seiner Rezension von Münchs Monographie diesen Aspekt:

Entgegen der Auffassung Saussures und der Linguistik, der Signifikant sei unwesentlich, tragen die Schriftsteller dem kulturellen Kratylysmus Rechnung und revalorisieren Stille, Atem, Laut, Rhythmus, und, hauptsächlich in den asiatischen Bilderschriften, auch das Schriftbild als wichtige Aspekte der Textgestaltung.³⁷¹

Für Münch spielt somit neben dem jeweiligen Zeicheninhalt beziehungsweise dem Signifikat auch der Signifikant eine entscheidende Rolle. Er postuliert, dass Aspekte wie Lautbildung, Sprachrhythmus und Schriftbild erheblich zum *effet de vie* beitragen können. Die vom Autor getroffene Wortwahl beeinflusst folglich den literarischen und sprachlichen Duktus eines Werks und somit die von ihm generierte Diegese.

In einem zweiten Schritt müssen — laut Münch — die konkreten Wörter in eine kohärente Textform überführt werden. Dies stellt eine zweite Invariante literarischer Texte dar. Der Autor eines Textes ist somit gehalten, die gewählten Wörter in eine Ordnungsstruktur zu überführen, die sowohl seiner Kreativität als auch der Erwartungshaltung des Lesers Rechnung trägt. Die auf diese Weise hergestellte Kohärenz ist allerdings nicht nur syntaktisch zu begreifen — es leuchtet ein, dass erst durch eine syntaktisch korrekte Anordnung der konkreten Wörter der Text als Ganzes vom Leser verstanden werden kann —, sondern resultiert auch aus dem kreativen Spiel mit den ausgewählten Wörtern. Das ‘Spiel mit den Wörtern’ — eine dritte Invariante — ist von besonderer Bedeutung, da das jeweilige Arrangement der Wörter einerseits Ausdruck der schöpferischen Kraft des Autors ist, andererseits intendierte Rezeptionsarten prädeterniniert.

Laut Münch resultiert die vierte Invariante, also das „gelungene literarische Werk“, aus dem Zusammenspiel der drei anderen Invarianten und impliziert zugleich den *effet de vie* — eine Art ‘Lebenseindruck’ —, den ein literarisches Werk beim Leser (beziehungsweise beim Zuhörer) hervorrufen kann. Dieser Eindruck lässt den Rezipienten in die im Werk generierte virtuelle Welt eintauchen (es kommt also zu einer Immersion) und sorgt für eine tiefe psychische und körperliche Vereinnahmung, die sich gerade in den affektiven Momenten niederschlägt:

Ce sont des frissons, des grésillements qui courent le long du dos, des larmes, des visions, des rythmes intérieurs, des tensions et des relâchements, des angoisses et d’heureux apaisements, bref toute une série de sensations et de sentiments associés au sens. (dt. Übersetzung: [...] Schauer, Gänsehaut, die unseren Rücken hinunterläuft, Tränen, Visionen, Rhythmen unserer Seele, Spannungen und Ent-Span-

³⁷¹) Ehret, Jean. 2009, S. 309.

nungen, Ängste und glückliche Tröstungen, kurzum eine ganze Reihe von Empfindungen und Gefühlen, die an die Bedeutung gekoppelt sind.)³⁷²

Auf diese Weise gelingt es Literatur, beispielsweise Momente der Freude, der Trauer, des Schauderns oder der Angst beim Rezipienten auszulösen, die sich sogar in Form körperlicher Erregung oder Anspannung niederschlagen können.

Münch untersucht — wie bereits erwähnt — ausschließlich literarische Werke (beziehungsweise Zeugnisse, die aus deren Umfeld stammen). François Guiyoba und Jürgen E. Müller schlagen jedoch vor, Münchs Thesen auch auf andere Medien zu übertragen.³⁷³ Dies ist insofern zielführend, als auch im Film beziehungsweise im Filmmusical der Rezipient in die Diegese eintauchen und sich vereinnahmen lassen kann.³⁷⁴ Diese Immersion ist — wie auch bei der Literatur — abhängig von spezifischen semantischen und syntaktischen Elementen. Parallelen zu den von Münch erläuterten Invarianten „Wörter“, „Kohärenz“ und „Spiel mit den Wörtern“ — allesamt ebenfalls semantische und syntaktische Elemente — liegen somit auf der Hand. Wir werden aus diesem Grund versuchen, Münchs zentrale Thesen zum *effet de vie* auf das Filmmusical, insbesondere auf das zeitgenössische Filmmusical, zu übertragen.³⁷⁵

Zunächst gehen wir von der Annahme aus, dass jedes Filmmusical, unabhängig davon, ob es sich um ein älteres oder ein aktuelleres Werk handelt, einen *effet de vie* hervorrufen kann. Die narrative und formalästhetische Kohärenz, die Thematik, der Eindruck räumlicher Tiefe und die akustische Atmosphäre (auch bei den Gesangsnummern) generieren die Diegese eines Filmmusicals, die wiederum einen *effet de vie* vermittelt und folglich eine Immersion befördern kann. Allerdings ist diese Wirkung abhängig vom jeweiligen Rezipienten beziehungsweise, um es im Sinne Altmans auszudrücken, vom spezifischen Genrenutzer. Es muss folglich eine pragmatische Perspektive mit Blick auf das Zusammenspiel zwischen den Steuerungselemente des Genres und den historischen Wissenskonfigurationen und Erwartungshaltungen

372) Münch, Marc-Mathieu. 2004, S. 39; Übersetzung zitiert nach: Müller, Jürgen E. 2012, S. 23.

373) Vgl. Guiyoba, François. 2012. *L'effet de vie à la croisée des arts: vers une théorie esthétique unitaire?* In: Ders. (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 17 ff.; beziehungsweise Müller, Jürgen E. 2012. *Une vie à la recherche des effets de vie, ou quelques remarques sur l'oeuvre multi- et intermédiatique de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth*. In: Guiyoba, François (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 41 ff.

374) Diese Wirkung wird überdies durch die technisch-apparative, räumliche und situative Anordnung des Kinoapparates gefördert, beispielsweise durch die Abdunkelung des Kinosaals, die Ausgrenzung akustischer oder visueller Störfaktoren, die zentrierte und immobile Ausrichtung des Zuschauers auf die Kinoleinwand. Vgl. Baudry, Jean-Louis. 1975. *Das Dispositiv: Meta-psychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: Mitscherlich, Margarete (Hg.). 1994. *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 1047 ff.

375) Die Erweiterung auf audiovisuelle Medien hat auch Jürgen E. Müller forciert, in dem er unter anderem am Beispiel des Musikvideos zu Björks Song „Wanderlust“ die Wirkungsdimensionen des *effet de vie* illustriert. Vgl. Müller, Jürgen E. 2012. *Réseaux intermédiatiques et effet de vie — ou quelques réflexions sur les 'entrelacs' du cinéma et du web*. In: Marc-Mathieu Münch (Hg.). 2013. *Forme artistique et qualité de réception: Enjeux spirituels et esthétiques*, Paris 2013 (Quatrièmes Rencontres de l'Effet de vie).

der Rezipienten eingenommen werden. Vereinfacht gesagt, ist der Kinzuschauer aus der Zeit der 'Goldenen Ära' ein anderer als ein heutiger. Diese These basiert allerdings weniger auf der ganz offensichtlichen historischen Distanz, sondern vielmehr auf der veränderten Medienpraxis der Rezipienten und ihrem spezifischen sozialen Umfeld.

Im aktuellen *common sense*, der nicht zuletzt auf die ältere Tradition des Filmmusicals bezogen ist, wird das Filmmusical als ein Genre wahrgenommen, welches sich durch starke 'Idealisierungstendenzen' auf narrativer und ästhetischer Ebene kennzeichnet und dadurch eine starke Künstlichkeit ausstrahlt.³⁷⁶ Diese Wirkung von Künstlichkeit speist sich beispielsweise aus dem diegetischen Gesang, der schematischen Narration, der konventionellen Liebesthematik, den visuellen Überzeichnungen und dem fehlenden Gegenwartsbezug (beispielsweise der Abwesenheit gesellschaftskritischer Tendenzen). Alle diese Aspekte treffen — wie ausführlich belegt — in dieser Form jedoch nicht mehr beziehungsweise nur noch eingeschränkt auf zeitgenössische Filmmusicals zu. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob und inwieweit der *effet de vie* bei älteren (und bei aktuelleren) Filmmusicals wirkt, insbesondere weil der Eindruck von Künstlichkeit der Wirkung auf den *heutigen* Zuschauer unter Umständen entgegensteht. Nun kann nicht davon ausgegangen werden, dass der damalige Kinzuschauer diesen Eindruck von Künstlichkeit nicht wahrgenommen hätte. Auch ihm war diese sicherlich bewusst. Jedoch darf dies nicht zu der Annahme verleiten, dass ältere Filmmusicals auch beim damaligen Rezipienten keinen *effet de vie* hervorgerufen hätten. Demgegenüber ist vielmehr davon auszugehen, dass das Kino der 1950er Jahre weniger einen Gegenwartsbezug herstellen wollte denn vielmehr aufwändige, artifiziell wirkende Filmwelten bereitstellte, die auf universellen, quasi 'zeitlosen' Themen basierten. Diese Tendenz lässt sich anhand einer Reihe sozialhistorischer Umstände erklärbar machen: Das Ende des Zweiten Weltkrieges und der anschließende Wiederaufbau führten dazu, dass in den Hollywood-Studios vornehmlich Filme produziert wurden, die dem Zuschauer intakte und 'idealisierte' Welten präsentierten und folglich dem Eskapismus dienten. Zugleich spiegeln diese Welten das positive Lebensgefühl durch den ökonomischen Aufschwung in den Vereinigten Staaten der 1950er und 1960er Jahre wider. Die Filmmusicals jener Jahre knüpften an diesen Diskurs an und präsentierten 'idealisierte' und überzeichnete (musikalische) Welten, ohne gesellschaftliche Probleme (wie beispielsweise die Entbehrungen durch den Wiederaufbau und das Leid der Kriegshinterbliebenen) explizit zu thematisieren. Dies unterschied das amerikanische Kino deutlich von den parallel stattfindenden Entwicklungen im europäischen Kino, wie beispielsweise der *Nouvelle Vague* oder dem *Neorealismus*, in denen soziale Probleme offenkundig aufgegriffen wurden.³⁷⁷

³⁷⁶) Der *common sense* speist sich hierbei — wie bereits zuvor verdeutlicht — aus den stereotypen Vorstellungen des Filmmusicals im kollektiven Gedächtnis, die insbesondere durch die Blütezeit des Genres geprägt wurden. Vgl. Kapitel 2.4.1, S. 32 ff.

³⁷⁷) Vgl. Christen, Thomas. 2008. *New Hollywood: Renaissance des amerikanischen Films*. In: Christen, Thomas / Blanchet, Robert (Hg.). 2008. *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 51 ff.

Nun lässt sich allerdings vermuten, dass die damaligen Filmmusicals gerade dadurch, dass die amerikanischen Filmstudios diese Themen ausklammerten, einen *effet de vie* beim Zuschauer hervorrufen konnten — gewissermaßen befördert durch den Wunsch nach einer Flucht aus der Realität des Alltags. Die Filmmusicals dieser Ära können allerdings beim heutigen Zuschauer bestenfalls in eingeschränkter Weise einen *effet de vie* vermitteln, da sich die sozialen Umstände und auch der kinematographische Diskurs radikal gewandelt haben. Letzteres resultiert insbesondere aus dem Ende der Hollywood-Studio-Ära, das in den 1960er Jahren zu weitreichenden Änderungen bei der Produktion von Kinofilmen führte.

Ein kurzer geschichtlicher Exkurs soll die Gründe für den Wandel erläutern: Die Filmstudios verloren bereits Ende der 1940er Jahre durch das so genannte ‘Paramount-Urteil’ das Recht, eigene Kinoketten zu unterhalten.³⁷⁸ Der Distributionsprozess des Films musste also ausgelagert werden, was eine deutliche Schmälerung der finanziellen Erlöse zur Folge hatte. Die Besserung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Bevölkerung in den 1950er und 1960er Jahren (befördert durch die stetig wachsende Wirtschaft) führte darüber hinaus dazu, dass vormals teure Unterhaltungselektronik erschwinglich wurde und sich in der Folge das Medium Fernsehen stark verbreiten konnte. Auf diese Weise kam es zu einer Verschiebung des medialen Handelns und des Konsumverhaltens, da man sich die hohen Eintrittsgelder der Kinos sparen und im heimischen Haushalt auf ein zunehmend breites Medienangebot zurückgreifen konnte. In diesem Zusammenhang wandelte sich das Kinopublikum: die Mehrzahl der Zuschauer entstammte nun der Altersgruppe der Jugendlichen und jungen Erwachsenen.³⁷⁹ Die Änderung des Medienkonsums und die Altersverschiebung in der Publikumszusammensetzung nach dem Ende der Studio-Ära führten zu einer verstärkten Behandlung jugendorientierter Themen im Film. Dies wurde durch soziohistorische Umstände zusätzlich befördert: Die sexuelle Revolution ging einher mit der Thematisierung und Präsentation von Sexualität, weiblicher Emanzipation und Selbstbestimmung — also Fragen, die von einem jungen Publikum gestellt wurden und sich speziell an dieses richteten. Den Vietnamkrieg begleitete eine lang anhaltende kritische Diskussion in der Gesellschaft. Diese wurde in zahlreichen Spielfilmen aufgegriffen.

Alle Anpassungen und Variationen machen auch vor dem Filmmusical nicht Halt, finden jedoch dort erst mehrere Jahre später, konkret in den 1970er Jahren, Eingang. Dies ist insbesondere der Tatsache geschuldet, dass die Anzahl von Filmmusicalproduktionen im Laufe der 1960er Jahre massiv zurückgeht und die Filmstudios teure Filmmusicalproduktionen meiden, was zu einer geringeren Entfaltungsmöglichkeit für inhaltliche ‘Experimente’ führt. Erst in den 1970er und 1980er Jahren greifen Filmmusicals — insbesondere freie Produktionen — vermehrt aktuelle gesellschaftliche Diskurse auf. Sie entfernen sich hierbei von den überzeichneten künstlichen Welten der Filmmusicals der ‘Goldenen Ära’ und nehmen einen stärkeren Gegenwartsbezug ein. Dieser Bezug kann wiederum die Wirkung des *effet de vie*

³⁷⁸) Vgl. Christen, Thomas. 2008, S. 56.

³⁷⁹) Vgl. Christen, Thomas. 2008, S. 57.

der Filmmusicals jener Zeit beim jugendlichen Publikum der 1970er und 1980er Jahre befördert haben: Dem Verdikt der Künstlichkeit, das noch in den Köpfen der Zuschauer verhaftet ist, wird durch jugendaffine Themen entgegengewirkt. Auch die Ablösung beziehungsweise Modifikation der *dual-focus narration* (insbesondere hinsichtlich homonormativer Konzepte) steht im Dienste dieser Tendenz. Das Genre 'Filmmusical' aktualisiert auf diese Weise seine ihm innewohnenden semantischen, syntaktischen und pragmatischen Parameter. Diese Entwicklung setzt sich in den folgenden Jahrzehnten fort und wird nur durch die Popularität der animierten Filmmusicals kurzzeitig unterbrochen. Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts etablieren sich diese Veränderungen dauerhaft im Genre.

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern diese semantisch-syntaktischen und pragmatischen Dimensionen mit dem *effet de vie* bei aktuellen Filmmusicals interagieren, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass zwar zahlreiche Werke einen Gegenwartsbezug aufweisen, zugleich aber noch immer zu 'idealisierenden' Tendenzen beziehungsweise zu den narrativen und thematischen Konventionen traditioneller Filmmusicals neigen. Es wird klar, dass Aspekte wie Authentizität / Realitätsbezug und die Generierung eines *effet de vie* nicht zwingendermaßen einen Gegensatz zur 'Idealisierung' darstellen müssen. Vielmehr können sie als Optionen verstanden werden, die das Ziel verfolgen, eine Immersion zu begünstigen, und zwar im Spannungsfeld zwischen den Genretraditionen und dem Bruch mit den Erwartungshaltungen. Ein Filmmusical wie *ONCE*, welches sich einem romantischen Topos verschreibt und zugleich live performte Gesangsnummern enthält, entspricht einerseits den Konventionen des Genres (durch die Liebesgeschichte), bricht aber zugleich mit diesen (durch den Live-Gesang). In diesem Spannungsfeld befindet sich der Zuschauer bei der Rezeption des Filmmusicals. Der *effet de vie* siedelt sich an eben diesem Punkt an, entfaltet also seine Wirkung erst durch die Einlösung und den zeitgleichen Bruch der Erwartungshaltungen. *ONCE* neigt auf diese Weise einerseits zu einer Form der 'Idealisierung', in dem es sich selbst der Konvention der Liebesgeschichte verschreibt, zugleich erweitert es den Erfahrungshorizont der Zuschauer durch *Liveness* bei den Gesangsnummern.

Thematisch und narrativ hat sich das heutige Filmmusical im Wesentlichen von den Konventionen und Traditionen abgelöst beziehungsweise diese durch filmische Selbstreflexivität modifiziert und auf diese Weise zur Wirkung des *effet de vie* implizit beigetragen. Diese Modifikationen standen indes für die musikalischen Nummern bis vor kurzem noch aus. In diesem Zusammenhang kann *Liveness* als eine Option verstanden werden, die musikalische Vorproduktion und die damit einhergehende technische Perfektion abzulösen. Hierbei steht weniger der Authentizitätsaspekt im Mittelpunkt als vielmehr der Aspekt, den Ehret bereits in Hinblick auf Münchs *effet de vie* in der Literatur bemerkte, nämlich die *Revalorisierung des Signifikanten*. Im Mittelpunkt der Live-Performance steht folglich nicht die gesangliche Perfektion, sondern die Betonung des Imperfekten, zum Beispiel der Atemgeräusche, des Rhythmus und der Intonation. Die Live-Aufnahme (der Konventionsbruch) wird einer durch technische Maßnahmen 'idealisierten' Gesangsnummer (der Konvention) gegenübergestellt. Auch hier greift wieder das Spannungsfeld zwischen Konvention

und Konventionsbruch, welches bereits im Zusammenhang mit filmischer Selbstreflexivität angedeutet wurde. Es findet ein Spiel mit gängigen, will heißen konventionellen und innovativen, also von der Konvention abweichenden semantischen und syntaktischen Verfahren statt, die insbesondere in den musikalischen Nummern zeitgenössischer Filmmusicals aufscheinen. Auch hier findet sich eine Parallele zu Münchs Invarianten, wo das Zusammenspiel verschiedener Elemente zur Generierung der Diegese und zum *effet de vie* beiträgt — und dies stets abhängig von den sozialhistorischen Diskursen, in welchen sich der Rezipient bewegt.

Richten wir unseren Fokus auf die entsprechenden Interaktionen zwischen Filmbild und Musik in zeitgenössischen Filmmusicals, aus denen der *effet de vie* resultiert und kommen in diesem Zusammenhang auf das bereits zuvor angesprochene Filmmusical LES MISÉRABLES zurück: Die Handlung spielt zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das Filmmusical verzichtet weitgehend auf gesprochene Dialoge, basiert vielmehr auf einem durchkomponierten Soundtrack. Hier deutet sich bereits an, dass LES MISÉRABLES zu einer Form der ‘Idealisierung’ neigt, da andernfalls der diegetische Gesang einen logischen Bruch mit den Realitätserwartungen der Zuschauer hervorruft. Das Filmmusical präsentiert eine historische Rückschau, die — ganz im Sinne von Altmans *video dissolve* — die Grundlage für die Motivation der Gesangsnummern liefert. Es neigt hierbei zu einer starken ‘Idealisierung’ bei den Gesangsnummern beziehungsweise im ganzen Werk (da keine Dialogszenen existieren). Dieser ‘Idealisierung’ steht der Aspekt *Liveness* gegenüber, da alle musikalischen Nummern live am Filmset aufgezeichnet wurden. *Liveness* und ‘Idealisierung’ schließen sich in dieser Produktion aber nicht aus. Sie veranschaulichen vielmehr das Verhältnis, welches zwischen Film und Musik in zeitgenössischen Filmmusicals hergestellt wird und an dem sich der *effet de vie* entfalten kann: Die ‘idealisierten’ Gesangsnummern in LES MISÉRABLES wirken auf der narrativ-visuellen Ebene zunächst artifiziell, da sie einen geringen Realitätsbezug aufweisen. Die *Liveness* auf der auditiven Ebene wirkt durch den expressiven Charakter der Performance dieser Artifizialität deutlich entgegen. Auch hier treffen wieder die Konvention (i.e. die Positionierung in der ‘Idealdiegese’) und der Konventionsbruch (i.e. der Live-Gesang) direkt aufeinander. An dieser Schnittstelle siedelt sich der *effet de vie* an: Durch die Differenz zwischen Bruch und Erfüllung der Konventionen minimiert das Filmmusical den Anschein von Künstlichkeit, wodurch der Lebensanschein und somit die Immersion befördert werden. Das Filmmusical hat zwar nach wie vor einen Anschein von Künstlichkeit, welche aus den musikalischen Nummern resultiert. *Liveness* und der sich daraus ergebende Authentizitätsanschein wirkt diesem Aspekt aber entgegen, indem sie auf den Bruch der Konvention implizit aufmerksam machen. LES MISÉRABLES wirkt zwar dadurch auf visuell-narrativer Ebene nicht weniger künstlich, auf der auditiven hingegen sehr wohl. Hinsichtlich der Musik kommt es auf diese Weise zu einem Spiel mit den Wirkungskonventionen des Genres.

Während zuvor eher mit narrativen und thematischen Aspekten gespielt wurde und daraus neue Optionen entstanden, verlagert sich dieses Spiel nun auf die Ebene der Musik, die sich im Spannungsfeld zwischen Artifizialität und *Liveness* bewegt.

Das Verhältnis, welches zwischen den Zuschauerhandlungen und den semantisch-syntaktischen Verfahren des Filmmusical besteht, bleibt also — im Vergleich zum Verhältnis in den 1950er Jahren — unverändert: In beiden Fällen handelt es sich um eine fiktionale Umgebung, die das jeweilige Filmmusical generiert. Die sozialhistorischen Diskurse der 1950er Jahre und die medialen Handlungsweisen der damaligen Zuschauer spiegeln sich in der Artifizialität von Filmmusicals wieder. Folglich ist auch eine durch *Liveness* potentiell hergestellte Authentizität für den damaligen Zuschauer obsolet. Demgegenüber ist heute der Gegensatz zwischen Künstlichkeit und *Liveness* in den Filmmusicals des 21. Jahrhunderts eng mit dem Thematisieren filmischer Selbstreflexivität verwoben: Die im Zusammenhang mit narrativen Strategien und mit der Themenwahl vermehrt auftretende Selbstreflexivität findet nunmehr einen Ort auf der musikalischen Ebene eines Filmmusicals. Der Einsatz von *Liveness* ist somit ein Spiel mit produktionstechnischen Konventionen des Filmmusicals (i.e. der Voraufzeichnung der musikalischen Nummern), welches den Kontrast zwischen 'Idealisierung' und musikalischer Expressivität betont. Aufgrund des verstärkten Einsatzes von *Liveness* in zahlreichen zeitgenössischen Filmmusicals lässt sich folgern, dass die Betonung dieses Kontrastes beispielsweise einer potentiellen Erwartungshaltung des Zuschauers entgegenkommt, insbesondere insofern, als die Artifizialität älterer Filmmusicals, die nicht mehr den sozio-historischen Diskursen heutiger Kinoszuhauer entsprechen, auf diese Weise zunächst dekonstruiert und durch die Betonung des Kontrastes rearrangiert wird. Zugleich dient sie als Steuerungselement seitens der Filmstudios, um die Wissenskonfigurationen und Erfahrungshorizonte der Zuschauer zu lenken. Der *effet de vie* wird demnach durch die Selbstreflexivität hinsichtlich der Gestaltungsweise und der Einbettung der musikalischen Nummern erzeugt. Aus dieser These lässt sich folgern, dass *Liveness* eine zusätzliche gattungshistorische Weiterentwicklung darstellt. Das Spiel mit der Positionierung der musikalischen Nummern stellt hierbei das selbstreflexive Element dar, welches zu einer Dekonstruktion der Konventionen des Filmmusicals im Hinblick auf das Verhältnis von Film und Musik (und folglich den daran gestellten Erwartungshaltungen) führt: Eine Live-Gesangsnummer ist weder technisch perfekt noch mittels eines *audio dissolve* eingebunden, sondern sie findet unmittelbar auf der diegetischen Ebene des Filmmusicals statt. Das traditionelle Verhältnis von Film und Musik im Filmmusical verschiebt sich auf diese Weise deutlich und führt zu einer Abkehr von der dem Genre zuvor innewohnenden Künstlichkeit.

Die Vermeidung von Künstlichkeit stellt eine semantische, syntaktische und pragmatische Innovation in zeitgenössischen Filmmusicals dar, die direkten Einfluss auf die Zuschauer nehmen kann. Dies insofern, als sie die Wissenskonfigurationen und die Erwartungshaltungen der Rezipienten als Steuerungselement der Produktionsseite lenkt. Zugleich trägt sie, durch die Bespiegelung der produktionstechnischen Strukturen, zum *effet de vie* bei. Diese neuartige Form filmischer Selbstreflexivität kann somit als wegweisend für die gattungsgeschichtliche Weiterentwicklung des Filmmusicals begriffen werden.

Literatur und Quellen

Aufsatzsammlungen / Lehrbücher / Monographien / Nachschlagewerke

- Albersmeier, Franz-Josef. 2003. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Altman, Rick. 1980. *Cinema — sound*. New Haven: Yale University Press.
- Ders. (Hg.) 1981. *Genre: The Musical. A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ders. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ders. 1999. *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan.
- Ders. 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Berlin: Suhrkamp.
- Auslander, Philipp. 2011. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London / New York: Routledge.
- Axton, Charles B. / Zehnder Otto. 1997. *Reclams großes Musical-Buch*. Stuttgart: Reclam.
- Babington, Bruce / Evans, Peter William. 1985. *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: University Press.
- Barrios, Richard. 1995. *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 2010. *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 2011. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam.
- Böttgner, Dirk. 2002. *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin. 2001. *Film Art. An Introduction. Sixth Edition*. New York: McGraw Hill.
- Bradley, Edwin M. 1996. *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 through 1932*. Jefferson: McFarland.
- Bühler, Gerhard. 2002. *Postmoderne auf dem Bildschirm/auf der Leinwand*. Sankt Augustin: Gardez.
- Bullerjahn, Claudia. 2001. *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Chion, Michel. 1985. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile.

- Ders. 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Ders. 2006. *Le son*. Paris: Armand Colin.
- Ders. 2009. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.
- Christen, Thomas / Blanchet, Robert (Hg.). 2008. *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren.
- Cohan, Steven (Hg.) 2002. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London: Routledge.
- Ders. (Hg.). 2010. *The sound of musicals*. London: Palgrave Macmillan.
- Conrich, Ian / Tincknell, Estella (Hg.) 2006. *Film's Musical Moments*. Edinburgh: University Press.
- Darby, William / Du Bois, Jack. 1990. *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*. Jefferson: McFarland.
- Donnelly, K. J. 2007. *British Film Music and Film Musicals*. New York: Palgrave Mac Millan.
- Drew, David (Hg.). 1975. *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Druxman, Michael B. 1980. *The Musical. From Broadway to Hollywood*. London: Yoseloff Ltd.
- Dunne, Michael. 2004. *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson: McFarland.
- Eder, Jens (Hg.). 2002. *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster: Lit.
- Ders. 2008. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Ders. / Jannidis, Fotis / Schneider, Ralf (Hg.). 2010. *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Elsaesser, Thomas / King, Noel / Horwath, Alexander. 2004. *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Emons, Hans. 2012. *Für Auge und Ohr: Musik als Film oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel*. Berlin: Frank & Timme.
- Faulstich, Werner. 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- Fehr, Richard / Vogel, Frederick G. 1993. *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical, 1915–1992*. Jefferson: McFarland.
- Felix, Jürgen (Hg.). 2007. *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender.
- Feuer, Jane. 1993. *The Hollywood Musical. Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flügel, Trixie Maraile. 1997 *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld: Coppi.
- Genette, Gerard. 1998. *Die Erzählung*. Stuttgart: W. Fink.

- Green, Stanley. 2010. *Hollywood Musicals Year by Year. Third Edition*. New York: Applause.
- Guiyoba, François (Hg). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan.
- Hanisch, Michael. 1980. *Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute*. Berlin: Henschel.
- Harris, Thomas J. 1989. *Children's Live-Action Musical Film*. Jefferson: McFarland.
- Hickethier, Knut. 2003. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Ders. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Hillier, Jim / Pye, Douglas. 2011. *100 Film Musicals*. London: Palgrave MacMillan.
- Hirschhorn, Clive. 1981. *The Hollywood Musical*. London: Octopus.
- Hischak, Thomas S. 2001. *Film It With Music. An Encyclopedic Guide to the American Movie Musical*. Westport: Greenwood Press.
- Ders. 2004. *Through the Screen Door. What Happened to the Broadway Musical When it Went to Hollywood*. Lanham: Scarecrow Press.
- Ders. 2005. *American Plays and Musicals on Screen. 650 Stage Productions and Their Film and Television Adaptations*. Jefferson: McFarland.
- Ibertsberger, Sabina. 2007. *Das Dogmakonzept und seine Folgen: Zur Herausbildung einer ästhetischen Kategorie*. Hamburg: Dr. Kovač.
- Jones, Amelia / Heathfield, Adrian. 2012. *Perform, Repeat, Record. Live-Art in History*. Bristol: Intellect.
- Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus / Klug, Daniel / Schmidt, Axel (Hg.) 2009. *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. Baden-Baden: Nomos.
- Journeau, Véronique Alexandre. 2009. *Musique et effet de vie*. Paris: L'Harmattan.
- Jubin, Olaf. 1995. *Die unterschätzte Filmgattung. Aufbereitung und Rezeption des Hollywood Musicals in Deutschland*. Bochum: Brockmeyer.
- Ders. 2005. *Entertainment in der Kritik. Eine komparative Analyse von amerikanischen, britischen und deutschsprachigen Rezensionen zu den Musicals von Stephen Sondheim und Andrew Lloyd Webber — Band 1*. Herbolzheim: Centaurus.
- Ders. 2005. *Entertainment in der Kritik. Eine komparative Analyse von amerikanischen, britischen und deutschsprachigen Rezensionen zu den Musicals von Stephen Sondheim und Andrew Lloyd Webber — Band 2*. Herbolzheim: Centaurus.
- Kobal, John. 1983. *A History of Movie Musical. Gotta Sing Gotta Dance*. London: Hamlyn.
- Knapp, Raymond. 2006. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: University Press.
- Knight, Arthur. 2002. *Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film*. Durham: Duke University Press.
- Lacombe, Alain / Rocle, Claude. 1980. *De Broadway à Hollywood. L'Amérique et sa comédie musicale*. Cinéma: Paris.

- Lucci, Gabriele. 2006. *Musical. I Dizionari del Cinema*. Mailand: Accademia Internazionale.
- Lynch, Richard Chigley. 1989. *Movie Musicals on Record. A directory of Recordings of Motion Picture Musicals, 1927 — 1987*. New York: Greenwood.
- Maas, Georg / Schudack, Achim. 2008. *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis*. Mainz: Schott.
- Maltby, Richard / Craven, Ian. 1995. *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Marshall, Bill / Stilwell, Robyn. 2000. *Musicals. Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect.
- Mast, Gerald. 1987. *Can't Help Singing. The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock: Overlook Press.
- McMillin, Scott. 2006. *The Musical as Drama. A Study of the Principles and the Conventions Behind Musical Shows From Kern to Sondheim*. Princeton: University Press.
- Metz, Christian. 2000. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus Publikationen.
- Monaco, James. 2002. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien (Sonderausgabe)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mordden, Ethan. 1982. *The Hollywood Musical*. Newton Abbot: David & Charles.
- Muir, John Kenneth. 2005. *Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical, From Evita to De-Lovely and Beyond*. New York: Applause.
- Müller, Jürgen E. 1996. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.
- Ders. 2008. *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus.
- Münch, Marc-Mathieu. 2004. *L'effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- Neale, Steve. 2000. *Hollywood and Genre*. New York: Routledge.
- Neitzel, Britta / Nohr Rolf. F. (Hg.). 2006. *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation — Immersion — Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Marburg: Schüren.
- Ott, Dorothee. 2008. *Shall we Dance and Sing. Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz: UVK.
- Palmer, Christopher. 1990. *The Composer in Hollywood*. London: Boyars.
- Paech Joachim / Schröter, Jens (Hg.) 2008. *Intermedialität: Analog/Digital. Theorien — Methoden — Analysen*. München: W. Fink.
- Parkinson, David. 2007. *The Rough Guide to Film Musicals*. London: Rough Guides.
- Pollach, Andrea / Reicher, Isabella / Tanja Widmann (Hg.) 2003. *Singen und Tanzen im Film*. Wien: Paul Zsolnay.

- Rabenalt, Arthur Maria / Linhardt Marion (Hg.) 2006. *Gesammelte Schriften. Schriften zu Operette, Film, Musical und Tanz*. Hildesheim: Olms.
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen / Basel: A. Francke.
- Riesinger, Robert F. (Hg.) 2003. *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen.
- Rother, Rainer (Hg.) 1997. *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres*. New York: McGraw-Hill.
- Schmierer, Elisabeth. 2001. *Kleine Geschichte der Oper*. Stuttgart: Reclam.
- Sennett, Ted. 1985. *Hollywood Musicals*. New York: Abradale Press.
- Siedhoff, Thomas. 2007. *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*. Mainz: Schott.
- Sontag, Susan. 1980. *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. München: Carl Hanser.
- Ders. 1994. *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Springer, John. 1966. *All Talking! All Singing! All Dancing! A pictorial history of the movie musical*. Secausus: Citadel Press.
- Stam, Robert / Miller, Toby. 2000. *Film and Theory. An Anthology*. New York: Blackwell.
- Steinmaurer, Thomas. 1999. *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*. Innsbruck / Wien: Studien-Verlag.
- Stern, Lee Edward. 1979. *Der Musical Film*. Heyne: München.
- Thomas, Tony. 1975. *Harry Warren and the Hollywood Musical*. Secausus: Citadel Press.
- Thonon, Marie (Hg.). 1998. *Le son & la voix*. Paris: L'Harmattan.
- Tischler, Gerhard / Wildbihler, Hubert. 1981. *Internationale Musical-Bibliographie*. Landshut: Country Press.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- Vallance, Tom. 1970. *The American Musical*. New York: Castle Books.
- Vogler, Christopher. 1998. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers (The Writer's Journey)*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Wagner, Richard. 1850. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand.
- Woll, Allen L. 1983. *The Hollywood Musical goes to war*. Chicago: Nelson-Hall.
- Zielinski, Siegfried. 1989. *Audiovisionen — Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Aufsätze / Essays / Manuskripte / Presseartikel

- Altman, Rick. 1984. *A semantic/syntactic approach to film genre*. In: Ders.: *Film/Genre*. 1999. London: Palgrave Macmillan, S. 216–226.
- Ders. 1999. *A semantic/syntactic/pragmatic approach to genre*. In: Ders.: *Film/Genre*. 1999. London: Palgrave Macmillan, S. 207–215.
- Ders. 2002. *The American Film Musical as Dual-Focus Narrative*. In: Cohan, Steven. 2002. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London: Routledge, S. 41–51.
- Barthes, Roland. 1966. *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: Enzensberger, Hans Magnus. 1966. *Kursbuch 5/1966*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 190–198.
- Baudry, Jean-Louis. 1970. *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*. In: Riesinger, Robert F. 2003. *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, S. 27–39.
- Ders. 1975. *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: Mitscherlich, Margarete (Hg.). 1994. *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 1047–1074.
- Brändli, Sabrina. 2008. *Historischer Überblick: Von 1968 zum 11. September*. In: Christen, Thomas / Blanchet, Robert (Hg.). 2008. *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 51–74.
- Brustellin, Alf. 1971. *Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Film-Musical*. In: Prokop, Dieter (Hg.). 1971. *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik. Soziologie. Politik*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer, S. 442–462.
- Casetti, Francesco. 2001. *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*. In: *montage/av*, Ausgabe 10/2/2001. Marburg: Schüren, S. 155–173.
- Charlton, Michael. 2012. *Performing Gender in the Studio and Postmodern Musical*. In: *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 3. <http://www.alphavillejournal.com/Issue%203/PDFs/ArticlesPDF/Article-Charlton.pdf> (Zugriff: 23.09.2012).
- Christen, Thomas. 2008. *New Hollywood: Renaissance des amerikanischen Films*. In: Christen, Thomas / Blanchet, Robert (Hg.). 2008. *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 51–74.
- Conrich, Ian. 2006. *Musical Performance and the Cult Film Experience*. In: Ders. (Hg.) / Tincknell, Estella (Hg.). 2006. *Film's Musical Moments*. Edinburgh: University Press, S. 115–131.
- Ehret, Jean. 2009. *Der 'Lebenseffekt' als allgemeines ästhetisches Kriterium. Globalisierte literarische Ästhetik im interdisziplinären Kontext*. In: Kapp, Volker / Müller, Kurt / Ridder, Klaus / Wimmer, Ruprecht (Hg.). 2009. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch/50*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 307–322.

- Ders. 2009. *Schönheit. Zum Verhältnis von Kunst- und Seinserfahrung bei Hans Urs von Balthasar*. Vortrag an der Sophia University, Tokyo, Japan.
http://www.info.sophia.ac.jp/philosophy/lec_rec-pdf/lec2009_ehret02.pdf
(Zugriff: 08.08.2012).
- Eisenstein, Sergej M. 1923. *Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrowskijs „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ im Moskauer Proletkult*. In: Albersmeier, Franz-Josef. 2003. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 58–69.
- Fritsch, Melanie / Strötgen, Stefan. 2012. *Relatively Live: How to Identify Live Music Performances*. In: *Music and the Moving Image. Vol. 5, No. 1 (Spring 2012)*. Champaign: University of Illinois Press, S. 47–66.
- Gerigk, Hans Jürgen. 2008. *Ontologie des Musikfilms. Mit systematischen Anmerkungen zur Musik im Hollywood-Film*. In: Kapp, Volker / Müller, Kurt / Ridder, Klaus / Wimmer, Ruprecht (Hg.). 2008. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch/49*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 313–337.
- Guiyoba, François. 2012. *L'effet de vie à la croisée des arts: vers une théorie esthétique unitaire?* In: Ders. (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 17–40.
- Hediger, Vinzenz. 2009. *Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin*. In: *montage/av*, Ausgabe 18/1/2009. Marburg: Schüren, S. 75–107.
- Hickethier, Knut. 2002. *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Felix, Jürgen (Hg.). 2002. *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 62–96.
- Jones, Lon. 1944. *Which Cinema films have earned the most money since 1914*. In: *The Argus* (überregionale Tageszeitung; Melbourne, Australien: 1848–1957), Ausgabe vom 04.03.1944.
<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/11816878> (Zugriff: 09.08.2012).
- Kirchmann, Kay. 1994. *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*. In: Amann, Frank / Kaltenecker, Siegfried / Kneiper Jürgen (Hg.). 1994. *Film und Kritik. Heft 2. Selbstreflexivität im Film*. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld, S. 23–38.
- Linhardt, Marion. 2009. *Transatlantic Discourses: 'American' Musical Theatre and Entertainment*. In: Steppat, Michael (Hg.). 2009. *Americanism. Discourses of exception, exclusion, exchange*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 343–360.
- Müller, Jürgen E. 1990. *Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien*. In: Bogdal, Klaus Michael (Hg.). 2005. *Neue Literaturtheorien — Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 181–207.

- Ders. 1994. *Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art*. In: *montage/av*, Ausgabe 3/2/1994. Marburg: Schüren, S. 119–138.
- Ders. 2008. *Intermedialität und Medienhistoriographie*. In: Paech, Joachim / Schröter, Jens (Hg.). 2008. *Intermedialität: Analog/Digital. Theorien-Methoden-Analysen*. München: W. Fink, S. 31–46.
- Ders. 2011. *Das Hollywoodmusical. Ein Gesamtkunstwerk?*. In: Mungen, Anno (Hg.). 2011. *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance mit Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 257–274.
- Ders. 2012. *Une vie à la recherche des effets de vie, ou quelques remarques sur l'oeuvre multi- et intermédiatique de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth*. In: Guiyoba, Francois (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 83–113.
- Ders. 2013. *Réseaux intermédiatiques et effet de vie — ou quelques réflexions sur les 'entrelacs' du cinéma et du web*. In: Marc-Mathieu Münch (Hg.). 2013. *Forme artistique et qualité de réception: Enjeux spirituels et esthétiques*. Paris (Quatrièmes Rencontres de l'Effet de vie).
- Ders. 2014. *Genres analog, digital, intermedial — zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft*. In: Dörr, Volker / Kurwinkel, Tobias (Hg.). 2014. *Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann (in Veröffentlichung).
- Mulvey, Laura. 1973. *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). 2003. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 389–408.
- Münch, Marc-Mathieu. 2012. *L'effet de vie et l'union des arts*. In: Guiyoba, François (Hg.). 2012. *Entrelacs des arts et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, S. 41–57.
- Neale, Steve. 2000. *Questions of Genre*. In: Stam, Robert / Miller, Toby. 2000. *Film and Theory. An Anthology*. New York: Blackwell, S. 157–178.
- Schweinitz, Jörg. 1994. *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*. In: *montage/av*, Ausgabe 3/2/1994. Marburg: Schüren, S. 99–118.
- Souriau, Etienne. 1951. *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: *montage/av*, Ausgabe 6/2/1997. Marburg: Schüren, S. 140–157.

Online-Ressourcen

<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/2nd.html>

(Zugriff: 24.08.2012).

<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/11816878>

(Zugriff: 09.08.2012).

<http://www.guardian.co.uk/film/2003/apr/27/features.review2>

(Zugriff: 01.11.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Meine_Lieder_%E2%80%93_meine_Tr%C3%A4ume

(Zugriff: 22.08.2012).

<http://www.stlyrics.com/lyrics/once/sayittomenow.htm>

(Zugriff: 11.10.2012).

<http://www.stlyrics.com/lyrics/once/fallingslowly.htm>

(Zugriff: 13.10.2012).

<http://movies.universal-pictures-international-germany.de/lesmiserables/>

(Zugriff: 25.10.2012).

http://www.youtube.com/watch?v=STv2Z0AB_TI

(Zugriff: 25.10.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Les_mis%C3%A9rables_%282012%29

(Zugriff: 25.10.2012).

<http://www.imdb.com/title/tt0907657/business>

(Zugriff: 18.12.2012).

<http://www.effet-de-vie.org/phaenomen-kunst-und-lebenseffekt>

(Zugriff: 08.12.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=VvzLZiD5TU>

(Zugriff: 08.12.2012).

Bühnenwerke

(in alphabetischer Reihenfolge)

CATS (1981, Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: Andrew Lloyd Webber, Trevor Nunn, Gillian Lynne; Gesangstexte: T.S. Eliot, Trevor Nunn).

LA BOHÈME (1896, Musik Giacomo Puccini; Libretto: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa).

LA TRAVIATA (1853, Musik: Giuseppe Verdi; Libretto: Francesco Maria Piave).

SHOW BOAT (1927, Musik: Jerome David Kern; Buch und Gesangstexte: Oscar Hammerstein II.).

THE LION KING (1997, Musik: Elton John; Buch: Roger Allers, Irene Mecchi; Gesangstexte: Tim Rice).

THE PHANTOM OF THE OPERA (1986, Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: Richard Stilgoe; Gesangstexte: Charles Hart, Richard Stilgoe, Mike Batt).

Filmwerke

(in alphabetischer Reihenfolge)

42ND STREET (1933, Regie: Lloyd Bacon, Busby Berkeley)

ACROSS THE UNIVERSE (2007, Regie: Julie Taymor)

ALADDIN (1992, Regie: John Musker, Ron Clements)

ALICE IN WONDERLAND (1944, Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske)

ALL THAT JAZZ (1978, Regie: Bob Fosse)

AN AMERICAN IN PARIS (1951, Regie: Vincente Minelli, Gene Kelly)

CABARET (1972, Regie: Bob Fosse)

CAMELOT (1967, Regie: Joshua Logan)

CHICAGO (2002, Regie: Rob Marshall)

CHITTY CHITTY BANG BANG (1968, Regie: Ken Hughes)

DANCER IN THE DARK (2000, Regie: Lars von Trier)

DIRTY DANCING (1987, Regie: Emile Ardolino)

ENCHANTED (2007, Regie: Kevin Lima)

FAME (1980, Regie: Alan Parker)

FLASHDANCE (1983, Regie: Adrian Lyne)

FOOTLOOSE (1984, Regie: Herbert Ross)

GODSPELL (1973, Regie: David Greene)

HAIR (1979, Regie: Milos Forman)

HEDWIG AND THE ANGRY INCH (2001, Regie: John Cameron Mitchell)

HELLO DOLLY (1969, Regie: Gene Kelly)

JESUS CHRIST SUPERSTAR (1973, Regie: Norman Jewison)

LES MISÉRABLES — IN CONCERT. THE 25TH ANNIVERSARY (2011, Regie: Laurence Connor, James Powell)

LES MISÉRABLES (2012, Regie: Tom Hooper)

LITTLE SHOP OF HORRORS (1986, Regie: Frank Oz)

MAMMA MIA! (2008, Regie: Phyllida Lloyd)

MARY POPPINS (1964, Regie: Robert Stevenson)

MEET ME IN ST. LOUIS (1944, Regie: Vincente Minnelli)

MOULIN ROUGE! (2001, Regie: Baz Luhrmann)

MY FAIR LADY (1965, Regie: George Cukor)

NEWSIES (1992, Regie: Kenny Ortega)

ONCE (2006, Regie: John Carney)

ON THE TOWN (1949, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly)

OLIVER! (1968, Regie: Carol Reed)

OLIVER & COMPANY (1988, Regie: George Scribner)

PORGY AND BESS (1959, Regie: Otto Preminger)

ROYAL WEDDING (1951, Regie: Stanley Donen)

SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (1954, Regie: Stanley Donen)

SINGING IN THE RAIN (1952, Regie: Gene Kelly, Stanley Donen)

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (1937, Regie: Walt Disney)

SOUTH PACIFIC (1958, Regie: Joshua Logan)

SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT (1999, Regie: Trey Parker)

STRICTLY BALLROOM (1992, Regie: Baz Luhrmann)

SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET (2007, Regie: Tim Burton)

SWEET CHARITY (1969, Regie: Bob Fosse)

THE BAND WAGON (1953, Regie: Vincente Minelli)

THE BEST LITTLE WHOREHOUSE IN TEXAS (1982, Regie: Colin Higgins)

THE BROADWAY MELODY (1929, Regie: Harry Beaumont)

THE COMMITMENTS (1991, Regie: Alan Parker)

THE JAZZ SINGER (1927, Regie: Alan Crosland)

THE KING AND I (1956, Regie: Walter Lang)

THE LION KING (1994, Regie: Roger Allers, Rob Minkoff)

THE LITTLE MERMAID (1989, Regie: John Musker, Ron Clements)

THE PHANTOM OF THE OPERA (2004, Regie: Joel Schumacher)

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1975, Regie: Jim Sharman)

THE SINGING FOOL (1928, Regie: Lloyd Bacon)

THE SOUND OF MUSIC (1965, Regie: Robert Wise)

THE WIZARD OF OZ (1939, Regie: Victor Fleming)

TITANIC (1998, Regie: James Cameron)

TOMMY (1975, Regie: Ken Russell)

TOP HAT (1935, Regie: Mark Sandrich)

WERE THE WORLD MINE (2008, Regie: Tom Gustafson)

WEST SIDE STORY (1961, Regie: Robert Wise, Jerome Robbins)

WILD AT HEART (1990, Regie: David Lynch)

XANADU (1980, Regie: Robert Greenwald)

Abbildungsverzeichnis

(Bei allen Abbildungen handelt es sich um Standbilder aus den untersuchten Filmen.)

Abb. 1: Bacon, Lloyd. 1933. 42ND STREET, TC 01:18:25.....	34
Abb. 2: Kelly, Gene / Donen, Stanley. 1949. ON THE TOWN, TC 00:04:28.....	40
Abb. 3: Fosse, Bob. 1972. CABARET, TC 00:07:01.....	49
Abb. 4: Donen, Stanley / Kelly, Gene. 1952. SINGING IN THE RAIN, TC 01:37:46..	64
Abb. 5: Minnelli, Vincente. 1944. MEET ME IN ST. LOUIS, TC 00:01:45.	72
Abb. 6: Minnelli, Vincente. 1953. THE BAND WAGON, TC 00:01:32.....	73
Abb. 7: Wise, Robert. 1961. WEST SIDE STORY, TC 00:07:08.....	76
Abb. 8: Wise, Robert. 1965. THE SOUND OF MUSIC, TC 01:15:06.....	79
Abb. 9: Lang, Walter. 1956. THE KING AND I, TC 02:07:32.	80
Abb. 10: von Trier, Lars. 2000. DANCER IN THE DARK, TC 02:02:55.....	94
Abb. 11: Gustafson, Tom. 2008. WERE THE WORLD MINE, TC 00:19:07.....	99
Abb. 12: Mitchell, John Cameron 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:04:22.....	105
Abb. 13: Marshall, Rob. 2002. CHICAGO, TC 00:24:21.	114
Abb. 14: Musker, John / Clemens Ron. 1989. THE LITTLE MERMAID, TC 00:17:08.	122
Abb. 15: Parker, Trey. 1999. SOUTH PARK — BIGGER, LONGER & UNCUT, TC 00:42:48.....	122
Abb. 16: Luhrmann, Baz. 2001. MOULIN ROUGE!, TC 00:01:03	131
Abb. 17: Lloyd, Phyllida. 2008. MAMMA MIA!, TC 00:48:21.	141
Abb. 18: Mitchell, John Cameron. 2001. HEDWIG AND THE ANGRY INCH, TC 00:01:08.....	145
Abb. 19: Carney, John. 2006. ONCE, TC 00:14:02.	149
Abb. 20: Hooper, Tom. 2012. LES MISÉRABLES (Szenenausschnitt), TC 00:00:36. http://www.youtube.com/watch?v=VvzLZiD5TU (Zugriff: 08.12.2012). ...	160

Marcel Göken

Das Filmmusical im 21. Jahrhundert

Semantische, syntaktische und pragmatische Innovationen
und das Verhältnis von Film und Musik in zeitgenössischen Filmmusicals

INHALT: 1. OUVERTÜRE — 2. ERSTER AKT: Das traditionelle Filmmusical — 3.
ZWEITER AKT: Das zeitgenössische Filmmusical — 4. FINALE: Zu den Interaktio-
nen von Film und Musik und der *effet de vie* — Literatur und Quellen



ISBN 978-3-89323-372-4
ISSN 0939-9410