



Joachim Brügge, Nils Grosch (Hrsg.)

Singin' in the Rain

Kulturgeschichte eines
Hollywood-Musical-Klassikers

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

12

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 12



Waxmann 2014
Münster • New York

Joachim Brügge, Nils Grosch (Hrsg.)

Singin' in the Rain

Kulturgeschichte eines
Hollywood-Musical-Klassikers



Waxmann 2014
Münster • New York

Gedruckt mit Unterstützung
der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg sowie
der Universität Mozarteum Salzburg



Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Populäre Kultur und Musik, Bd. 12

Print-ISBN 978-3-8309-3009-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-8009-4

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2014

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © moodboard Premium / fotolia.com

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Joachim Brügge und Nils Grosch

Vorwort 9

Nils Grosch, Jonas Menze

Anmerkungen zur musikalischen Dramaturgie und Struktur von
Singin' in the Rain 11

- Von wem ist *Singin' in the Rain*? Intertexte, Selbst-Reflexivität
und Autorschaft 11
- Exkurs: *Rain on the Roof* 17
- Integration 19

Olaf Jubin

Singin' in the Rain als Klassiker des amerikanischen Filmmusicals 27

- Ein typisches Produkt des Studiosystems 27
- Eine Prestigeproduktion mit hohen Schauwerten 29
- Ein Film des Produktionsgenres Musical 30
- Referenzen zur Geschichte Hollywoods 32
- Das Musical und seine Bedeutsamkeit: ein Genre rechtfertigt sich selbst 33
- Das »Mundtotmachen« der Kathy Selden als Spiegel der Kommunismhatz
in Hollywood 35
- Die Starpersönlichkeit Gene Kellys 37
- Das vielleicht beste Beispiel des »American sense of (pure) fun« 41
- Der Aufstieg zum gefeiertsten Musical aller Zeiten 42
- Ein Film über das Filmemachen: Hollywood thematisiert sich selbst 46
- SITR* selbst als Filmlegende: berühmte Anekdoten zur Entstehungsgeschichte
des Musicals 49
- Das gab's nie wieder 54

Frédéric Döhl

»From Arthur Freed Down«: Über den Produzenten als Teil kooperativer
Autorschaft im amerikanischen Musical am Beispiel der
»Arthur Freed Unit« 57

- Der Produzent als Mitautor? 57
- Zu Freeds Talent für Talente 61
- Zur Aktualität der Autorfrage 65
- Zu Freeds delegierendem Führungsstil 69

Ivana Dragila

Das Hollywood-Musical. Umriss seiner Geschichte 1900–1950.....	77
»All-talking, All-singing, All-dancing«: Melting Pot New York City.....	78
»The Jazz Singer, It's The Jazz Singer«.....	80
Vom Broadway nach Hollywood.....	81
»Cheek to Cheek«.....	84
Der Hollywood-Musical-Boom.....	86

Wolfgang Jansen

Singin' in the Rain auf der Bühne. Zur internationalen Rezeption des

Musicals.....	91
Einleitung.....	91
Von London in die Welt.....	92
Top in London, Flop in New York.....	94
Dresden: Die deutschsprachige Erstaufführung.....	96
Aus der Zeit gefallen.....	97
Inszenierungspraxis.....	99
Abschluss.....	101

Renaud Lagabrielle

Ein Pariser in Hollywood. Intermediale Bezüge und reflexive Praxis in *Étoile sans lumière* und *Singin' in the Rain*.....

Édith Piaf und <i>Étoile sans lumière</i>	104
Hollywood-Musicalfilm und französischer <i>film musical</i>	106
/K/ein Remake.....	108
»All speaking, all singing, all dancing« vs. »Le fim parlant et chantant«.....	110
Der Film im Film, das Musical und die Technik.....	113
Stars zwischen Licht und Schatten.....	115
The End – Fin.....	117

Claudia Jeschke

Gene Kelly – Choreographing Ballet(s). Eine (eurozentrische) Spurensuche in *An American in Paris* (1951), *Singin' in the Rain* (1952), *Invitation to the Dance* (1952/56).....

Ballett als Technik und Genre – Einzelreferenzen, Systemreferenzen.....	123
Das ›Amerikanische‹ in Gene Kellys choreographischem Programm.....	124
Die Divertissements als ›cinema ballets‹.....	126
I – Traum-/Visionsszenen / Othering.....	126
II – Gruppenszenen / Historisiertes Milieu.....	129

Ralph J. Poole

»I cayn't make love to a bush!« Lina Lamont und die Austreibung weiblicher Komik in <i>Singin' in the Rain</i>	133
»Ta, te, ti, toe, too.« Sprachwechsel vom Stummfilm zum Tonfilm.....	134
»What's the big idea? Am I dumb or something?« Dumme Blondinen und clevere Brünette: ein kulturelles Missverständnis.....	141
»I ain't people.« Lina Lamont und Jean Hagen: Wer lacht zuletzt?.....	148

Joachim Brügge

Dramaturgische und formale Aspekte zu ausgesuchten Songs zu <i>Singin' in the Rain</i>	157
<i>Broadway Rhythm</i>	158
<i>Good Morning</i>	160
<i>Singin' in the Rain</i>	163
<i>Moses</i>	166
<i>Make 'em laugh</i>	167
Die Autorinnen und Autoren.....	171

Vorwort

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis eines wissenschaftlichen Symposiums, das im Juli 2013 in Salzburg stattfand. Der Gedanke zu einer wissenschaftlichen Veranstaltung über *Singin' in the Rain* entstand aus unseren Gesprächen zum Musical, dem unser gemeinsames Interesse gilt. Der interdisziplinäre Forschungsschwerpunkt Populäres Musiktheater soll in den kommenden Jahren in Salzburg weiterhin ausgebaut werden.

Der von der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg gemeinsam getragene Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst erwies sich als idealer Rahmen für die Durchführung einer solchen interdisziplinären Veranstaltung. Beiden Universitäten sowie der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg danken wir für die Unterstützung der Drucklegung.

Joachim Brügge und Nils Grosch, Salzburg im Dezember 2013

Nils Grosch, Jonas Menze

Anmerkungen zur musikalischen Dramaturgie und Struktur von *Singin' in the Rain*

Von wem ist *Singin' in the Rain*?

Intertexte, Selbst-Reflexivität und Autorschaft

»there is no such thing as an auteur in the musical film... I am not an auteur, and nobody else is an auteur who makes a film. It takes a lot of people, a lot of co-operation«. (Gene Kelly)¹

In der Wahrnehmung von *Singin' in the Rain* als ein Gene-Kelly-Film mag man eben jene »klassifikatorische Funktion« des Autorenbegriffs sehen, deren Konstruktion Michel Foucault erst durch den Umgang mit Texten legitimiert gesehen hat.² Zugleich wäre (mit John Fiske) anzumerken, dass es sich bei einem Film wie *Singin' in the Rain* um eine populäre Textur *sui generis* und somit eine graduell andere Autorenfunktion als der von Foucault verhandelten Autoren-Texte handelt, denn:

In der Tat ist die Verehrung des Autoren-Künstlers ein notwendiges Korrelativ zu der Verehrung des Textes. In der Populärkultur ist das Objekt der Verehrung aber weniger der Text oder der Künstler, sondern eher der Darsteller – und dieser Darsteller, wie beispielsweise Madonna, existiert nur intertextuell.³

Es mag von daher müßig erscheinen, die Autoren von *Singin' in the Rain* ausmachen zu wollen – im Sinne der Auteur-Theorie, in deren Fokus auch Kelly aufgrund seiner Betätigung als Regisseur, Choreograph und Hauptdarsteller geriet.⁴ Dennoch ist das Kollektiv, organisatorisch gebündelt in der sogenannten Freed-Unit bei Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), dessen kreative Produktivkraft hinter dem Film steht, wichtig für das Verständnis des dramaturgischen Funktionierens

1 Gene Kelly zit. nach Parkinson, David: *Dancing in the Streets*. In: *Sight and Sound* 3/1 (1993), S. 30–33, hier: S. 33.

2 Vgl. Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 198–229, hier: S. 210.

3 Fiske, John: *Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur*. In: *Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*. Hg. von Marcus S. Kleiner. Wiesbaden 2010, S. 438–454, hier: S. 452.

4 Vgl. Wollen, Peter: *Singin' in the Rain*. London 1992, S. 52f.

und der Struktur. Dabei geben die sogenannten »Credits«, die in Relation mit Honorar- und Tantiemenregelungen stehen, nur eine formalisierte Auskunft, die »klassifikatorischen Funktionen« (Foucault) Rechnung trägt. Über die kreativen Hintergründe können (und wollen) sie keine Auskunft geben. Die Differenzierung – jenseits der Frage nach »Urhebern« – ergibt sich letztlich aus der Produktionsgeschichte und erweist sich auch als entscheidend für das Verständnis der intertextuellen Aussagestruktur und Dramaturgie des Films.

MGM-Produzent Arthur Freed beauftragte die Autoren Betty Comden und Adolph Green 1950 mit dem Schreiben eines Drehbuchs für ein Musical, das *Singin' in the Rain* heißen und auf dem Katalog der Songs beruhen sollte, die Freed zusammen mit dem Komponisten Nacio Herb Brown in den 1920er und 1930er Jahren geschrieben hatte.⁵ Einige der verwendeten Songs aus dem Freed/Brown-Katalog waren bereits mehrfach in MGM-Produktionen aufgetaucht und dadurch zu populären Klassikern geworden.⁶ Mit *Make 'Em Laugh* (ebenfalls von Freed und Brown) und *Moses Supposes* (Text: Comden und Green; Musik: Roger Edens) entstanden zudem zwei originäre Songs. Darüber hinaus wurde der Song *Fit As A Fiddle* integriert, der von Al Hoffman und Al Goodhart für den Film *College Coach* (1932) komponiert worden, jedoch dem Schnitt der Kinofassung zum Opfer gefallen war.⁷

Der Titel *Make 'Em Laugh* verweist in vieler Hinsicht auf den als Muster zugrunde gelegten *Be A Clown* von Cole Porter, einen Song aus dem MGM-Musical *The Pirate* von 1948 – ebenfalls von Arthur Freed produziert und mit Gene Kelly in der Hauptrolle besetzt. Laut Regisseur Stanley Donen fehlte im Freed/Brown-Katalog eine passende Solo-Nummer für den Cosmo-Darsteller Donald O'Connor, in der dieser seine artistisch-komödiantischen Fähigkeiten präsentieren konnte. Folgt man der Darstellung der Geschehnisse von Earl J. Hess und Pratibha A. Dabholkar, nahm Freed den Wunsch nach einem Song im Stile von *Be A Clown* etwas zu wörtlich. Donen wertet den Song als hundertprozentiges Plagiat.⁸ Musikdrama-

5 Vgl. Robinson, Alice M.: *Betty Comden and Adolph Green. A bio-bibliography*. Westport 1994, S. 17.

6 Der Film wurde hiermit auch beworben. So hieß es im Filmtrailer: »The SONGS you LIKE! The EXCITEMENT you EXPECT«; der Trailer ist enthalten auf der Doppel-DVD *singin' in the Rain Two-Disc Special Edition*, Turner 2002, DVD 1, 3'26-3'31.

7 Vgl. Fordin, Hugh: *M-G-M's Greatest Musicals. The Arthur Freed Unit*. New York 1996, S. 558–562; Flügel, Trixi Maraile: *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld/Leine 1997, S. 104. Motivisch ist der Song durch die Textzeile »I'm ready for love« mit dem Titelsong von *Singin' in the Rain* verbunden.

8 Vgl. Hess, Earl J. & Dabholkar, Pratibha A.: *Singin' in the Rain. The making of an American Masterpiece*. Lawrence 2009, S. 72.

turgisch ist aber zugleich seine Funktion als zitathaftes Pastiche mit intertextueller Verweisfunktion evident.⁹

In den Film-Credits werden Comden und Green als Autoren des Drehbuchs genannt, mit dem Hinweis »Suggested by the Song ›Singin' in the Rain««, womit indirekt Freeds Beitrag zur Handlung in Form seiner Songtexte gewürdigt wird. Für die Songtexte erhält Freed die alleinigen Credits, für die Musik allein Nacio Herb Brown. Der Beitrag von Comden und Green sowie Hoffman und Goodhart zu den Songtexten wird nicht genannt, ebenso wenig Roger Edens als Komponist des Songs *Moses Supposes*.

Es ist jedoch davon auszugehen, dass Edens gerade auch bei der musikalischen Dramaturgie und Konzeption des Films eine zentrale Rolle gespielt hat. Der in den Credits als Komponist der Filmmusik genannte Nacio Herb Brown war an der kompositorischen Durchführung des Films selbst offenbar nicht aktiv beteiligt. Mit Arthur Freeds Aufstieg zum Produzenten bei MGM war seine kreative Zusammenarbeit mit Brown zu Ende gegangen und dieser zog sich bis Ende der 1940er Jahre aus dem Showbusiness zurück.¹⁰ Eine kreative Beteiligung Browns am Produktionsprozess von *Singin' in the Rain* ist – abgesehen von der umstrittenen Musik zu *Make 'Em Laugh* – nicht dokumentiert und erscheint somit unwahrscheinlich. Die zahlreichen Underscores und die im Hinblick auf die für die Choreographie komponierten Instrumentalabsätze gehen vermutlich zum überwiegenden Teil auf Edens zurück. Dieser war auch vom ersten Moment an in den Produktionsprozess involviert und unterstützte Comden und Green bereits bei der Auswahl der Songs.¹¹ Zudem erforderte die enge Verknüpfung von Musik und Choreographie während des Produktionsprozesses eine detaillierte Abstimmung zwischen Choreographie, Regie und Arrangements. Edens erfüllte eine Vielzahl unterschiedlicher Aufgaben in der Freed-Unit, vom Arrangeur bis zum ausführenden Produzenten¹², und war in der Produktion von *Singin' in the Rain* u. a. dafür verantwortlich, die Musik nach den Vorgaben der Choreografen-Regisseure einzurichten.¹³ Sein Anteil an *Singin' in the Rain* reichte somit in mehrfacher Hinsicht in den Kompetenzbereich des Komponierens hinein, ohne dass er als Komponist genannt wird. Offenbar sollte die Instanz des Komponisten bei der Herstellung des Films explizit ausgespart werden und somit den präexistenten Songs von Freed und Brown vorbehalten bleiben. Neben den an der Choreographie ausgerichteten Arrangements finden sich vielfach *Mickey Mousing*-Effekte in der Orchestrierung (beispielsweise als akustische Untermauerung zweier gespannter Gummibänder in *Fit*

9 Es ist davon auszugehen, dass die Rechte an *Be A Clown* ebenfalls bei MGM lagen.

10 Vgl. Hess & Dabholkar: *Singin' in the Rain*, S. 2ff.

11 Vgl. Hirschhorn, Clive: *Gene Kelly. A Biography*. London 1974, S. 206f.

12 Vgl. Hess & Dabholkar: *Singin' in the Rain*, S. 9.

13 Vgl. Wollen: *Singin' in the Rain*. London 1992, S. 28f.

As A Fiddle oder der zu Saiteninstrumenten umfunktionierten Regenmäntel in *Good Morning*), welche die strukturelle Integration von Musik und Choreographie stützen.¹⁴

Schließlich wurde ironischerweise nicht nur in der Filmhandlung, sondern auch bei der Produktion des Films auf eine »versteckte« Synchronisation der Darsteller zurückgegriffen: Debbie Reynolds Sprechstimme wurde in den Szenen, in denen sie Jean Hagen synchronisiert, von Jean Hagen selbst gesprochen.¹⁵ Bei *Would You?* hingegen wird Reynolds wiederum von der Sängerin Betty Noyes synchronisiert, die für ihre Arbeit keine Film-Credits erhielt und in den verschiedenen Publikationen zu *Singin' in the Rain* gelegentlich als Betty Royce identifiziert wird.¹⁶ Hier macht sich *Singin' in the Rain* mit dem Verschweigen eines künstlerischen Beitrages erneut gerade des Vergehens schuldig, das im Film am Beispiel der fehlenden Nennung Kathy Seldens kritisiert wird.

Darüber hinaus lässt sich eine weitere Parallele zwischen der Handlung des Films und seinem eigenen Produktionsprozess ziehen. So handelt es sich in beiden Fällen um einen Film im Film, dessen Rahmenhandlung aufgrund seiner Produktionsumstände um eine Auswahl von *musical numbers* herum konstruiert wird.¹⁷ Intertextuelle und selbstreferenzielle Verweise spielen in diesem Wirkungsgefüge eine zentrale Rolle.¹⁸ Die im Folgenden skizzierten intertextuellen Bezüge erfolgen keinesfalls ausschließlich unter dem Vorzeichen ausdrücklich ausgewiesener Zitate mit eindeutig indentifizierbaren Prätexten, sondern vielfach in Form ästhetischer Anspielungen auf spezifische Gattungstraditionen, die systemreferenzielle Züge annehmen¹⁹ und hierdurch die musikalische Dramaturgie und Rezeption des Films prägen.

Bereits die Konzeption von *Singin' in the Rain* um ein Repertoire bekannter, teilweise über zwei Jahrzehnte alter Songs herum – »eine Anthologie von Selbstzita-

14 Die Credits für die Orchestrierung erhielten Conrad Salinger, Wally Heglin und Skip Martin; die Vokalarrangements werden Jeff Alexander zugeschrieben.

15 Vgl. Card, James: »More Than Meets The Eye« in *Singin' in the Rain and Day for Night*. In: *Literature/Film Quarterly* 12/2 (1984), S. 87–95, hier: S. 92.

16 Vgl. Flügel: *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*, S. 125.

17 Vgl. Chumo II, Peter N.: *Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in Singin' in the Rain*. In: *Cinema Journal* 36/1 (1996), S. 39–54, hier: S. 44.

18 Dem hier verwendeten Intertextualitätsbegriff liegt ein weites Verständnis von Texten zugrunde, nach dem sich auch Filme als kohärente kulturelle Artikulationen und damit als Texte fassen lassen; vgl. Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart & Weimar 2003, S. 106ff.

19 Vgl. Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 1–30, hier: S. 17ff.

ten«, wie Robert Stam zutreffend kommentiert hat²⁰ – schafft die Grundlage für die außerordentliche Selbstreflexivität sowie Strukturiertheit um ein Netz intertextueller Referenzen, die die Struktur und Dramaturgie des Films maßgeblich prägen. Die Blütezeit des Filmmusicals war bereits vorüber. Die Songs von Freed und Brown waren stilistisch hingegen noch fest in seiner Tradition verankert. Comden und Green griffen diesen Umstand in ihrem Drehbuch auf und spielten damit, indem sie den Film als Backstage- bzw. Show-Musical konzipierten, die Handlung in das Jahr 1927 zurückverlegten und den Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm und explizit den Wirbel um die Premiere des Films *The Jazz Singer* (1927) zum Auslöser machten. Der Einsatz von stilistisch »alten« Songs wird dadurch legitimiert und der Rahmen für eine diegetische Integration der Stücke vorbereitet. Der Medienwandel durch die Entwicklung des Tonfilms und die daraus resultierenden Probleme der Filmstudios und ihrer Künstler dominieren den zentralen Handlungsstrang des Films.²¹ Explizit wird dabei auch die Rolle des Musical-Films reflektiert: Mit *The Jazz Singer* und dem fiktiven *The Dancing Cavalier* wird sowohl die Überlegenheit des Tonfilms gegenüber dem Stummfilm als auch des Musicals gegenüber dem Spielfilm zelebriert. Die Produktionsgeschichte bereitet somit den Boden für die selbstreferenzielle und intertextuelle Backstage-Story des Films.

Die Integration bekannter Songs in einen neuen Kontext kaschiert die Herkunft dieser Songs nicht, sondern markiert deutlich die impliziten intertextuellen Verweise auf ihre Vorgeschichte innerhalb der MGM-Produktionen: »*Singin' in the Rain* traces the history of MGM musicals.«²² Damit wurden beim zeitgenössischen Kinopublikum Assoziationen an die Blütezeit des Filmmusicals sowie der Musical Comedy am Broadway hervorgerufen. Auch im neuen Kontext ging insbesondere durch entsprechende Zitate in Ausstattung und Choreographie der ursprüngliche Wirkungszusammenhang der Songs nicht verloren. Ganz im Gegenteil entfaltet *Singin' in the Rain* sein volles Potenzial für den Zuschauer erst bei Kenntnis seiner stilprägenden Vorgänger.

In der Fülle an intertextuellen Verweisen des Films, insbesondere in den Bezügen zu Genres und Stilen des Musiktheaters (und des Musikfilms)²³ sowie in der selbstbewussten Inszenierung eigener Produktionsroutinen und -technologien erweist sich gleichzeitig das selbstreflexive Potenzial von *Singin' in the Rain*. »Self-

20 Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992, S. 91.

21 »*Singin' in the Rain* revels in its own intertextuality in what Kelly himself called a »conglomeration of bits of movie lore«, ebd., S. 91.

22 Mast, Gerald: *Can't help singin'.* *The American musical on stage and screen*. Woodstock 1987, S. 260.

23 Vgl. hierzu auch Card, James: »*More Than Meets The Eye*« in *Singin' in the Rain and Day for Night*. In: *Literature/Film Quarterly* 12/2 (1984), S. 87–95.

reflectivity as a critical category has been associated with films [...] which call attention to the codes constituting their own signifying practices.«²⁴

Die Selbst-Reflexivität von *Singin' in the Rain* beginnt bereits mit dem Auftritt Gene Kellys, Debbie Reynolds' und Donald O'Connors im Vorspann: Sie haben zu diesem Zeitpunkt noch keine Rollenidentität angenommen, nur ihre eigenen Namen wurden eingeblendet. Sie adressieren das Publikum direkt mit *Singin' in the Rain*, wodurch der Rahmen für einen *Musical*-Film, in dem die Handlung durch Songs unterbrochen werden kann, explizit gesteckt wird. Gleichzeitig schlagen sie durch ihre Kostüme eine direkte Brücke zur Produktion des Songs in dem MGM-Film *The Hollywood Revue of 1929*.²⁵

Diese Rahmung wird schließlich durch die letzte Szene bestätigt, in der Don und Kathy zusammen vor einem Filmplakat für den Film *Singin' in the Rain* (mit Don Lockwood und Kathy Selden in den Hauptrollen) zu sehen sind: Der vorangegangene Film wird hierdurch als »Auftritt« markiert²⁶ und eine Brücke zwischen den Protagonisten sowie dem fiktionalen Publikum des Films und dem realen Filmpublikum geschlagen.²⁷

Die Darstellung der Film- und Tontechnik und die mit der Umstellung auf den Tonfilm verbundenen technischen Pannen beruhen zu einem großen Teil auf realen Begebenheiten.²⁸ Comden und Green hatten die Umstellung auf den Tonfilm selbst miterlebt und kannten die mit dieser Zeit verbundenen Anekdoten, wie beispielsweise die Geschichte John Gilberts, dessen Stummfilmkarriere endete, nachdem er in einem Tonfilm improvisiert und permanent die Textzeile »I love you« wiederholt hatte.²⁹ Somit ist die im Film pointiert inszenierte Darstellung der Herausforderungen an die Studios durch das Aufkommen des Tonfilms sowie ihr Einfluss auf die Bedeutung des *Musical*-Films in ihrem Kern historisch reflexiv.

Doch nicht nur der Wandel der technischen Determinanten der Filmproduktion und infolgedessen auch der verschiedenen Filmgattungen wird selbstreflexiv inszeniert. Auch die Entwicklung der Bühnen-Vorläufer des Film-Musicals und seiner Choreographien werden in *Singin' in the Rain* in einer zentralen Systemrefe-

24 Feuer, Jane: *The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment*. In: *Film Genre Reader*. Hg. von Barry Keith Grant. Austin 1986, S. 329–343, hier: S. 342.

25 Vgl. Flügel: *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*, S. 105.

26 Vgl. ebd., S. 129.

27 Vgl. Feuer: *The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment*, S. 329–343, hier: S. 336.

28 Vgl. Flügel: *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*, S. 118; Hirschhorn, Clive: *Gene Kelly. A Biography*. London 1974, S. 211f.

29 Vgl. Robinson, Alice M.: *Betty Comden and Adolph Green. A bio-bibliography*. Westport 1994, S. 17f.

renz aufgegriffen. Die *Gotta-Dance*-Sequenz ist für Carol J. Clover ein »genealogischer Herkunftsnachweis«³⁰, der auf die Entertainment-Tradition am Broadway zurückverweist. Die Szene erzählt im Schnelldurchlauf das Klischee des Aufstiegs eines Tänzers vom Hausieren an den Türen der Produzenten über Engagements in Burlesque und Varieté bis hin zu den Follies.³¹ Somit kehrt der Film die Herkunft seines Stils, der darin affirmativ (und keineswegs gebrochen) verwendeten Darstellungsmittel historisch gewordener Theatergattungen (Vaudeville, Revue, Musical Comedy) und seiner theatralischen und filmischen Elemente nach außen, vernetzt auf dramaturgischer Ebene Inhalt (Handlungszeit) und Form (Gestaltung) und macht zugleich diese Vernetzung offensichtlich.

Hierdurch rückt in besonderem Maße die Integration von Musik und Tanz als auf der einen Seite zentrale Herausforderung des Musical-Films und auf der anderen Seite als stilprägendes Element der musikalischen Dramaturgie populärer Musiktheatergattungen in den Blickpunkt.

Exkurs: *Rain on the Roof*

In einer geschichteten historisierenden Verweisdramaturgie tritt uns 1971, in Stephen Sondheims Musical *Follies*, das damals schon zwei Jahrzehnte alte Hollywoodmusical *Singin' in the Rain*, in Form eines durchbrochenen und zeitlich gespiegelten Pastiches entgegen. Aber als was wird *Singin' in the Rain* herbeizitiert, zu was wird es durch die Brille der 1970er Jahre?

Zunächst zu den Lyrics: Ein plötzlicher Regen zwingt ein junges Paar Unterschlupf zu nehmen, was ihnen die Möglichkeit des intimen Beisammenseins gibt, das ihnen offenbar unter anderen Umständen nicht erlaubt ist. Der Regen wird somit als Liebesgarant besungen. Damit ist schon die entscheidende Verbindung zur *Singin'-in-the-Rain*-Thematik, genauer gesagt zum Song *Singin' in the Rain* von 1927, gegeben. Indes: Das singende Paar ist kein junges Paar. Emily und Theodore Whitman – so die Namen der Rollen in Sondheims Show – sind laut Charakterisierung der Rollen im Libretto »a tiny, bright, papery couple in their seventies«.³²

Zur Musik: Die *popular song form* (die am Broadway des frühen 20. Jahrhunderts etablierte Form des populären Theaterliedes: AABA) mit ihrem bouncigen Musikstil im gemäßigten Quickstep (Halbe = 100) und die interpolierten, schnell in den rhythmischen Fluss auf querstehenden Taktpunkten (T. 29: 4 – T. 30: 3 – T. 31: 1 –

30 Vgl. Clover, Carol J.: *Dancin' in the Rain*. In: *Singen und Tanzen im Film*. Hg. von Andrea Pollach. Wien 2003, S. 187–212, hier: S. 193.

31 Vgl. Hirschhorn: *Gene Kelly. A Biography*, S. 218.

32 Goldman, James & Sondheim, Stephen: *Follies: A Musical*. New York [o.J.], S. 28.

T. 36: 1, 2) rhythmisch platzierten Küsse, die als sublimierte Step-Schritte interpretiert werden können³³ – all dies verweist indes eher auf den Revuestil der 1920er und 1930er Jahre als den Theaterstil der 1950er Jahre – was zudem mit dem Titel des Werkes »Follies« korrespondiert. So schieben sich in dieser *Singin' in the Rain*-Assoziation zwei theatergeschichtliche Stile und dramatische Genres in bemerkenswerter Verwobenheit übereinander. Beide Ebenen wurden in der Besetzung einer konzertanten Aufführung von *Follies* nochmals besonders sprechend verkörpert, die 1985 am Lincoln Center in New York gezeigt wurde.³⁴ Hier traten in den Rollen von Emily und Theodore Betty Comden und Adolph Green auf. Comden und Green (Jahrgang 1917 resp. 1914) waren in der US-amerikanischen Theaterlandschaft in beiden Genres und in zwei Tätigkeitsfeldern Stars gewesen: Zunächst hatten sie, insbesondere in Revueproduktionen, als Darsteller und Tänzer Karriere gemacht, machten sich aber alsbald einen Namen als Autoren von Songtexten und Libretti von Musical Comedies, zunächst 1949 in Zusammenarbeit mit Leonard Bernstein und Jerome Robbins in *On the Town*, dann besonders erfolgreich mit *Singin' in the Rain* (und einer Reihe weiterer Film- und Bühnenshows sowie verschiedener Musical-Songs).

Rain on the Roof ruft also schon im Jahr 1971 *Singin' in the Rain* weniger als einen Repräsentanten seiner Entstehungszeit in Erinnerung als vielmehr jener Zeit, aus der nicht nur die Songs, sondern die dort weitgehend ungebrochen zum Tragen kommenden Theaterstile stammen – der Handlungszeit also, der Jahre um 1930. Der Film wird somit in der Rückschau durch die Brille von *Follies* als etwas imaginiert, das in seinem Kompositions- und Erzählstil, in seinem Gestus und seiner musikdramaturgischen Struktur, in der offenen Revue- und Musical-Comedy-Tradition zu verorten ist, und eben nicht für die Zeit seiner Entstehung einsteht. Diese erscheint aus der Rückschau kaum denkbar ohne ein Umgehen mit der Gattungsnorm des *integrated book musicals*, die sich seit 1943 durchzusetzen begann und die die Bühnenshows des Broadway auch in den 1950er Jahren sowie den sie umgebenden ästhetischen Diskurs dominierte.³⁵

33 In manchen Produktionen, z. B. 1971 und 2011, wurde vor T. 36 eine 2-taktige, unbegleitete Stepp-Einlage integriert.

34 Als Filmdokumentation: *Follies in Concert*.

35 Ähnliches lässt sich für die Nummer *Ah Paris*, die in *Follies* direkt auf *Rain on the Roof* folgt, sagen, ein Pastiche in Anspielung auf Cole Porters *Can Can* (1953) bzw. den Song *I Love Paris* daraus.

Integration

In der Tat weist die musikalische Dramaturgie von *Singin' in the Rain* durchaus die grundlegenden strukturellen Eigenschaften der (noch nicht ›integrierten‹) Musical Comedy auf, die die musikalischen Erzähltechniken der Revue zu einem guten Teil übernahm und weiterentwickelte. Das bedeutet nicht einfach ›musikalische Komödie‹, sondern eine spezifische Gattungstradition, die sich im frühen 20. Jahrhundert herausgebildet hatte (am Beispiel von *Lady be Good!* von 1926 lässt sich diese strukturelle Beschaffenheit, auch anhand des Entstehungsprozesses, recht gut nachvollziehen). Dazu gehörte, dass in der Regel früh im Planungsstadium ein (flexibel handhabbarer) Fundus an musikalischen Nummern, die in der Regel für eine spezifische Show komponiert wurden, existierte. Die bei *Singin' in the Rain* zum Tragen kommende Strategie des *catalog musicals*, bei dem ein präexistentes musikalisches Repertoire die Ausgangsbasis bildet, ist davon nicht weit entfernt. Ebenfalls frühzeitig wurden die für eine Show repräsentativen Stars fixiert. Deren jeweiliges Image war dann die Ausgangsbasis, auf der Librettisten die Rollen der Komödie konstruierten. Um diese Rollen und musikalischen Nummern herum wurde dann ein Libretto entworfen. Vorgabe war ebenso eine zweiaktige Struktur, in deren Verlauf zumeist eine Liebesgeschichte um ein junges Paar nach dem oft vereinfacht dargestellten Schema »boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl« entwickelt wurde. Ästhetisches Prinzip war hier die Bezugnahme auf bestimmte musikalische, tänzerische und theatralische Stile (wie etwa die *popular song form*, spezifische Tanzmusikstile, die wiederum die notwendigen Verknüpfungen von Musik und Choreografie zu gewährleisten hatten), wobei in der Regel musikalischer und tänzerischer Stil einer Produktion wesentlich durch die Stars mitgeprägt wurde.³⁶

Nicht nur die aus den 1920er und 1930er Jahren stammenden Stil- und Songvorlagen von *Singin' in the Rain*, sondern auch die Gestaltung selbst verortet sich fest in den Traditionen der Musical Comedy, also einer bereits aus Sicht des Musiktheaters der frühen 1950er Jahre »altmodischen« Theatertradition.

Schon in den 1940er Jahren hatten sich diese koproduktiven Strukturen verändert, was paradigmatisch an den von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein als Autoren vertretenen Stücken zur Kenntnis genommen wurde.³⁷ Nun kam es zur Auf-

36 So vermerkt Chumo II (wie Anmerkung 17, S. 51), wie insbesondere in der Choreographie von *Singin' in the Rain* Gattungsgrenzen gezielt gesprengt werden, indem »the performers celebrate their liberation in genre«.

37 Paradigmatisch formulierte der Dirigent und Komponist Lehman Engel: »In a form which seeks to integrate drama, music, and dance, the qualities of all its elements must hang together; and what they must hang upon are the characters and action they have been created