

Backstage am Broadway: das Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien

Agnieszka Zagozdzon (Mannheim)

Abstract

The 1933 movie musical 42ND STREET is considered as a prototype of the so-called »Backstage Musicals« – a genre which puts the developmental process of a musical at the heart of the story. Due to the realistic portrayal of this process, 42ND STREET is seen as one of the most prominent and influential works in the history not only of movie musicals, but of staged musicals as well.

One of the most decisive parts in this realistic portrayal is the almost entirely diegetical use of music within the movie, resulting from rehearsals or performances shown on the screen. Additionally, the songs within the fictional musical *Pretty Lady* strictly follow the musical and formal standards at that time. Last but not least, the orchestrations of these songs adhere to the rules of Broadway back then – as an analysis of the orchestrated partiturs with regard to its musical, theoretical, and dramaturgical structure shows. However, certain significant differences in the style of these orchestrations, which resulted from specific circumstances on a movie set, can be seen there, too.

Unlike that musically realistic approach, the visually spectacular choreographies by Busby Berkeley, which contained (at that time) up-to-date technical possibilities like tracking shots and overhead shots, were only practicable by means of the cinematic genre. However, during the performance of *Pretty Lady*, the spectators are often pulled out of these choreographic fantasies, when cuts from close-ups all of a sudden show the entire theatre stage as well as the conductor and the orchestra, thereby transferring the audience in the reality of a staged musical performance.

This essay examines the means and reasons of the musical realism of 42ND STREET, its connection to the way the songs were choreographed and how this movie has shaped movie musicals and stage musicals to this day.

Es konnte eigentlich nur schiefgehen: Als das Filmstudio Warner Bros. im Jahr 1933 ankündigte, es wolle ein neues Filmmusical in die Kinos bringen, galt das zu dieser Zeit als sicherer Flop. Zu viele solcher Werke hatte es in den vergangenen Jahren gegeben: Zur Spitzenzeit, gemeint sind die Jahre 1929 und 1930, kamen im Schnitt zwei neue Filmmusicals pro Woche heraus – alle nach demselben Muster konstruiert, mit x-beliebigen Songs und immer demselben Plot. Kurzum: Das Publikum hatte es satt. Doch allen Bedenken zum Trotz blieb Warner Bros. bei seiner Entscheidung – und das Filmmusical *42ND STREET* wurde zu einem überwältigenden Erfolg, der das Filmstudio quasi im Alleingang finanziell rettete und eine neue Welle der Begeisterung in den USA für Filmmusicals auslöste.

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, wie viel filmisch-erzählerische Fantasie und wie viel musikpraktischer Realismus in *42ND STREET* enthalten sind und anhand eines Beispiels gilt es zu demonstrieren, wie diese beiden Ebenen miteinander vereint werden.

Vorgeschichte und Hintergründe

Es gibt im Wesentlichen drei Vorläufer, auf denen *42ND STREET* basiert: die Hauptquelle war das gleichnamige Buch *42nd Street*, das im Jahr zuvor erschienen war. Dabei handelte es sich um die Memoiren des ehemaligen Broadway-Darstellers Bradford Ropes, in denen er ziemlich schonungslos und offenherzig darüber berichtete, wie es hinter den Kulissen eines Broadway-Theaters zugeht. Die zweite Vorlage war der Film *ON WITH THE SHOW!* (USA 1929, Alan Crosland), den das Filmstudio Warner Bros. vier Jahre zuvor herausgebracht hatte und der bereits einen Backstage-Plot hatte

– der Fokus der Handlung lag somit auf der *Entstehung* einer Show und nicht auf der eigentlichen Show. Aus dem Plot von ON WITH THE SHOW! und den etwas modifizierten und »entschärften« Memoiren von Bradford Ropes entstand schließlich die Idee für 42ND STREET.

Die dritte Vorlage waren die damaligen Broadway-Musicals selbst, die – mit einigen Ausnahmen wie Jerome Kerns *Show Boat* (1927) oder dem Pulitzer-Preis-gekrönten *Of Thee I Sing* (1931) von George Gershwin – in dieser Zeit noch sehr stark vom Modell der traditionellen Musical Comedy geprägt waren: Die Handlungen folgten dem üblichen Boy Meets Girl – Boy Loses Girl – Boy Gets Girl Back-Schema, die Songs waren dramaturgisch kaum in die Handlung eingebettet und größtenteils im standardmäßigen Tin-Pan-Alley-Stil geschrieben (Strophe, gefolgt von einem Refrain im 32-taktigen AABA Format); die Orchesterbegleitung folgte überwiegend dem Modell des europäisch-geprägten Classical Sound, mit dem Fokus auf den Streichern und der Praxis des kontinuierlichen Doublings und Blockings – also des *colla voce* Mitspielens der Vokalmelodie im unisono und in Parallelen.

Der Komponist der Songs in 42ND STREET, Harry Warren, brachte eigene (wenn auch überschaubare) Erfahrungen am Broadway mit, hatte er doch kurz zuvor, 1931, eine Musical-Revue mit dem Titel *The Laugh Parade* geschrieben und am Broadway zur Aufführung gebracht. Für das Filmmusical 42ND STREET komponierte er drei neue Songs und nahm noch einen weiteren Song (»Young and Healthy«), den er zuvor bereits für einen Zeichentrick-Kurzfilm komponiert hatte, hinzu. Die Lyrics verfasste Al Dubin, der hierfür zum ersten – aber glücklicherweise nicht zum letzten – Mal mit Warren zusammenarbeitete. In der Folgezeit bildeten Warren und Dubin eines der erfolgreichsten Songwriter-Lyricist-Duos der

amerikanischen Musikgeschichte. Kurzum: Die Verantwortlichen von 42ND STREET wussten entweder aus eigener Erfahrung und/oder aus gut informierten Quellen, worum es in dem Film gehen sollte.

Der Plot

42ND STREET handelt von den Mühen und Anstrengungen, ein fiktives Broadwaymusical mit dem Titel *Pretty Lady* auf die Bühne zu bringen. Dies beginnt bei der Suche nach Sponsoren (im Fachjargon »Angels« oder »Backers« genannt), setzt sich über die Castings der Ensemble-Darsteller und diverse Proben fort bis hin zur entscheidenden Tryout-Premiere in Philadelphia. Angereichert werden die Situationen durch verschiedene persönliche Erzählstränge der einzelnen Figuren. So ist beispielsweise der Regisseur der Show, Julian Marsh (gespielt von Warner Baxter), aufgrund der Wirtschaftskrise fast bankrott und *Pretty Lady* ist seine letzte Chance, sich vor dem Ruin zu retten; der weibliche Star der Show, Dorothy Brock (Bebe Daniels), kämpft hingegen mit beruflichen und amourösen Entscheidungen und verletzt sich ausgerechnet kurz vor der entscheidenden Premiere. Für sie springt in letzter Minute die unerfahrene Newcomerin Peggy Sawyer (Ruby Keeler) ein, die von Regisseur Marsh mit den mittlerweile legendären Worten auf die Bühne geschickt wird: »You're going out there a youngster, but you've got to come back a star«.

Die eigentliche Aufführung von *Pretty Lady* ist dabei nebensächlich und kommt erst am Ende des Films lediglich in Form eines Zusammenschnitts der wichtigsten Momente aus der Premiere vor. Das Hauptaugenmerk in 42ND STREET liegt eindeutig darauf, die Entstehungsgeschichte dieser

Produktion in ihren einzelnen Stadien zu zeigen – vornehmlich anhand von diversen Probensituationen (Tanzproben mit Klavierbegleitung, Chorproben, Klavierproben der Solistin und Orchesterhauptproben).

Dazu passt auch, dass die eigentliche Handlung von *Pretty Lady* im Film selbst nicht thematisiert wird. Da das Werk aber laut Regisseur Julian Marsh als »Musical Comedy with Dancing« angekündigt wird, ist davon auszugehen, dass es das Musical-Comedy-übliche Boy Meets Girl-Schema enthält. Denn obwohl zu sehen ist, wie die namentlich nicht genannte Protagonistin von *Pretty Lady* (d. h. die Rolle, die Peggy von der verletzten Dorothy Brock kurzfristig übernimmt) am Anfang einen den Zuschauern nicht näher vorgestellten Mann heiratet – thematisiert in dem Song »Shuffle Off to Buffalo« – und obwohl der ebenfalls namenlose männliche Jungstar der Show in »Young and Healthy« eine unbekannte Schönheit besingt, verschwinden er und die Protagonistin am Ende der Finalnummer »42nd Street« glücklich vereint hinter einem Vorhang mit der Aufschrift »Asbestos« – für die damalige Zeit ein Hinweis an das Publikum, dass es dahinter sozusagen »heiß zugeht«. Die letzte Szene in 42ND STREET zeigt den erschöpften Regisseur Julian Marsh, der mitbekommt, wie sehr den Zuschauern seine Show *Pretty Lady* und dessen junge Hauptdarstellerin gefallen haben.

Der Score

Nicht nur die Handlung in 42ND STREET besticht durch ihre Detailgenauigkeit und die realistischen Bezüge hinsichtlich der Entstehung eines Broadway-Musicals – auch der Einsatz der Musik trägt seinen Teil

dazu bei; so werden ausnahmslos alle im Film vorkommenden Songs diegetisch eingesetzt und auch große Teile der aus dem Off ertönenden, rein instrumentalen Musik lassen sich aus einer wirklichkeitsnahen Situation, in der herkömmlicherweise Musik erklingt, ableiten, beispielsweise einer Probe, die gerade im Hintergrund läuft oder der Musik auf einer Party.

In vielen Szenen wird dabei – typisch für Probensituationen – nur vom Klavier aus begleitet; beispielsweise wenn der Chor den später entfallenen Song »It Must Be June« probt, wenn die Leading Lady Dorothy Brock zum ersten Mal ihre Solonummer »You're Getting to Be a Habit With Me« singt oder während der scheinbar unzähligen Stunden, in denen wieder und wieder an der Tanzchoreografie gefeilt wird. Mit einer Ausnahme – dem Song »You're Getting To Be a Habit With Me«, der ein zweites Mal während einer Orchesterhauptprobe gesungen wird – kommt das diegetische Orchester erst im späteren Verlauf des Films vor, nämlich wenn die eigentliche Show *Pretty Lady* schließlich ihre Tryout-Premiere feiert. Während dieser Aufführung ist im Film in mehreren kurzen Einstellungen das Orchester im Graben zu sehen. Erkennbar sind: zwei Pulte Violinen, zwei Pulte Celli, ein Kontrabass, zwei Posaunen, ein Horn, eine Trompete und ein Klavier.

Allerdings entspricht diese Besetzung nicht derjenigen des tatsächlich begleitenden, extradiegetischen Orchesters: 2015 war es mir möglich, während eines Forschungsaufenthaltes an der Music Division der Library of Congress in Washington D.C. die originalen orchestrierten Partituren der Songs aus *42ND STREET* zu analysieren. Die darin aufgeführte Orchesterbesetzung enthielt u.a. einen vollständigen Streichersatz (d. h. zwei Geigengruppen, dazu Bratschen, Celli und Kontrabass) und deutlich mehr Bläser, darunter allerdings keine Hörner. Außerdem ist zumindest bei

den diegetischen Orchester-Geigern erkennbar, dass sie beim Spielen nur simulieren (der Geigenbogen wird einige Zentimeter über den Saiten einfach nur hin und her bewegt) – und während des Songs »Young and Healthy« wechseln die Streicher sogar im Graben ihre Position, von der linken auf die rechte Seite des Dirigenten.

Realitätsgetreu sind dagegen die formalen Details der Songs – allerdings nur bis zu einem gewissen Punkt. Durchaus Broadway-konform ist zunächst einmal die Bauweise der Songs in 42ND STREET: Von den insgesamt vier vorkommenden Songs haben drei einen Refrain in Form des damals üblichen AABA-Schemas; ein Song besteht »nur« aus ABA. Was ebenfalls mit den damals gängigen Broadway-Konventionen voll und ganz übereinstimmt, ist das Vorkommen längerer, rein instrumentaler Passagen für ausgedehnte Tanzeinlagen, sogenannter »Dance Breaks« – auch wenn diese in den 42ND STREET-Songs äußerst elaboriert sind.

Was die Details der Orchestrierung betrifft, so beziehe ich mich im Folgenden auf charakteristische Merkmale der beiden damals dominierenden Orchestrationsstile von Broadway-Musicals: dem Classical Sound und dem Dance Band Sound. Die Bestimmung dieser Merkmale stand in Zentrum meiner Dissertation und basierte auf meiner Analyse von 229 orchestrierten Musical-Song-Partituren aus den Jahren 1927–1967, durchgeführt während meines Forschungsaufenthaltes in Washington D.C. im Jahr 2015¹.

¹ Der Forschungsaufenthalt an der Music Division der Library of Congress in Washington D.C. wurde unterstützt durch das Marietta Blau-Stipendium der OeAD-GmbH, finanziert aus Mitteln des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV).

Die auffälligste Erkenntnis aus den Analysen der Song-Partituren aus 42ND STREET war, dass der damalige Orchestrator Ray Heindorf in seinen Orchestrierungen Merkmale *beider* dominanter Stilrichtungen einsetzte: des Classical Sounds *und* des Dance Band Sounds, wobei während der vokalen Passagen der Fokus eher stärker auf dem Classical Sound und während der Dance Breaks tendenziell eher auf dem Dance Band Sound lag. Wie ich anhand meiner umfangreichen Partituranalysen ermitteln konnte, dominierte am Broadway zu dieser Zeit – Anfang der 1930er Jahre – hingegen eher der Classical Sound und es wurde selten (und erst recht nicht innerhalb eines Songs) hin- und her gewechselt. Allerdings es gibt eine einfache Erklärung für Heindorfs Vorgehen – und ich möchte sie anhand des wohl auffälligsten Unterschiedes zwischen diesen beiden Stilrichtungen deutlich machen: Im Classical Sound war es, wie erwähnt, üblich, die Vokalmelodie zwecks Verstärkung und Unterstützung quasi durchgehend und *colla voce* im unisono (Doubling) und in Parallelen (Blocking) mitzuspielen; diese Aufgabe lag – insbesondere in einer Zeit, in der es am Broadway noch nicht üblich war, die Sänger mit Mikrofonen zu verstärken – vornehmlich bei den Geigen und den hohen Holzbläsern. Im Dance Band Sound hingegen kam dieses *colla voce*-Mitspielen seltener vor; stattdessen lag der Fokus eher auf Charakteristika des Big Band-Arrangements, mit dem Schwerpunkt auf den Blechbläsern und den Klarinetten bzw. Saxophonen.

In den Songs von 42ND STREET findet sich nun zwar in den Orchestrierungen das Classical Sound-typische durchgehende Doubling und Blocking, doch wo dies am Broadway, wie erwähnt, von den Geigen und hohen Holzbläsern übernommen wurde, spielten es in 42ND STREET fast immer nur die Blechbläser oder die Saxophone. Zwar finden sich dann an den entsprechenden Stellen in den Partituren spezifische Anweisungen an

die Blechbläser, starke Dämpfer zu verwenden (meist: Harmon Mute oder Megamute) und es trifft zu, dass es am Broadway in dieser Zeit durchaus auch Songs gab, in denen Blechbläser solche Aufgaben stellenweise übernahmen, doch handelte es sich dabei meistens um groß besetzte Ensembles. In keinem der von mir untersuchten Broadwaymusicals spielten die Blechbläser bzw. die Saxophone in ausnahmslos allen Songrefrains innerhalb eines Musicals im Doubling und Blocking mit. Und ganz gleich ob mit Megamute oder mit einem anderen Dämpfer – drei Posaunen, die die Vokalmelodie einer Sängerin colla voce, im unisono und zudem noch in Parallelen gleich im allerersten Refrain mitspielen (wie im Titelsong »42nd Street«), wären am Broadway zu jener Zeit entschieden zu laut gewesen.

Doch am Set eines Filmmusicals wie 42ND STREET herrschten andere Produktionsbedingungen als in einem Theater, was sich nicht zuletzt an der Aufführungssituation der Songs zeigte. Denn während am Broadway immer live gesungen wurden musste, gab es schon damals in Hollywood die Möglichkeit des Playbacks. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, wo diese Playback-Aufnahmen entstanden: »Up to the mid-1930s, playbacks were usually recorded on the shooting set itself, with both orchestra and singers in attendance.« (Fehr/Vogel 1993, 47) Das begleitende Orchester befand sich dabei zwar in Sicht- und Hörweite der Darstellerinnen und Darsteller, jedoch immer in einiger Entfernung hinter und/oder neben den Kameras, wie auf einer Fotografie vom Set des im Jahr vor 42ND STREET entstandenen Films LOVE ME TONIGHT (USA 1932, Rouben Mamoulian) in Miles Kreugers *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street* zu sehen ist (Kreuger 1975, 310).

Bedenkt man in der Folge die Tatsache, dass die Songs in der akustisch nicht gerade optimalen Umgebung eines Filmsets aufgenommen wurde (d. h. einem großen Raum, in dem sich der Schall in alle möglichen Richtungen ausbreiten konnte) so ist es nachvollziehbar, warum den Darstellern in der Orchestrierung entsprechend laute Instrumente zur Orientierung und als Doubling bzw. Blocking-Unterstützung zur Seite gestellt wurde. Nicht zu vergessen: Die Sänger selbst konnten selbstverständlich mittels Audiotechnik verstärkt und gegenüber den lauten Bläsern ausbalanciert werden.

Somit kann festgestellt werden, dass in 42ND STREET in musikalischer Hinsicht ein hohes Maß an Realitätsnähe im Hinblick auf die damaligen Gegebenheiten am Broadway erzielt wurde; nur in wenigen Bereichen wurden Zugeständnisse an das filmische Medium gemacht, die sich aber aus den damals üblichen Arbeitsbedingungen an einem Filmset erklären lassen. Der musikalisch einzige vollkommen Broadway-untypische Aspekt ist die wechselnde Größe und Zusammensetzung der einzelnen Instrumentengruppen innerhalb des tatsächlichen begleitenden, extradiegetischen Orchesters, die z.T. stark variiert. Bei den Holzbläsern schwankt die Besetzungstärke, je nach Song, zwischen fünf Spielern (»Young and Healthy«) bis hin zu acht Spielern (»Shuffle Off to Buffalo«). Eine solche Varianz innerhalb eines Broadway-Musicalorchesters wäre allein schon aus finanziellen Gründen vollkommen undenkbar gewesen.

Beispiel: »Young and Healthy«

Im Folgenden möchte ich diese Realitätsnähe in der Darstellung musikalischer Praktiken am Beispiel des Songs »Young and Healthy« demonstrieren. Dieser Song wird in 42ND STREET während der Premiere des fiktiven Musicals *Pretty Lady* gesungen (01:14:37–01:18:28)². Der namenlose Protagonist der Show fleht darin eine unbekannte Schöne an, seine Liebe zu erwidern.

Formal besteht der Song aus einer 16-taktigen Strophe und einem 32-taktigen AABA-Refrain, der zunächst zwei Mal wiederholt wird; dann folgt ein Dance Break, der in etwa so lang ist wie der gesamte bisherige Song, woraufhin am Ende nochmal der Refrain verkürzt wiederholt wird.

Wie sich an der ersten Strophe und dem ersten Refrain zeigt, ist Ray Heindorf in seinen Orchestrierungen damals zwar recht schematisch, jedoch durchaus Broadway-gemäß vorgegangen: In der Strophe wechseln sich die Trompeten und die Geigen alle zwei Takte mit dem Doubling und Blocking ab; im ersten Refrain sind es hingegen die Blechbläser und die Saxophone, die nunmehr alle vier Takte in einer solchen Weise alternieren.

In der filmischen Inszenierung dieses Songs, choreografiert von Busby Berkeley, fällt zunächst einmal auf, dass es während der Strophe sowie dem ersten und dem zweiten Refrain im Prinzip genau alle acht Takte einen Schnitt gibt – passend zur formalen Bauweise des Songs, in dem sowohl die Strophe als auch die Refrains aus achttaktigen Phrasen zusammengesetzt

² Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die DVD-Edition von Turner Entertainment Co. und Warner Bros. Entertainment Inc. (2006).

sind. Erst ab der dritten Refrainwiederholung, die dann in den Dance Break mündet, ändern sich die Dauer der Kameraeinstellungen und der Einsatz der Schnitte.

Der Song beginnt zunächst sehr »realistisch«: Man sieht Teile des diegetischen Publikums, das »spielende« diegetische Orchester und den Sänger (Billy Lawler, gespielt von Dick Powell), der die Bühne betritt. Während der Strophe wechseln die Kameraeinstellungen mittels Schnitte zwischen dieser Totalen – die die Aufführungssituation zeigt – und einem langsamen Zoom auf den Sänger. Im ersten Refrain liegt der Fokus dann nur noch auf der Bühne und den beiden Protagonisten des Songs, die unter Einsatz der erwähnten, auf die formale Bauweise der Musik abgestimmten Schnitte entweder im Full Shot, im Medium Shot oder im Close-Up gezeigt werden.

Ab dem zweiten Refrain beginnt dann allmählich der filmische »Zauber«: Die Kamera filmt zum ersten Mal – zunächst noch für kurze Zeit – aus einer etwas erhöhten Vogelperspektive (von schräg oben) und die bis dato versteckte Drehbühne gelangt in dem Moment zum Einsatz, in dem der Chor und die übrigen Tänzer erscheinen.

Visuell am spektakulärsten wurde der Dance Break inszeniert, ganz besonders durch die immer wieder kaleidoskopartig angeordneten Tänzerinnen und ihre Bewegungen. Zur vollen Geltung kommt diese Choreografie aber nur durch das filmische Mittel der Overhead Shots, denn nur aus dieser Kameraperspektive – direkt über den Tänzerinnen schwebend – kann der Zuschauer erst die gesamte visuelle Pracht dieser Figuren erkennen. Es trifft zwar zu, dass spektakuläre Massenchoreografien am Broadway schon seit den 1920er Jahren fester Bestandteil von Revuen, allen voran der berühmten *Ziegfeld Follies*, waren und Choreograf Busby

Berkeley selbst in solchen Shows am Broadway über viele Jahre hinweg Erfahrungen gesammelt hatte – und es wurde auch schon versucht, in den Theatern mittels schräger Bühnen und Spiegel vergleichbare visuelle Effekte zu erzielen. Doch es ist offensichtlich, dass Berkeleys Kaleidoskop-Choreografien nur aus der filmischen Perspektive des Overhead Shots in dieser Klarheit für den Zuschauer erkennbar sind und somit ihre volle visuelle Wirkung entfalten können.

Interessanterweise wird man als Betrachter aus dieser zutiefst filmischen Fantasiekulisse jäh durch einen Schnitt herausgerissen, der mittels Totale wieder an die gerade stattfindende Aufführungssituation dieses Songs erinnert: mit Bühne, spielendem diegetischem Orchester und einem diegetischen Publikum. Auf der Bühne selbst wird währenddessen die vorherige Kaleidoskop-Figur aufgelöst und die nächste Figur aufgebaut. Hier zeigt sich auch zum ersten Mal für kurze Zeit, wie eine solche Kaleidoskop-Choreografie für die Betrachter aus dem diegetischen Zuschauerraum heraus aussehen würde – und gleich darauf, nach einem erneuten Schnitt, wie der filmische Betrachter dies mittels Overhead-Shot erleben und wahrnehmen kann. Und als ob das immer noch nicht Beweis genug dafür wäre, dass Berkeleys Choreografien eindeutig auf das filmische Medium hin ausgerichtet wurden, folgt noch das legendäre Finale dieses Songs: ein Tracking Shot durch die Beine der Tänzerinnen auf die beiden Protagonisten dieses Songs zu.

Fazit

So spektakulär sämtliche Songs in 42ND STREET auch inszeniert wurden, so zeigt sich jedoch am deutlichsten in »Young and Healthy« das Spannungsfeld aus realitätsnaher musikalischer Bühnenpraxis einerseits und den choreografischen (filmischen) Fantasien andererseits, die in dieser Form am Broadway schlichtweg nicht umzusetzen gewesen wären – ein Umstand, der den damaligen Rezipienten auch durchaus bewusst gewesen war:

A few critics complained that because Busby Berkeley's production numbers might be squeezed into Yankee Stadium but not within the tight confines of any Broadway stage they were not realistic. [...] Apparently these critics never stopped to think that Berkeley was the first to know that his numbers could not be performed on any ‚real‘ stage. (Fumento 1980, 27)

Genau diese Diskrepanz dient überdies einem wichtigen narrativen Element, so Trixi Maraile Flügel:

Das Insistieren auf der rein ‚realistischen‘ Motivation von Gesangs- und Tanzauftritten führt zu einer relativ starken Abgrenzung der Nummern von der Spielhandlung des Films. [...] Diese Heterogenität äußert sich vor allem darin, daß die drei *production numbers* der Vorstellung zwar sämtlich realistisch motiviert sind, Berkeley sich aber innerhalb der Nummern zunehmend von der diegetischen Realität löst. (Flügel 1997, 32; Hervorhebung wie im Original)

Interessant ist dabei, dass in »Young and Healthy« eindeutig die Entscheidung getroffen wurde, den filmischen Betrachter mitten aus der schönsten choreografischen Fantasie abrupt in die diegetische »Wirklichkeit« zurückzuholen und somit zu erinnern, dass er gerade Zeuge einer Musicalaufführung ist – ihn dann aber gleich darauf wieder zu »versöhnen«, indem erneut eine Perspektive geboten wird, die dem diegetischen Musiktheaterpublikum eindeutig verwehrt wird.

Meiner Ansicht nach besteht der besondere Reiz von 42ND STREET genau darin, dass ein gekonnter Übergang zwischen realitätsnahen Darstellungen und filmischem Eskapismus geboten wird, oder anders ausgedrückt: zwischen der harten Wirklichkeit des Musiktheaters und den wenigen Momenten auf der Bühne, in denen alle Anstrengungen vergessen scheinen – ins Extreme gesteigert durch die visuellen Möglichkeiten des Films.

From the real, stage-bound world of the rehearsal hall, he [Anm.: gemeint ist Busby Berkeley] plunges us into a fantasy world with no boundaries. His chorus boys and girls are performing for the mobile camera, not for the critics anchored in a third row aisle seat. And the camera takes us where Berkeley wants it to take us, from a gigantic close-up of one gorgeous girl to a kaleidoscopic overhead shot of fifty gorgeous girls. (Fumento 1980, 27)

In der Folgezeit wurde 42ND STREET und das darin so erfolgreich umgesetzte Backstage-Plot-Modell oft und gerne kopiert – allein 1933, also noch im selben Jahr, kamen mit GOLD DIGGERS OF 1933 (USA 1933, Mervyn LeRoy) und FOOTLIGHT PARADE (USA 1933, Lloyd Bacon) zwei Filmmusicals nach demselben Schema und ebenfalls mit spektakulären Choreografien von Busby Berkeley heraus. Dennoch kam keiner der

filmischen Nachfolger künstlerisch und kommerziell an *42ND STREET* heran. Das Konzept des Backstage-Plots fand schließlich auch seinen Weg an den Broadway und wurde thematisch in einigen Musicals mitunter höchst erfolgreich verarbeitet – das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl *A Chorus Line* (1975). Selbst auf dem kleinen Bildschirm hielt der Backstage-Plot Einzug: In der amerikanischen TV-Serie *SMASH* (USA 2012–2013) ging es zwei Staffeln lang um die Entstehung eines fiktiven neuen Marilyn Monroe-Musicals.

Im Jahr 1980 kam *42nd Street* schließlich selbst als Musical an den Broadway und lief dort sehr erfolgreich neun Jahre lang. Interessant dabei ist, dass obschon der damalige Choreograf und Regisseur Gower Champion hierfür einige durchaus spektakuläre Massenszenen und Tableaus kreierte, er sich offensichtlich nicht an die originale Inszenierung von »Young and Healthy« herangewagt hatte. So kommt dieser Song im Musical nur in Form einer schlichten, gesanglichen Aufwärmübung mit etwas Klavierbegleitung vor. Ein größerer Unterschied zu Busby Berkeleys opulenter und ikonischer Inszenierung ist kaum vorstellbar.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Fehr, Richard/Vogel, Frederick G. (1993) *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical 1915–1992*. Jefferson, NC and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Flügel, Trixi Maraile (1997) *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag (Reihe »Aufsätze zu Film und Fernsehen« hg. v. Georg Hofer, Band 52).
- Fumento, Rocco (1980) Introduction: From Bastards and Bitches to Heroes and Heroines. In: *42nd Street*, Madison, Wisconsin, London: The University of Wisconsin Press, S. 9–37.
- Kreuger, Miles (Hrsg.) (1975) *The Movie Musical From Vitaphone to 42nd Street As Reported in a Great Fan Magazine*. New York: Dover Publications, Inc.

Empfohlene Zitierweise

Zagozdzon, Agnieszka: Backstage am Broadway: das Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 72–89, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p72-89>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.