

Volker Pantenburg:

In the Money. Gold Diggers of 1933 und der »New Deal of Entertainment«, in: Margrit Frölich / Rembert Hüser (Hg.):
Geld und Kino, Marburg: Schüren 2011, S. 101-114.

Volker Pantenburg

In the Money

GOLD DIGGERS OF 1933 und der «New Deal of Entertainment»

I.

54 Tänzerinnen. Pro Kostüm 1.000 Münzen, als Pailletten festgesteckt an den knapp geschnittenen Kleidern der Frauen. 28 Fuß (gut achteinhalb Meter) hoch, aufrecht auf der Bühne stehend: fünf Silberdollars mit der Inschrift «In God we trust». Dazu, als Requisiten, treppenartig aufgetürmt: Dutzende von weiteren Dollarmünzen, Durchmesser zehn Fuß. – So lässt sich beziffern, was Busby Berkeley für die Nummer «We're in the Money» auf die Bühne bringt.¹ Eine der 54 Tänzerinnen ist Ginger Rogers, und aus ihrem Mund hören wir die gute Nachricht: «Gone are my blues / and gone are my tears / I've got good news / to shout in your ears. The long lost dollar has come back to the fold / With silver you can turn your dreams to gold.» Die anderen Tänzerinnen stimmen zum Refrain ein und werden durch Großaufnahmen entlohnt: «We're in the Money / We're in the Money / We've got a lot of what it takes to get along! / We're in the money / The sky is sunny / Old Man Depression, you are through, / You done us wrong!» (Abb. 1–3) Als eine Reihe von ihnen damit beschäftigt ist, eine wogende Wellenbewegung mit den Dollarmünzen zu simulieren, wird die Probe brüsk abgebrochen und die Requisiten unter Protest des Regisseurs vom Gerichtsvollzieher abtransportiert. Die Rechnungen haben nicht bezahlt werden können.

1 So beschrieben in einem der Paratexte zum veröffentlichten Drehbuch. Vgl. Arthur Hove (Hg.), *GOLD DIGGERS OF 1933*, Madison 1980, Fußnote 1, S. 185. Zur ökonomischen Bedeutung der Wendung «In the Money» («Im Geld») vgl. den kurzen Lehrfilm auf der Webseite www.investopedia.com (<http://www.investopedia.com/video/play/in-the-money>) (letzter Zugriff: 30.6.2011). Wikipedia gibt im Artikel «Option (Wirtschaft)» die folgende Definition: «*Im Geld* (englisch *in the money*) bezeichnet eine Option, bei der der Marktpreis des Basiswertes höher ist als der Ausübungspreis (Call) bzw. der Marktpreis des Basiswertes niedriger als der Ausübungspreis (Put).»



1–3 GOLD DIGGERS OF 1933

II.

Busby Berkeley beginnt am 6. März 1933 mit den Dreharbeiten der Tanznummern für *GOLD DIGGERS OF 1933* (*GOLDGRÄBER VON 1933*) An den 34 Werktagen bis zum 13. April – in den Studios wurde von Montag bis Samstag gearbeitet – choreografiert und filmt er vier Stücke, die Al Dubin und Harry Warren für den Film geschrieben hatten: «Shadow Waltz» (liebliche Violinen im schaukelnden Dreivierteltakt, ausgestattet mit Neonkonturen und choreografisch zu einer Riesengeige arrangiert, dazu bewegliche Treppenrampen und wippende Rundbogenkleider), «Pet-tin' in the Park» (fröhliche Aufforderung zur öffentlichen Anzüglichkeit, inklusive nackten Frauenkörpern im Schattenriss, in dieser Freizügigkeit nur vor der Verschärfung des Hays-Codes im folgenden Jahr möglich), «My forgotten Man» (gospelartige Beschwörung der vergessenen Weltkriegsveteranen) und die Nummer, in der die Geldfrage am direktesten gestellt wird: «We're in the money.»

Im veröffentlichten Drehbuch von *GOLD DIGGERS* rahmt «We're in the Money» den Film; der Song schließt unmittelbar an den Vorspann an, und er wird am Ende wiederholt. Inzwischen ist einiges passiert. Nach den Irrungen und Wirrungen haben die drei arbeitssuchenden Showgirls ihre jeweiligen Partner gefunden und sind verheiratet. Der Komponist Brad (Dick Powell) und Polly (Ruby Keeler), der etwas tumbe Familienanwalt Peabody und Trixie (Aline MacMahon), Brads älterer Bruder und Vermögensverwalter J. Lawrence (Warren William) und Carol (Joan Blondell): Küsse, Umarmun-

gen, die drei Revuegirls und «Gold Diggers»² haben es geschafft. Sie sind nun tatsächlich «In the Money» und unter der Haube.³ Auch das Bühnenstück, dessen Probe zu Beginn abgebrochen werden musste, kann nun aufgeführt werden. Der «Shadow Waltz» erklingt und geht gleitend über in den «Gold Digger Song».⁴ Soweit das Drehbuch.

Im Film ist diese symmetrische Rahmenstruktur zugunsten eines pessimistischeren Ausklangs aufgegeben. Nun bildet «My Forgotten Man» den Ausklang, ein melancholischer Song, der sich ausdrücklich auf eine Radioansprache Franklin D. Roosevelts aus dem April 1932 bezieht: «These unhappy times call for the building of plans that rest upon the forgotten, the unorganized but the indispensable units of economic power», hatte der Wahlkämpfer gesagt und eine Analogie im Weltkrieg gefunden, «for plans like those of 1917 that build from the bottom up and not from the top down, that put their faith once more in the forgotten man at the bottom of the economic pyramid».⁵ Geschichte von unten. Jeder war gefragt, ein Appell an das Kollektiv. Wo das Geld fehlt, muss die gemeinsame Anstrengung an seine Stelle treten.

-
- 2 Der Begriff verdankt sich dem Bühnenstück *The Gold Diggers* (1919) von Avery Hopwood, das Warner Bros. bereits mehrfach adaptiert hatte und auf dem auch Mervyn LeRoys Film beruht. Eine der Figuren des Stücks liefert eine griffige Definition: «A gold digger is a woman, generally young, who extracts money and other valuables from the gentlemen of her acquaintance, usually without making them any adequate return.» («Eine Goldgräberin ist eine in der Regel junge Frau, die sich – üblicherweise ohne angemessene Gegenleistung – am Geld und Vermögen männlicher Bekanntschaften bereichert.») (Zitiert bei Hove, [wie Anm. 1], S. 10).
 - 3 Zu den Gender-Implikationen dieser narrativen Bewegung von Single-Freundinnen zu verheirateten Frauen siehe Patricia Mellencamp, *The Sexual Economics of GOLD DIGGERS OF 1933*, in: Peter Lehman (Hg.), *Close Viewings. An Anthology of New Film Criticism*, Gainesville (Florida) 1990, S. 177–199, wieder veröffentlicht in Steve Cohan (Hg.), *Hollywood Musicals. The Reader*, New York 2002. Zu GOLD DIGGERS OF 1933 dort auch der Beitrag von Pamela Robertson.
 - 4 So der offizielle Titel von «We're in the Money».
 - 5 «Diese unglücklichen Zeiten fordern den Aufbau eines Programms, das auf den vergessenen, den unorganisierten, aber unverzichtbaren Einheiten wirtschaftlicher Kraft; sie fordern Pläne wie jene von 1917, die von unten her aufgebaut werden und nicht von oben herab, die ihr Vertrauen einmal mehr den Vergessenen am unteren Ende der Einkommenspyramide schenken.» (Franklin D. Roosevelt, *The Forgotten Man*, Radioansprache vom 7. April 1932, wiederabgedruckt in: *The Public Papers and Addresses of Franklin D. Roosevelt*, Band 1, 1928–32, New York City 1938), S. 624.) Vgl. zur militaristischen Rhetorik der New-Deal-Anstrengungen und dem Ersten Weltkrieg als zentralem Bezugspunkt der Roosevelt-Administration Wolfgang Schivelbusch, *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933–1939*, München 2005, S. 42–46.

III.

Das Backstagemusical ist wie kaum ein anderes Genre dazu geeignet, die Bedeutung des Individuums für die Gemeinschaft in eine ästhetische Form zu gießen; alles dreht sich um die Gruppe, das Ensemble, und nicht um den Einzelkämpfer.⁶ Was in anderen Warner-Brothers-Filmen thesenartig auf den Punkt gebracht wurde, transformierte sich in Berkeleys Tanznummern unmittelbar in visuelle Muster und geometrische Formationen. Nirgendwo springt das so ins Auge wie in einem kurzen Vergleich der Schlussequenzen von *HEROES FOR SALE* (USA 1933) und *FOOTLIGHT PARADE* (*PARADE IM RAMPENLICHT*) dem dritten Warner-Musical des Jahres 1933, zu dem Berkeley die Choreografien beisteuerte. In *HEROES FOR SALE* schlägt William A. Wellmann einen weiten Bogen vom Weltkrieg hin zur Depression. Am Ende unterhalten sich die beiden ökonomisch gestrandeten Kriegskumpane Tom und Roger über den desolaten Zustand des Landes: «It's maybe the end of us», gibt Tom zu, «but it's not the end of America. In a few years, it'll go on bigger and stronger than ever.»⁷ Als er von Roger zum Optimisten abgestempelt wird, ergänzt er: «That's not optimism – just common horse-sense. Did you read President Roosevelt's inaugural address? He's right. You know, it takes more than one sock in the jaw to lick a hundred and twenty million people.»⁸ Busby Berkeleys Finale in *FOOTLIGHT PARADE* – der Song heißt «Shanghai Lil» – zeugt vom selben New-Deal-Patriotismus. Allerdings wird er hier ohne Worte und in buchstäblich plakativer Weise inszeniert. Soldatische Marschformationen – Berkeleys Vergangenheit als Militärchoreograf ist noch deutlicher als sonst – schließen sich zu einem Leinwand füllenden Rechteck zusammen und heben farbige Tafeln über ihre Köpfe. Im vertikalen Top-Shot – Berkeleys Markenzeichen – wird zunächst die amerikanische Flagge sichtbar, dann durch ein Umklappen der Tafeln Roosevelts Porträt, schließlich als

6 Insofern verhalten sich die Warner-Musicals komplementär zu den Gangsterfilmen, für die das Studio Anfang der 1930er Jahre bekannt war (*PUBLIC ENEMY*, *LITTLE CAESAR* etc.). Hier das rücksichtslos agierende Individuum, das jenseits legaler Grenzen das spiegelt, was freie Unternehmer tun, und dabei scheitert; dort das Ensemble, das durch Kooperation trotz zahlreicher Schwierigkeiten zum Erfolg kommt.

7 «Das ist vielleicht unser Ende, aber es ist nicht das Ende von Amerika. In einigen Jahren wird das Land sich als wichtiger und stärker zeigen als je zuvor.»

8 «Das ist kein Optimismus, sondern gesunder Menschenverstand. Hast du die Antrittsrede von Präsident Roosevelt gelesen? Er hat recht. Weißt du, es braucht mehr als einen Kinnhaken um hundertzwanzig Millionen Menschen zusammenzustauchen.»

Menschenformation das Logo des «National Recovery Act», ein Adler, der in einer Klaue drei Blitze und in der anderen ein Zahnrad trägt.⁹ Während in den sozialrealistischen Warner-Filmen wie *HEROES FOR SALE* politische Programmatik als Figurenrede in den Erzählraum implantiert wird, interpretiert Berkeleys Choreografie sie als visuelle Chiffre im Bildraum.

Um solche visuellen Chiffren zu bilden, ist es nötig, dass die einzelne Tänzerin und der einzelne Tänzer untertauchen und Teil des Ensembles unter der Leitung eines starken Regisseurs werden. James Cagney in *FOOTLIGHT PARADE* und Warner Baxter in *42ND STREET* (USA 1933) sind, so eine naheliegende Interpretation, in ihrer Funktion als Bühnenregisseure deshalb immer auch Stellvertreter Roosevelts. «Erfolg haben die «kleinen Leute» in diesen Filmen nur, weil sie den Anweisungen des Regisseurs folgen. Dieser Umbruch zeigt eine bedeutsame Modifikation des amerikanischen Traums an. Das Ideal des individuellen Erfolgs ist in ein Ideal des Erfolgs durch gemeinsame Anstrengung unter der Führung eines starken Regisseurs transformiert worden.»¹⁰

IV.

In *GOLD DIGGERS OF 1933* ist der Regisseur weniger dominant als in den beiden anderen Berkeley-Musicals des Jahres 1933. Ned Sparks in der Rolle von Barney Hopkins bleibt eine blasse Figur und ist nicht mit einem Star wie Cagney oder Baxter besetzt. Gegenüber den drei Goldgräberinnen und ihren männlichen Zielscheiben ist er auch eher marginal in die Handlung invol-

9 Im Laufe des Jahres 1933 wird das NRA-Logo («We do our part») auch zum Bestandteil des Studio Credits; zumindest in den Filmen des zu Warner gehörenden First National Studios. Vgl. Schivelbusch (wie Anm. 5), S. 82–89.

10 «In these films the «little people» who succeed do so only by following the orders of the director. This change represents a major modification of the American Dream. The ideal of individual success has been transformed into an ideal of success through collective effort under the guidance of a strong director.» – Mark Roth, *Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal*, in: *Velvet Light Trap* 1, S. 22. Roth argumentiert, dass die Warner-Musicals gerade in ihrer Ethik des Kollektivs in scharfem Kontrast zu den MGM-Musicals mit Fred Astaire stehen: «Astaire is too skilled as an individual performer to be a suitable vehicle for an ethic of collective effort and cooperation. We are awed by his individual achievement rather than by sheer mass as in a typical Berkeley number.» («Astaire ist zu begabt als Solokünstler, um sich für eine Moralgeschichte über Gemeinschaftssinn und Zusammenarbeit zu eignen. Wir bewundern seine individuelle Leistung mehr als den Aufriss der Masse in einer typischen Berkeley-Nummer.» (ebd.)



4–5 GOLD DIGGERS OF 1933

viert. Er braucht echte Dollars, um falsche Dollars auf die Bühne zu bringen, aber das Problem löst sich vergleichsweise schnell, als der vermeintlich arme Musiker Brad sich als Sohn reicher Eltern entpuppt. Der Rest des Plots, von Mervyn LeRoy schnörkellos und effizient inszeniert, verbindet die klassische Screwball-Zutat der Verwechslungskomödie mit dem Backstage-Drama.

Der Film hätte mit semidokumentarischen Aufnahmen von geschlossenen Theatern und verwaisten Ticketverkaufsstellen beginnen sollen,¹¹ aber Darryl F. Zanuck und LeRoy entschieden sich im Januar 1933 für die Strategie, die beiden Ebenen sofort eng miteinander zu verzahnen. Statt der geschlossenen Häuser zeigten LeRoy und Berkeley die Schließung selbst, statt der Mangelwirtschaft den kompensatorischen Exzess. Die Grenze zwischen erzählerischen Sequenzen und Musicalnummern – für die zwei verschiedene Units verantwortlich waren – wird durchlässig, der harte Depressionsalltag dringt ganz buchstäblich durch den Bühneneingang in die Traumphantasie ein und setzt ihr ein Ende. «We're in the Money», das ist ein kurzer und jäh endender Traum, in dem glitzernder Überfluss umstandslos an die Stelle des Mangels tritt. Das Geld kommt hier allerdings nicht als Währung in Umlauf, sondern ist zum immobilien Requisite geworden. Als etwas unförmige Props stehen die großen Münzen herum, monumentale Symbole mit lediglich Bühnenarchitektonischem Wert. Man kann sich für diese Münzen nichts kaufen, ihr Wert liegt im visuellen Effekt und ist damit tendenziell entwertet. Was sich bewegt (und damit das Geld in Bewegung bringt), sind die Tänzerinnen; diese Analogisierung von Frauen und Geld hat Berkeley von Anfang an offensiv

11 Vgl. Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*, London 1998, S. 152.



6–7 GOLD DIGGERS OF 1933

im Auge. Die Münzen bedecken die heiklen Zonen der Showgirl-Körper, sie schließen die Ware, den Sex und die Frauen unmittelbar miteinander kurz. Die tatsächliche Show und der imaginäre Wert multiplizieren sich zum Schauwert als einer dritten ökonomischen Größe neben dem Gebrauchs- und dem Tauschwert (Abb. 4–7).

V.

Ein paar Zahlen zum Geldfluss hinter der Bühne und diesseits der Kamera: 1932 hatte Warner Brothers seine bisher größten Verluste verbuchen müssen: 14,1 Millionen Dollar Minus, der Betrag entsprach ziemlich genau der Summe, die 1929 als Gewinn verbucht werden konnte.¹² Das ging allen Studios so; unter anderem durch die frühe Investition in den Tonfilm war Warner sogar weniger hart betroffen als die anderen Studios. Die Brüder kamen durch die Depression hindurch, ohne das Familienunternehmen veräußern zu müssen.¹³ Harry Warner sprach gern von sich als dem Henry Ford der Filmindustrie, und tatsächlich war die branchenübliche Arbeitsteiligkeit bei Warner

12 Die übrigen Zahlen: 1929: 88 Filme, Gewinn 14,5 Mill. / 1930: 73 Filme, Gewinn 7,1 Mill. / 1931: 56 Filme, Verlust 7,9 Mill. / 1932: 56 Filme, Verlust 14,1 Mill. / 1933: 52 Filme, Verlust 6,3 Mill. (nach Nick Roddick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, London 1983, S. 20f.).

13 Mit dem zähen Mythos, Warner habe sich durch die Investition in den Tonfilm – Stichwort *THE JAZZ SINGER* (USA 1927) vor dem Bankrott gerettet, hat J. Douglas Gomery aufgeräumt. Vgl. ders., *Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros and Sound*, in: *Screen*, Frühjahr 1976, S. 40–53.

forcierter als anderswo auf effiziente Produktionen ausgelegt. Ein Warner-Brothers-Film kostete 1932 durchschnittlich 200.000 Dollar; bei MGM war das Budget mit 450.000 Dollar mehr als doppelt so hoch.¹⁴ Durchsetzen ließ sich dieses Modell nur durch ein strenges Regiment wie das von Daryll F. Zanuck und durch effektive Regisseure wie Mervyn LeRoy. LeRoy war Anfang der 30er Jahre Warner Brothers' produktivster «House Director», nicht zuletzt aufgrund seiner geradezu unbegreiflich ökonomischen Arbeitsweise. Zwischen 1930 und 1933 drehte er 23 Filme für das Studio, acht pro Jahr – «on schedule and under budget» («im Zeitplan und unter Budget»), wie es bei Thomas Schatz heißt.¹⁵

Bei der wirtschaftlichen Anspannung ist es erstaunlich, dass Zanuck und LeRoy gemeinsam 1932 einen Schwung depressionsstimmungsgesättigter Musicals planten, zu denen *42ND STREET* den Auftakt bildete. Die Konjunktur des Genres war zu diesem Zeitpunkt vorbei; die beiden mussten hinter

14 Bei Gomery findet sich eine Charakterisierung, warum die Banken in den 1920er Jahren großes Vertrauen in Warners «strict control of production budgets» («strikte Kontrolle des Budgets») setzte, während die Filmindustrie insgesamt als höchst unzuverlässig und schwer abschätzbare Risikobranche galt. «Warner Bros' rigid cost-accounting procedures, especially the day-to-day audits by production manager Jack Warner, set Warner Bros apart from the other firms he [Waddill Catchings, ein Investment Banker von Goldman, Sachs; VP] had considered. He also learned Warner Bros used extremely economical methods in building their studio lot and acquiring props.» («Die rigiden Buchhaltungstechniken bei Warner Brothers, insbesondere die täglichen Prüfungen durch Produktionsdirektor Jack Warner, setzten Warner Bros. von den anderen Unternehmen ab, die er [Waddill Catchings, ein Investment Banker von Goldman, Sachs; VP] ebenfalls ins Auge gefasst hatte. Zudem erkannte er die außerordentliche Kosteneffizienz Warners bezüglich des Aufbaus des Studiogeländes sowie in der Beschaffung von Requisiten.») (Gomery [wie Anm. 13], S. 45f.). Man liest auch gelegentlich die Geschichte, dass Jack Warner höchstpersönlich in der Mittagspause auf dem Set erschien und die Lichter ausmachte, um Strom zu sparen.

15 Schatz (wie Anm. 11), S. 140. Erwartet wurde, dass ein Topregisseur von A-Filmen (wie etwa Michael Curtiz, Warners zweitwichtigster «House-Director») zweieinhalb Minuten täglich abdrehete. LeRoy schaffte bis zu sechs Minuten täglich und übertraf alle Effizienz-erwartungen von Zanuck und Co. Über die Arbeitsweise der Warner-Directors: «Warner directors, in particular, were attuned to a factory-based assembly-line production system. Even top staffers like Roy Del Ruth, Al Green, Michael Curtiz, Archie Mayo and William Dieterle could expect to work on four or five films per year with little involvement in pre- and postproduction.» («Gerade die Warner-Regisseure wurden in ein fabrikähnliches Fließbandproduktionssystem eingespannt. Sogar renommierte Angestellte wie Roy Del Ruth, Al Green, Michael Curtiz, Archie Mayo und William Dieterle mussten damit rechnen, dass sie im Jahr an vier oder fünf Filmen zu arbeiten hatten, ohne besonders in die Vorbereitung und Postproduktion eingebunden zu sein.») (ebd., S. 139f.)

dem Rücken von Harry Warner agieren, der die Produktion von Musicals bis auf weiteres verboten hatte. Nachdem sich in der ersten Zeit nach Einführung des Tons alle Studios auf das Genre gestürzt hatten, war es zu einem klassischen Inflationsphänomen gekommen: Zu großes Angebot, zu wenig Nachfrage und eine Übersättigung des Marktes. Warner hatte sich stattdessen mit Gangsterfilmen und Biopics mit George Arliss einen Namen gemacht. Mervyn LeRoys *I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG*, ein hart und schnörkellos erzählter authentischer Stoff, war 1932 ein Riesenerfolg; die Entscheidung für die Wiederbelebung des Musicals lag daher nicht nahe, aber mit *42ND STREET* gelang sie mit überwältigendem Erfolg.

In *GOLD DIGGERS* stoßen mit Mervyn LeRoy und Busby Berkeley zwei ökonomische und filmische Register aufeinander. LeRoy erzählt schnell, narrativ funktional, ohne Umwege und Finessen, was die Szenenauflösung oder die Kameraoperationen angeht. Kaum Close-ups. Alles steht im Dienst der Erzählung; keinem anderen Regisseur gelang eine derart effiziente Balance «between narrative economy and cost-efficiency» («zwischen Erzählökonomie und Kosteneffizienz»).¹⁶ In Berkeleys Nummern dagegen ist die narrative Ökonomie ebenso weitgehend suspendiert wie finanzielle Erwägungen. Laut Berkeley selbst kosteten seine Nummern ca. 10.000 Dollar pro Minute oder 100.000 Dollar pro Film, ein gemessen am Gesamtbudget astronomischer Preis.¹⁷

VI.

Sobald Geld auf der Leinwand zu sehen ist, agiert es auf zwei Ebenen. Innerhalb der Erzählung motiviert es Handlungen, treibt die Geschichte vorwärts, ist (mehr oder weniger) «realistisches» Prop. Darüber hinaus jedoch – zumal in einem Film von 1933, der die Depression zu seinem Thema macht – verbindet sich ein allegorischer Überschuss mit den Münzen, Scheinen oder Schecks; der Bühnenfilm handelt (auch) vom Filmgeschäft, in beiden Fällen geht es um die Verbindung von Business und Entertainment. Das kann ganz ausdrücklich zum Thema werden oder es kann implizit bleiben – anders ausgedrückt: die allegorischen Übersprünge können vom Autoren und Pro-

¹⁶ Ebd., S. 146.

¹⁷ William R. Meyer, *Warner Brothers Directors. The Hard-Boiled, the Comic, and the Weepers*, New Rochelle (New York) 1978, S. 35.

duzenten bewusst hineingelegt oder vom Zuschauer hinzugefügt werden; oft geschieht beides zugleich. Geld ist deshalb eine offene und verdeckte Scharnierstelle zwischen beiden Instanzen: Auf der Leinwand materialisiert sich die Investition der Produzenten und des Studios, an der Kinokasse refinanziert der Zuschauer die vorherige Investition. Wenn diese Prozesse von Geldmangel oder Geldüberschuss, von Reichtum und Armut, von Investition und Bankrott innerhalb der Erzählung selbst zum Thema werden, heißt das nicht unbedingt, dass eine ökonomische Kritik beabsichtigt ist. Die Reflexion wirtschaftlicher Prozesse, wie sie insbesondere die Backstagemusicals von Warner zeigen, geht problemlos mit der Feier von Verschwendung und gänzlich unökonomischem Verhalten zusammen. Nicht jede Art von «Selbstreflexion» soll enthüllen. Sie kann auch schlicht dem Vergnügen geschuldet sein, die eigene Unterhaltungs- und Geschäftspraxis allegorisch zu spiegeln und zu feiern.

VII.

Der Zeitraum zwischen März und dem Kinostart von *GOLD DIGGERS OF 1933* im Juni 1933 ist in den USA eine wirtschaftspolitisch entscheidende Phase. Am selben Tag, an dem Berkeley zu drehen beginnt, nimmt die «National Recovery Administration» des neuen Präsidenten Franklin D. Roosevelt (FDR) ihre Arbeit auf. Ein starkes planerisches Element soll der am Boden liegenden Wirtschaft wieder auf die Beine helfen. Mindestlöhne, Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, korporativistische Umstrukturierung der Wirtschaftslandschaft stehen auf der Agenda. Als Sofortmaßnahme wird allen Arbeitern in der Filmindustrie mit einem Gehalt von mehr als 25 Dollar pro Woche eine fünfzigprozentige Gehaltskürzung für acht Wochen verordnet.

Anders als die übrigen, konservativ denkenden großen Studios unterstützten Harry, Abe und Jack Warner den Kurs Franklin D. Roosevelts von Beginn an uneingeschränkt. Bereits im Präsidentschaftswahlkampf hatten sie sich für den Demokraten eingesetzt. Als PR-Maßnahme für *42ND STREET* und FDR startete ein «42nd Street Special»-Sonderzug von Hollywood nach Washington, pünktlich zur Inauguration des Präsidenten sollte er in der Hauptstadt ankommen. Konsequenterweise lautete die «Tagline» (der Slogan) von *42ND STREET* «For a New Deal in Entertainment». Wie Nick Roddick herausgearbeitet hat, teilten das Studio und FDR aber mit ihren Visionen auch deren inhärente Widersprüche. «Die Warner-Brothers reflektierten über die Ge-

sellschaft, in der sie arbeiteten, und spiegelten sich zugleich in ihr wider; so enthalten ihre Filme viele der ideologischen Grundzüge der ersten zwei Amtsperioden Roosevelts. Vor allem enthalten sie auch deren Widersprüche. Die Notwendigkeit zu verleugnen, dass etwas grundlegend falsch lief, war dabei wohl der wichtigste. Die Depression, so der Gedanke, war nur eine vorübergehende Störung in einem ansonsten gut funktionierenden System, verursacht möglicherweise durch Gier. Die daraus gewonnene Erkenntnis war eine der Anpassung, nicht des radikalen Wandels. Hinsichtlich der Filme bedeutete dies, das die gleichen Werte, denen die Krise geschuldet war – krasser Individualismus, wirtschaftliche Anreize als Basis für allgemeines Wachstum – nun umgekehrt als Mittel empfohlen wurden, die Krise zu überwinden.»¹⁸

Die Spannung zwischen der in den USA mentalitätsgeschichtlich zentralen Idee des Individualismus und der politisch geforderten Delegation von Entscheidungen an das Kollektiv prozessiert das Musical in seinen Inszenierungsmodi. Auch deshalb wirken Busby Berkeleys entscheidende Innovationen wie ästhetische Übersetzungen dessen, was 1933 wirtschaftspolitisch auf der Tagesordnung stand. Neben dem Top-Shot und anderen Dynamisierungen der Kamerabewegungen ist Busby Berkeley auch die neue Verwendung von Close-ups in Tanznummern zu verdanken. In *WHOOPEE* (USA 1930), seiner ersten Filmarbeit¹⁹ entschied er sich, den zahlreichen Chorusgirls eigene Großaufnahmen zu widmen. Sam Goldwyn war konsterniert, aber Berkeleys Argument leuchtete ein: «Well, we've got all these beautiful girls in the picture. Why not let the public see them?»²⁰ Die Gesichter der Showgirls, so die Argumentation, sind – ebenso wie ihre meist kaum bekleideten Beine, ihre blondierten Haare – eine Ware, die es auszustellen gilt. Sie stellen das Kapital des Films dar, den *Production Value*, den man aus der Kalkulation nicht ausschließen sollte.

18 «Warners both reflected and reflected on the society in which they operated, and their films contain many of the ideological features which characterized Roosevelt's first two terms of office. Above all, they contain many of the same contradictions. The strongest of these was the need to deny that there was anything fundamentally wrong. The Depression, it was implied, had been a passing malfunction in an otherwise efficient system, brought on, perhaps, by greed. There were lessons to be learned from this, but they were lessons of adjustment, not radical change. What this meant in terms of movies was that the same values which had caused the crisis in the first place – rugged individualism; economic incentive as a basis for general growth – continued to be asserted as ways of resolving the crisis.» (Roddick [wie Anm. 12], S. 66.)

19 *WHOOPEE* entstand noch für MGM, bevor LeRoy den Choreografen zu Warner holte.

20 «Also, wir haben diese all diese wunderschönen Mädchen im Film. Warum sollten wir sie die Öffentlichkeit nicht zeigen?» Zitiert in: Meyer (wie Anm. 17), S. 33.

Zwischen Close-up und Top-Shot kann nun die gesamte Strecke zwischen Individuum und Menge ausgemessen werden. Immer wieder lässt Berkeley das Filmbild vom Gesicht als Chiffre individuellen Ausdrucks – allerdings standardisiert in der Reihung – in das ornamental gedachte Abstraktum des Kollektivs wechseln. Es geht in Busby Berkeleys Arrangements nicht um das Erzählen, sondern um das Auf- und Abzählen, ganz buchstäblich um die «Nummer». In der Logik der Reihe ist auch mitgedacht, dass ich selbst – der Zuschauer, die Zuschauerin – mich einreihen könnte; es sind – bei aller formalen Geschlossenheit – offene Konstellationen, deren Gleichförmigkeit inklusiv gedacht ist. Berkeleys Inszenierungen waren auch deshalb besonders dazu angetan, einen partizipativen Appell an das Publikum auszusprechen, weil sie auf ganz einfachen Bewegungen basierten und keinerlei virtuose Beherrschung des Körpers erforderten. Der spektakuläre Effekt verdankt sich entweder der Vervielfachung des Einzelnen (einer quantitativen Größe), dem atemberaubenden Materialaufwand, was Requisiten und Bühnenaufbauten angeht (einer inszenatorischen Komponente), oder der Besonderheit der Kameraoperation (einem technisch-medialen Aspekt). Berkeley über seine Arbeit: «A great part of my work has not been the work of a choreographer strictly speaking, because, for me ... it is the camera that must dance.»²¹

VIII.

Die Abfolge der Berkeley-Nummern richtet sich in den meisten Filmen nach einem einfachen Schema: Den Anfang macht «a song built on a sexually suggestive location» – in GOLD DIGGERS die öffentlichen Parks, die von den zahlreichen Paaren durch die Jahreszeiten hindurch zu handgreiflichen Zuneigungsbekundungen genutzt werden. Als Zweites folgt eine abstrakte, geometrische Nummer – in GOLD DIGGERS der «Shadow Waltz» mit den illuminierten Violinen. Den Abschluss macht, drittens, eine «Social Commentary»-Nummer – in diesem Fall das anklagende «My forgotten Man», mit dem der Film endet. Auch die musikalischen Register, in denen diese Nummern zu bearbeiten waren, waren standardisiert: (1) ein Foxtrott, (2) ein Walzer und (3) ein Marsch. In GOLD DIGGERS OF 1933 ist der Marsch, dem dreifachen Happy End wie eine politische Coda angehängt, die mo-

21 «Ein großer Teil meiner Arbeit war nicht die eines Choreographen, denn für mich ist es eher die Kamera, die tanzen muss.» (Ebd.)

numentale Umsetzung einer musikalischen Skizze, die der junge Komponist früher im Film anspielt. Brad hatte in der Wohnung der drei Frauen ein paar Töne auf dem Klavier gespielt und ins Vage hinein fabuliert: «I haven't any words to this yet – I tell you, I just got the idea for it last night – watching the men on that bread line on Times Square – in the rain, standing waiting for doughnuts and coffee – men out of a job ... the soup kitchen –.» Der Produzent Barney war ihm begeistert ins Wort gefallen: «Stop... Go on... Wait... That's just what this show's about – the Depression – men marching – marching in the rain – marching – marching – doughnuts and crullers – jobs – jobs – marching – marching – marching in the rain – and in the background will be Carol – spirit of the depression.» Mit Carol beginnt die Nummer. Einsam an eine Laterne gelehnt, betrauert sie die vergessenen Helden des Landes: »Remember my forgotten man / You put a rifle in his hand / You sent him far away / You shouted, 'Hip, hooray!' / But look at him today!« Ein Obdachloser lehnt an einer Hauswand. Als ein Polizist ihn verscheuchen will, kommt sein Orden hinter dem Revers zum Vorschein: Er ist einer von vielen Veteranen, deren Geschichte nun in Berkeleys Massenchoreografie in mehreren Akten erzählt wird: Von der Rekrutierung über die Verwundungen im Schützengraben zur Armut der Jetztzeit führt eine direkte Linie. Die eskapistische Gegenwelt des Anfangs («We're in the Money») ergänzen LeRoy und Berkeley um die Roosevelt'sche Deutung der Depression und eine historische Herleitung. Die im dreifachen Happy End zugespitzten Individualisierungen öffnen sich auf einen gesellschaftlichen und geschichtlichen Horizont hin.

IX.

Der Zwang zu ökonomischem Handeln führt in den Warner-Filmen des Jahres 1933 zu wunderbaren Querverbindungen. Ein Film setzt sich im anderen fort, wird dort kostenneutral zitiert (und damit zugleich beworben). In *WILD BOYS OF THE ROAD* (Regie: William A. Wellman), der am 7. Oktober 1933 in den Kinos startete, laufen auf der Party, in die sich die Jungs zu Beginn hineinschmuggeln, mit «We're in the Money», dem «Shadow Waltz» und «Pettin' in the Park» gleich drei Dubin/Warren-Kompositionen aus *GOLD DIGGERS OF 1933* – später, als Eddie vor der Polizei ins Kino flieht, wird dort *FOOTLIGHT PARADE* gezeigt, genauer: die Szene, in der James Cagney seine Geschäftsidee erläutert, dass sich die Produktion von Musical-Prologs wie eine Ladenkette organisieren lassen müsse. *GOLD DIGGERS* gehörte zu

Varietys «Top grossing» (gewinnträchtigsten) Filmen des Jahres, es ist davon auszugehen, dass auch die Songs zu Gassenhauern wurden, die durchaus auf Partys gespielt wurden. Und FOOTLIGHT PARADE hatte Ende September seine Premiere, warum sollte der Protagonist nicht zufällig in diesen Film – oder einen Trailer für diesen Film – hineingeraten? Sparsamkeit trifft «Realismus».

X.

«End the Depression: Buy now!»²²

Filmografie

GOLD DIGGERS OF 1933

(GOLDGRÄBER VON 1933)

USA 1934

Regie: Mervin LeRoy; *Drehbuch:* Erwin S. Gelsey, James Seymour, David Boehm (Dialoge), Ben Markson (Dialoge), basierend auf dem Theaterstück von Avery Hopwood; *Kamera:* Sol Polito; *Musik:* Al Dubin, Leo F. Forbstein, Harry Warren, Ray Heindorf; *Choreografie:* Busby Berkeley, Robert Lord; *Schnitt:* George Amy

Darsteller: Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon, Ruby Keeler, Dick Powell, Guy Kibbee, Ned Sparks, Ginger Rogers u. a.

²² Anzeige in der *New York Daily News*, 1930er Jahre, zitiert bei Roddick (wie Anm. 12), S. 64.