

Judith Wiemers
Belfast

„Dann wäre ich hip hip hurra,
der Held von USA“

Hollywoods Einfluss auf deutsche Musikfilme der 1930er und 1940er Jahre

Abstract: Im Folgenden soll anhand deutscher und amerikanischer Filmbeispiele der konkrete ästhetische und musikalische Einfluss Hollywoods auf den deutschen Musikfilm der 1930er und frühen 1940er Jahre untersucht werden. Die Ausführungen berufen sich auf die Prämisse einer kontinuierlich, über politische Grenzen hinweg verlaufenden Einwirkung amerikanischer Populärkultur, die sich im Genre des Musikfilms etwa in der Verwendung (afro-)amerikanischer Musikidiomatik und Tanzstile sowie den Formelementen der Bühnenrevue manifestiert. Als thematischer Ausgangspunkt dient die kontrovers diskutierte „Amerikanisierung“ der jungen Weimarer Republik, fokussiert auf Berlin als das urbane Zentrum der Nachkriegsjahre.

Judith Wiemers (M.A.) promoviert an der Queen's University Belfast im Fach Musikwissenschaft und ist Stipendiatin des Arts and Humanities Research Council. Ihre Dissertation beschäftigt sich mit dem Einfluss des amerikanischen Filmmusicals auf die deutsche Musikfilmproduktion ab Beginn des deutschen Tonfilms bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ihren B.A. absolvierte sie an der Universität zu Köln, den M.A. in Belfast.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Kulturelle Amerikanisierung im Nachkriegs-Berlin

Berlin 1924. Mit der Einführung der Rentenmark und dem frisch verabschiedeten Dawes Plan kann sich die deutsche Nachkriegswirtschaft nach der Hyperinflation endlich – wenn auch nur vorübergehend – stabilisieren. Die gestärkte Währung sowie neue Handelsbeziehungen zwischen den im Krieg noch verfeindeten Parteien wirken zugleich als Katalysatoren für ein sozio-kulturelles Phänomen, das nun weitgehend ungehindert auf die Hauptstadt der ersten deutschen Demokratie einwirkt: Die kulturelle Amerikanisierung, wie der Trend schon damals genannt wurde. Nach den traumatischen Erfahrungen des ersten Weltkrieges war das wilhelminische Wertesystem in sich zusammengesackt und die Bevölkerung suchte in den sozial und politisch unstillen Zeiten der Weimarer Republik nach einem alternativen Lebensmodell, das Identifikationsmöglichkeiten geben konnte. Die Massenkultur, die über einen langen Zeitraum wirtschaftlicher Prosperität in nordamerikanischen Metropolen gewachsen war und nun ins kriegsgebeutelte Europa exportiert wurde, versprach den Weg in eine demokratische Moderne und etablierte sich in London, Paris und – verspätet – Berlin.

Amerikanische Kultur, die nun Modemagazine, Kinoprogramme, Revue-Bühnen und Tanzcafés wesentlich mitbestimmte, polarisierte von Beginn an, und wurde trotz der Begeisterung der breiten Öffentlichkeit von konservativ-nationalistischen Kreisen, wie in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre auch zunehmend von linksliberaler Seite, scharf kritisiert. Trotz der Befürchtungen, der amerikanische Einfluss könne entweder traditionelle deutsche Werte zersetzen oder aber – vom Standpunkt linksorientierter Intellektueller aus gesehen – die avantgardistische, kritische Kunst mit auf geistlose Zerstreung abzielende amerikanische Massenware ersetzen, trug diese Kontroverse gleichsam zur Amerika-Faszination bei und viele Kunstschaffende, Komponisten und Filmemacher ließen sich in ihrer Arbeit von amerikanischer Kultur inspirieren.¹ Beispiele gibt es viele, etwa die 1927 uraufgeführte Zeitoper *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek, die sich einer stereotypen Darstellung des schwarzen, Frauenherzen-brechenden Jazzmusikers aus Amerika bediente,² oder Weills/Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Uraufführung 1930), das den – offensichtlich amerikanischen – Kapitalismus als Chiffre aufgreift und als entmenschlichend entlarvt. Viele Unterhaltungsmusikern der 1920er Jahre gaben sich englisch-klingende Namen, in der Hoffnung durch einen Hauch von angedichteter Internationalität ihre bemühten Versuche eine als „Jazz“ identifizierbare Musik zu spielen, zu bekräftigen.³ Dass sich die Vorstellung von dem, was authentisch amerikanisch war, oft auf eine dünne Quellenlage berief und sich mit abenteuerlichen Phantasien mischte, spielte, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle.

¹ Zu Anti-Amerikanismus, s. von Saldern 1996: 213–244.

² Krenek 1980 zitiert nach Budds 2002: 28.

³ Etwa die Weintraub Syncopators, die Sid Kay Fellows oder die Paul Godwin Symphonians.

Schon zeitgenössische Kritiker sahen das Kino als wichtigste Institution für die Verbreitung amerikanischer Kultur und Werte an. Ab etwa 1924 begannen importierte amerikanische Spielfilme deutsche Produktionen für wenige Saisons zahlenmäßig auszusteichen, und etablierten sich in den nächsten etwa 15 Jahren fest in den Spielplänen der deutschen Lichtspieltheater.⁴ Für die Jahre von 1928 bis 1939 ergibt sich für die amerikanischen und deutschen Marktanteile folgendes Bild:⁵

	Deutsche Spielfilme	Amerikanische Spielfilme	Summe aller gezeigten Spielfilme
1928	224 (alle ohne Ton)	199 (alle ohne Ton)	517 (alle ohne Ton)
1929	183 (8 mit Ton)	142 (10 mit Ton)	413 (ohne Angabe)
1930	146 (101 mit Ton)	79 (29 mit Ton)	284 (150 mit Ton)
1931	144 (142 mit Ton)	85 (mit Ton)	278 (244 mit Ton)
1932	132 (alle mit Ton)	55 (alle mit Ton)	213 (keine Angaben)
1933	114 ⁶	64	206
1934	129	41	211
1935	92	41	188
1936	112	27	175
1937	94	39	172
1938	99	35	161
1939	111	20	144

Wie aus der Tabelle hervorgeht, blieben amerikanische Filme auch in den Jahren nach der nationalsozialistischen Machtübernahme fester Bestandteil der Spielpläne und sollten – bis auf wenige Ausnahmen – erst im Zuge kulturideologischer Neuausrichtungen und der offenen Anti-Amerikahaltung in den Kriegsjahren von den deutschen Kinoleinwänden verschwinden.⁷ Die Bedeutung des Films für die kulturelle Amerikanisierung wurde bereits 1928 vom

⁴ Vgl. die Statistik in Saekel 2011: 255. Von 518 Filmen (ohne Kurzfilme und Trickfilme) in deutschen Kinos im Jahr 1925 waren 212 deutsch, 216 amerikanisch. 1926 zeigt sich ein ähnliches Bild: von 487 Filmen waren 185 deutsch, 216 amerikanisch. Erst in den darauffolgenden Jahren werden mehr deutsche als amerikanische Filme gezeigt; ab 1930 sind deutsche Filme in der Überzahl.

⁵ Die hier aufgeführten Marktanteile sind zusammengetragen aus den von Alexander Jason herausgegebenen statistischen Quellen *Handbuch der Filmwirtschaft 1929–1931*, *Handbuch des Films 1935–36* und *Das Filmschaffen in Deutschland 1935–39*.

⁶ Ab hier alle mit Ton.

⁷ Hake 2001: 131–132. 1940 wurden nur noch fünf amerikanische Filme in Deutschland gezeigt.

Journalisten Adolf Halfeld in seinem kulturkritischen Pamphlet *Amerika und der Amerikanismus* kommentiert:

Es ist nicht schwierig zu erkennen, dass gewisse Amerikanisierungserscheinungen, die man heute überall beobachten kann, weder auf den großen politischen und wirtschaftlichen Einfluss Amerikas, noch auf einen imaginären amerikanischen Zeitgeist zurückzuführen ist. Sie sind in allererster Linie eine Folge des Umstandes, dass Amerika mit neunzig Prozent der Weltfilmproduktion das gesamte Filmgeschäft und damit das gewaltigste Propagandamittel, das die Welt gesehen hat, kontrolliert.⁸

Amerikanische Filme, aber auch in deutschen Städten gastierende Musiker und Tänzer, sowie die durch Import- und Exportverträge zwischen deutschen und amerikanischen Plattenfirmen geregelte Einfuhr amerikanischer Schallplatten brachten den Deutschen eine oftmals stereotypisierte Version des ‚american way of life‘ näher, den die deutsche Kulturindustrie im Hinblick auf die Wünsche ihres Publikums nachahmte und adaptierte

2. „Lichtweiße Girlkörper“ – von den Follies auf die Leinwand

Was sind nun aber die konkreten stilistischen Einflüsse, die Amerikas dominante Filmindustrie den deutschen Filmen zuspelste, und wie gestalteten sich jene Elemente im Austausch mit der regen Bühnenkultur Berlins, die ihrerseits das frisch aus der Taufe gehobene Genre des Musikfilms entscheidend prägte? Eines der eindrucksvollsten Beispiele ist die so-betitelte „Girl-Kultur“, die nicht nur wesentlicher Bestandteil der großen, kommerziellen Shows der Revue-Theater war und auf den kleinen Cabaret und Varietébühnen (manchmal von den gleichen Komponisten und Textern) aufs Korn genommen wurde⁹, sondern auch zahlreichen Filmen Stoff bot. „Girls“, das waren die jungen Frauen, die in professionellen Tanzkompanien bereits ab der Jahrhundertwende in England, Frankreich und Amerika zu beliebten Einlagen in Varieté-Theatern und Music Halls avanciert waren und in den 1920er Jahren mit großem Aufgebot großstädtische Bühnen-Revues zierte. Florenz Ziegfeld, der am New Yorker Broadway sein Theaterimperium begründete, produzierte bereits ab 1907 unter der Parole „to glorify the American Girl“ seine jährlich stattfindenden, opulenten Revuen *Ziegfeld Follies*, die sich namentlich wie auch inhaltlich die Pariser Folies Bergère zum Vorbild nahmen.¹⁰ Unter seiner Führung wurden die nach strengen körperlichen Kriterien rekrutierten

⁸ Halfeld 1928: 10.

⁹ Friedrich Holländers Cabaret Theater Tingel-Tangel etwa brachte im Jahr seiner Eröffnung (1931) die „Tingel-Tangel-Girls“ auf die Bühne – eine von den Schwestern Grit und Ina van Elben handgesteuerte, mechanisch bewegbare Reihe aus hölzernen Girls. Für eine Abbildung, s. Stahrenberg 2012: 94.

¹⁰ Zu Ziegfeld und den „Follies“, s. Mordden 2008 oder Ann Ommen van der Merwe 2009.

und nach militärischen Prinzipien bis zur perfekten Synchronizität trainierten „Girls“ stilisierte Schönheitsikonen, deren Ruf auch nach Deutschland vorrang.¹¹ Hier wurden sie in üppigen Bühnenshows nachgeahmt, und von zeitgenössischen Publizisten wie etwa Fritz Giese oder Siegfried Kracauer als geschlechtslose Symbole für die Massenware kapitalistischer Produktionsprozesse kritisiert.¹² Den Höhepunkt der „Girl-Kultur“ auf Berliner Bühnen erreichten die großen Revuen der Jahre ab 1924, die unter der künstlerischen Leitung von Hermann Haller, Erik Charell oder James Klein nicht nur international renommierte Girl-Truppen wie die englischen (jedoch in Amerika zur internationalen Popularität gelangten) Tiller-Girls engagierten, sondern auch eigene – dem Tiller-Original ähnliche – Tanzkompanien gründeten.¹³

Obwohl tanzende und turnende Reihen leicht- oder gänzlich unbedeckter Damen auf Pariser Bühnen kultiviert worden waren, generierte der amerikanische Einfluss weitaus mehr Aufmerksamkeit. Das Filmblatt *Film-Kurier* widmete sich 1926 der Frage „Was sind Girls?“ und definiert:

Girls sind nach neuestem Sprachgebrauch junge Damen, welche in verführerischer Kleidung in Balletts und Revuen auftreten, und weil sie aus England oder Amerika kommen, nennt man sie nicht Mädchen, nicht Fräuleins und nicht junge Damen, sondern Girls.¹⁴

Auch Waldemar Lydor, ebenfalls Autor für den *Film-Kurier*, urteilte in einem Artikel im März 1925, das Phänomen der Girls sei typisch amerikanisch. Von einer Probe der Hoffmann-Girls berichtend schreibt er, „Man könnte zu keiner der holden Nymphen [sagen] ‚Du bist die Schlankste!‘. Es ist nämlich eine so gartenhaft gebaut wie die andere. Sie bilden eine ideale Musterkollektion des vorbildlichen ‚american girls‘ [...].“¹⁵ Lydor bezieht sich in seinem Vergleich von Girl-Körpern und einer „Musterkollektion“ auf ein beliebtes Bild. Girls, mit all ihrer auswechselbaren Schönheit und ihren gelenkigen Gliedern waren in den Augen deutscher Kritiker die Reflexion und Fortsetzung einer modernen, industrialisierten amerikanischen Gesellschaft, die von der entmenslichenden Effizienz der Fließbänder und den Leistungsprinzipien eines Ford oder Taylor bestimmt war. Siegfried Kracauer etwa formulierte in seiner Zeitungskritik zu dem Auftritt der Tiller-Girls pointiert: „Was sie leisten ist unerhörte Präzisionsarbeit, entzückender Taylorismus der Arme und Beine, mechanisierte Grazie.“¹⁶ Die Girls, so schien es den Kritikern, waren die depersonalisierten Produkte der Entertainment-Industrie, und wurden dementsprechend, etwa von Fritz Giese, als „Tanzmaschine“ oder „Bewegungsmaschine“ beschrieben, und als solches auch karikiert – wie etwa 1926

¹¹ Zu den Trainingsmethoden des Tanzdirektors Ned Wayburn, s. Stratyner 1996: 3-9. Zum „Girl“ als Symbol für die amerikanische Moderne, s. Mizejewski 1999.

¹² S. Siegfried Kracauers Essay „Das Ornament der Masse“ (1920) und Fritz Gieses Traktat über die „Girl-Kultur“ (1925).

¹³ S. Jelavich 1996: 175–186, Berghaus 1988: 193–219, Janssen 1987: 121–126.

¹⁴ *Film-Kurier*, 07.03.1926.

¹⁵ *Film-Kurier*, 14.03.1925.

¹⁶ *Frankfurter Zeitung*, 19.05.1925 zitiert nach Hansen 1996: 173.

von Paul Simmel in der Berliner Illustrierten Zeitung.¹⁷ Siegfried Kracauer widmete den Girls nicht nur seine berühmte Abhandlung über das „Ornament der Masse“, sondern glossierte auch in der Frankfurter Zeitung über das Phänomen.¹⁸ Erich Kästner persifliert in seinem Gedicht *Chor der Girls* das „ewig gleiche Beinerlei“ und wiederum Adolf Halfeld nannte den Trend eine „Girllisierung“.¹⁹

Im deutschen Film waren die Darstellungen von Girls in sogenannten Backstage Musicals, Lustspielen oder in den Tableaus aufwändiger Revue-Szenen oft an Produktionen der amerikanischen Filmindustrie angelehnt, die entweder in deutschen Kinos liefen, oder zu denen Zeitungskorrespondenten in London oder New York Zugang hatten. Die Reaktion der Filmpresse auf Revue-Filme wie etwa *Broadway Melody of 1929* oder *Der Jazzkönig (King of Jazz, 1930)* fiel zwar zwiespältig aus, konnte jedoch eine gewisse Bewunderung nie verleugnen.²⁰ So urteilt der *Film-Kurier* über die Premiere von *Broadway Melody*, dass „alle Superlative tatsächlich gerade gut genug für ihn sind“ und lobt den von Universal produzierte Film *Broadway*²¹, der im November 1929 zwar noch in einer Stummfilmversion über die Leinwand ging, aber dennoch durch seine visuellen Reize bestach:²²

Der Schaumann ist der Beherrscher dieses Films, Glanz und Augenweide, dahin zielt er. [...] Über allem die Broadway-Lichter, Spiegelglanz der Tanzfläche, lichtweiße Girllkörper. In diesem Zeichen siegt der Broadway. Und auch der Film.²³

Ausgiebige Revueszenen mit spärlich bekleideten oder aber luxuriös verhüllten Girls inmitten überdimensionierter Ausstattung wurden besonders im Nationalsozialismus und im Österreich der 1930er Jahre (noch vor dem „Anschluss“) dem amerikanischen Vorbild nachempfunden. Busby Berkeleys choreographierte Massenornamente kamen zwar in Nazi-Deutschland nicht zur öffentlichen Aufführung, blieben aber unter Goebbels Leitung Vorlage für eigene Musikfilme, die die Ästhetik, die Kameratechnik und eine dramaturgische Ablösung der Revueszenen von der eigentlichen Filmhandlung reproduzierten – so zu sehen etwa im Revue-Film *Es leuchten die Sterne* (1938).²⁴ Berkeley war nicht der Erste, der Top-Shot-Sequenzen von zirkulierenden

¹⁷ Giese 1925: 83; Jelavich 1996: 181.

¹⁸ Die Glosse „Girldämmerung“ erschien am 22.6.1928; „Girls und Krise“ am 26.5.1931, beide in der *Frankfurter Zeitung*. Siehe Ermath 2012.

¹⁹ Kracauer 1970 [1920]: 50–62; Kästner 1985 [1929]: 87; Halfeld 1928: 10.

²⁰ *Broadway Melody of 1929*. USA 1929, Harry Beaumont, 100 min., *King of Jazz*. USA 1930, John Murray Anderson, 105 min.

²¹ *Broadway*. USA 1929, Pál Fejös, 106 min.

²² *Film-Kurier*, 15.05.1929

²³ *Film-Kurier*, 29.11.1929.

²⁴ *Es leuchten die Sterne*. DE 1938, Hans H. Zerlett, 83 min. Goebbels gab in seinen Tagebüchern die Überlegenheit amerikanischer Filmproduktionen zu und benannte die *Broadway Melody*-Serie sowie auch die Komödie *It Happened One Night* als Beispiele, von denen deutsche Filmemacher lernen können. Tagebucheinträge vom 18.3.1936, 29.10.1937, 18.10.1935. Moeller 2000: 33.

menschlichen Mustern und Formationen drehen ließ, um die Bühne aus ihrer Zweidimensionalität zu befreien, aber er nutzte diese Technik mit einer ungekannten Konsequenz und Eleganz, an der sich deutsche und österreichische Regisseure in Folge ebenso versuchten.²⁵ Auch in der Kostümierung weiblicher Filmstars und der Auswahl wirkungsvoller Requisiten – wie etwa eines betanzbaren Flügels – wurde Hollywood nachgeeffert, und selbst die notorische Revuetreppe, eingefasst von stilisierter, die New Yorker Skyline abbildende Bühnendekoration, wird von Filmen wie *42nd Street* und *Broadway Melody of 1929* direkt kopiert, wie etwa im Wiener Film *Schatten der Vergangenheit* (1936) oder dem deutschen Film *Liebespremiere* (1943) – hier allerdings als Berliner Skyline interpretiert²⁶ (Abb. 1–2).



Abb. 1–2: *Broadway Melody of 1929*, USA 1929, Regie: Harry Beaumont; *Schatten der Vergangenheit*, AT 1936, Regie: Werner Hochbaum

3. Amerika-Kritik der Filmpresse

Bereits zu Zeiten der Weimarer Republik mischten sich in der Presse zwischen die Zeilen der Anerkennung der amerikanischen Filmkunst auch kritische Töne, wie etwa in einer Rezension zu *Es tut sich was in Hollywood (Show People)*²⁷, erschienen im Magazin *Der Film*. Hier heißt es in etwas sperriger Parataxe:

²⁵ Mehr zu Top-Shots bei Busby Berkely, s. Klooss/Reuter 1980: 90f. Top-Shots waren schon in früheren amerikanischen Tonfilmen aufgetaucht, etwa *Cocoanuts* (1929) und *Hollywood Revue of 1929*, aber auch deutschen Produktionen, wie z. B. einer abfotografierten Bühnen-Revue mit Josephine Baker. (*Die „Haller-Revue“ im Admiralspalast Berlin: Josephine Baker tanzt im Travel Cunard*, 1928. Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, Signatur: 25367). Ein deutsches Filmbeispiel mit Topshot-Einstellung ist etwa der Marika Röck-Film *Leichte Kavallerie*. DE 1935, Werner Hochbaum, 88 min.

²⁶ *42nd Street*. USA 1933, Lloyd Bacon/Busby Berkeley (Tanz-Szenen), 89 min., *Broadway Melody of 1929*. USA 1929, Harry Beaumont, 100 min., *Schatten der Vergangenheit*. AT 1936, Werner Hochbaum, 80 min., *Liebespremiere*. DE 1943, Artur Maria Rabenalt, 91 min.

²⁷ *Show People*. USA 1928, King Vidor, 82 min.

Welch ein süßes Märchen wird uns aufgetischt! [...] Die Geschichte eines Stars. Arg verschminkt. Noch ärgere Lüge. [...] Ganz großer Zauber. Aber Zauber eben. Denn was an Wundern Hollywooder Filmarbeit sich tut, kann nur mit offenem Mund bestaunt werden. Die Provinz – auch die Berliner Provinz – wird hingerissen sein. Und überdies das Märchen glauben. Das fließt billig und grell beleuchtet dahin. Mit kläglichem Humor und noch kläglicherer Süßholztragik versehen [...].²⁸

Die Ambivalenz dieser Rezension, die zwischen Bewunderung und Abscheu schwankt, ist typisch für die Bewertung amerikanischer Filme zu dieser Zeit. Während technische Fertigkeiten, Kameraführung und sogar musikalische Gestaltung als fortschrittlich und dem deutschen Film überlegen gelten, bemängelt ein Gros der Rezensenten immer wieder die oberflächlichen, bisweilen unlogischen Drehbücher, die effekthaschende Ausstattung und die überzogene Dramatik der Schauspieler. Der Tenor ist: Amerikas Filme sind technisch perfekt, sie sind visuelle und auditive Spektakel, aber es fehlt ihnen an der Tiefe, die die Gattung Film als dem Theater und der Literatur ebenbürtige Kunstform bestätigen würde. Die ambivalente Einstellung gegenüber der amerikanischen Filmindustrie teilt selbst Produzent Erich Pommer, der selber in Hollywood tätig war, und 1928 in einem Beitrag für *Der Film* konstatierte,

Die Amerikaner haben uns in ausgezeichneter Weise vorgemacht, wie man Welterfolge erzielt. [...] Aber was werden Sie in jedem Film finden? Hübsche Landschaften, ausgezeichnete Fotografie, gute und vor allem gutaussehende Schauspieler, alles Technische in höchster Vollendung, selbst wenn das Sujet uns läppisch, kindisch oder naiv erscheint.²⁹

Mit der Entstehung des Tonfilms forderten Pressemitglieder, Komponisten und Filmschaffende eine Filmgattung, die Musik und Tanz nicht zum Selbstzweck und als Attraktion innerhalb aneinandergereihter Nummern nutze, sondern sie in die Filmhandlung integriere und zum vollwertigen Teilhaber an der Handlung erhebe.³⁰ Die Lichtbildbühne forderte geradeheraus „Schafft die deutsche Tonfilm-Operette!“³¹ Die häufig so bezeichnete neue Filmgattung solle Oper, Operette und den Sprechfilm verschmelzen und vor allem

²⁸ *Der Film*, 11.01.1930.

²⁹ *Der Film*, 23.05.1928.

³⁰ Etwa schreibt Regisseur Wilhelm Thiele im *Film-Kurier*, 01.02.1930: „Das optische Geschehen muss den Ton oder die Musik unterstreichen und die Musik muss das Visuelle weitertreiben [...]. Das Wichtigste ist die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Tonfilm-Regisseur. Ich glaube, dass das bei keiner künstlerischen Betätigung so notwendig ist, wie bei der Tonfilm-Operette. [...] Die musikalische Einlage [...] muss ganz und gar organisch gestellt werden.“ Ähnliches berichtet Ralph Benatzky über seine Kompositionsarbeit im *Film-Kurier* vom 15.02.1930. Kurz darauf veröffentlicht wiederum der *Film-Kurier*, 27.02.1930 eine Abhandlung zum Thema „Musik und Handlung im Tonfilm“ vom Pressechef der Ufa, Heinrich Pfeffer, der über Musik als „vorwärtstreibendes Element“, als „Motivträger“ und als „unerlässliche Ingredienz der Handlung“ schreibt.

³¹ *Lichtbild-Bühne*, 16.01.1930.

die Musik von einer rein illustrativen Aufgabe entbinden.³² Dieser Forderung zugrunde lag auch die Annahme, dass die inhaltlich leeren, aber übertrieben sentimental amerikanischen Filme Symbole für die geschichts- und kulturlose amerikanische Gesellschaft waren, die zur reichen Kulturgeschichte Europas im Kontrast stand. Amerikas Filme, so eine landläufige Meinung, bediene und „konfektioniere“ die alltäglichen Wunschträume der Masse und büße so jeglichen künstlerischen Anspruch ein.³³ Darüber hinaus erkannten kritische Beobachter in den als stromlinienförmig wahrgenommenen Produkten der amerikanischen Kulturindustrie schließlich auch das von Halfeld beschriebene Phänomen der sozialen und wirtschaftlichen Kontrolle. In apokalyptischer Verheißung schrieb Herbert Ihering im Jahr 1926 über deutsche Kino-Besucher:

Sie werden alle dem amerikanischen Geschmack unterworfen, werden gleichgemacht, uniformiert [...]. Der amerikanische Film ist der neue Weltmilitarismus. Er rückt an. Er ist gefährlicher als der preußische. Er verschlingt nicht Einzelindividuen. Er verschlingt Völkerindividuen.³⁴

Schon lange bevor sich der Tonfilm etablierte, riefen Fachleute zu einer Erneuerung des deutschen Filmwesens auf, das sich klar von der amerikanischen Machart unterscheiden und sich auf die eigenen Stärken besinnen sollte. Bereits 1925 diagnostizierte der *Film-Kurier* den Deutschen fehlendes Selbstvertrauen:

Der amerikanische Film ist zunächst einmal auf die Mentalität des amerikanischen Publikums eingestellt [...]. Gewöhnen wir uns also vor allem einmal das Vergleichen und die Nachahmung ab. Stellt in Deutschland deutsche Filme her, die ihre Eigenheit nicht wesensfremden Elementen entnehmen!³⁵

4. Tonfilmoperette und Wiener Charme

Trotz der beherzten Bemühungen von Seiten der Presse, die Filmindustrie zur Produktion von deutschen Musikfilmen zu ermutigen, die operettenhafte Elemente mit anspruchsvollen Drehbüchern und bewährter deutscher Filmkunst

³² Der *Film-Kurier* berichtet über ein Interview mit Friedrich Holländer zu seiner Arbeit für den Film *Einbrecher*; „Allgemein will der Komponist in diesem neuen Tonfilm [...] eine völlige Abkehr von der Nummernmusik (Bitte, Herr Kapellmeister!), zu erreichen versuchen: statt dessen ein organisches Erwachen aus den naturalistischen Geräuschen, die die Handlung mit sich bringt.“ *Film-Kurier*, 13.09.1930. Von der Presse wurden die Bemühungen die Musik in die Handlung zu integrieren, besonders hervorgehoben. So heißt es in der Kritik zu *Zwei Herzen im ¾ Takt*, „Die Musik ‚handelt‘, die Partitur spielt filmisch [...]. Musik als Handlungsantreiber, als Wirkungs-Teil im Film – das hat man hier ganz bewusst gestaltet, und so entstand die bisher einheitlichste Leistung im musikalischen Tonfilm.“ *Film-Kurier*, 14.03.1930.

³³ So Filmpublizist Rudolf Oertel zitiert nach Saekel 2011: 57.

³⁴ Ihering 1961 [1926]: 509.

³⁵ *Film-Kurier*, 14.07.1925.

verknüpften, war es wiederum Hollywood, das – sicher auch durch den zeitlichen Vorsprung der Tonfilmeinführung begünstigt – die ersten Film-Musicals, die diesen Namen verdienen, drehten. Dass der verantwortliche Regisseur Ernst Lubitsch ein nach Hollywood emigrierter Deutscher war, machte den Erfolg des Films *Love Parade* (1929, in Deutschland 1930 als *Liebesparade* erschienen) und dessen Nachfolgefilms *Monte Carlo*³⁶ noch konfliktbeladener, und ein Rezensent ließ sich dazu hinreißen Amerika des Diebstahls des achtbaren Regisseurs zu bezichtigen.³⁷ Andere aber erkannten die Leistung Lubitschs und seine Grundsteinlegung eines neuen Filmgenres freimütig an, so etwa Autor Ernst Chaparall im *Film-Kurier* über *Love Parade*:

Der Sprech- und Musikfilm erweitert die Möglichkeiten der Operette nach allen Richtungen, und Lubitsch lässt sich keine der besonderen Möglichkeiten, welche Kamera und leichter Milieuwechsel bieten, entgehen. [...] Es kommt mir vor, als habe Lubitsch mit diesem Film alle seine bisherigen Arbeiten ähnlichen Genres übertroffen, [...] weil echtes Gefühl vorwiegt, die Freude am Witz, an der Satire ihm untergeordnet wird. Und dies [...] in einem Werk, das die Form einer Operette bekam, mit einem Revuestar und einer Operettensängerin in den Hauptrollen.³⁸

Chaparall zeichnet hier bereits die Parameter auf, die auch die deutschen Tonfilmoperetten der kommenden Jahre auszeichnen soll; Gefühl, Witz und Satire im Operetten-Gewand – dies klingt wie ein Produktionsrezept für Erich Pommers Musikfilm *Der Kongress tanzt*, der im Oktober 1931 Premiere feierte.³⁹ Im durchweg positiven Presse-Echo besonders hervorgehoben ist die berühmte Szene, in der Lilian Harvey als Handschuhverkäuferin Christel in einer Kutsche zu Werner Richard Heymanns Lied *Das gibt's nur einmal* singend durchs Wiener Land fährt und die Zuschauer auf den Straßen und Feldern zu einer großen Ensemblenummer animiert. Auch der Kritiker des Fachblatts *Der Film* zeigte sich begeistert: „Diese wunderbare Bildkomposition zum leitmotivischen Schlager, die fabelhafte Fiakerfahrt [...] – das bedeutet eine überaus glückliche Bereicherung der tonfilmdramaturgischen Kenntnisse, das war das Neue, das Charell mitbrachte [...]“⁴⁰ Selbst Kritiker Herbert Ihering lobt unumwunden: „Eine ununterbrochene Bewegung, kein Bild dazwischen, eine Fahrt, ein Tanz, ein Jubel. Diese Bildfolge ist faszinierend, bezaubernder als alle Revuen.“⁴¹ Dass die dramaturgische Gestaltung der Kutschfahrt einer Szene aus Lubitschs zweitem Musical *Monte Carlo* von 1930 erstaunlich ähnelt – hier singt Jeanette McDonald aus einem Zugfenster ebenfalls arbeitenden Bauern auf dem Feld zu – scheint inmitten der glühenden Begeisterung um die lange, ununterbrochene Kamerafahrt nicht aufzufallen.

³⁶ *Love Parade*. USA 1929, Ernst Lubitsch, 107 min., *Monte Carlo*. USA 1930, Ernst Lubitsch, 90 min.

³⁷ *Der Montag*, Sonderausgabe des *Berliner Lokal-Anzeigers* 06.07.1931.

³⁸ *Film-Kurier* 15.10.1929.

³⁹ *Der Kongress tanzt*. DE 1931, Erik Charell, 94 min.

⁴⁰ *Der Film* 24.10.1931.

⁴¹ *Berliner Börsen Courier*, 24.10.1931.

Und das, obwohl *Monte Carlo* nur drei Monate vor *Der Kongress tanzt* in Berlin gezeigt und in der Presse – besonders in Hinblick auf die besagte Szene – positiv rezensiert wurde.

Ein deutscher Film-Trend, den ebenfalls Lubitschs amerikanische Filme begünstigten, war – ironischerweise – der Walzer und die opulente Ästhetik des in den 1920er Jahren längst untergegangenen österreichischen Kaiserreichs, dessen Elemente Siegfried Kracauer so auflistet: „freundliche Erzherzöge, zärtliche Liebeleien, Barock-Hintergründe, Biedermeier-Zimmer, Gartenlokalen voller Tanz und feuchtfrohlichem Gesang“.⁴²

Seit Ende des 19. Jahrhunderts waren englische, deutsche und Wiener Operetten auf amerikanischen Bühnen en vogue. Einen wahren Hype löste die amerikanische Premiere von Franz Lehárs *Die lustige Witwe* am New Amsterdam Theatre am Broadway im Oktober 1907 aus.⁴³ Sie machte den Walzer zum Modetanz und erhob den Pomp der adligen Wiener Gesellschaft sowie folkloristische Darstellungen österreichischer Provinz-Romantik zu beliebten Motiven auf Bühne und Leinwand. Erich von Stroheim adaptierte die Operette in einer „verjazzten“ Version für den Film (1925) und auch Lubitsch – der selber von der Bühne zum Film kam – sollte das Stück 1934 verfilmen.⁴⁴ Weitere Filme, die sich den reizvollen, aber etwas diffusen „Alt-Wiener“ Charme zu eigen machen, ihn nicht selten parodistisch brechen und je nach Belieben mit austauschbaren regionalen Referenzen mischen, sind etwa Lubitschs Verfilmung von Sigmund Rombergs Broadway-Operette *The Student Prince* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927), *Love Parade* (1929), oder die Operetten-Verfilmung *The Smiling Lieutenant* (1931, basierend auf Oscar Strauß' *Ein Walzertraum*). Es waren wiederum Operetten-Komponisten, die die amerikanische Film-Vorliebe für Wiener Thematik und Musik kommentierten – zum einen Emmerich Kálmán, der über diesen Trend schon 1928 in seiner süffig-absurden *Die Herzogin von Chicago* witzelte, und weiterhin Ralph Benatzky, dessen Operette *Axel an der Himmelstür* das Hollywood'sche Faible für Walzer, Jodeln und Schuhplattln aufs Korn nimmt und den Amerikanern mehr österreichisches Blut attestiert als den Österreichern selbst.⁴⁵

Auch die deutsche Filmpresse erkannte, dass die Walzermode, die sich nun auch in der deutschen Musikfilmlandschaft fest etablierte, von Amerika aus beflügelt worden war, wie eine Rezension des Films *Zwei Herzen im ¾ Takt* (1930) in *Der Film* zeigt.⁴⁶ Hier heißt es: „Schaut nach Amerika, die den Sieg der Wiener Musik längst erahnt haben [...]“⁴⁷

⁴² Kracauer 1984 [1947]: 105f.

⁴³ S. Krasner 2008: 60–66.

⁴⁴ Clarke 2008: 108.

⁴⁵ Vgl. Ebd.: 111–112.

⁴⁶ *Zwei Herzen im ¾ Takt*. DE 1930, Géza von Bolváry, 96 min.

⁴⁷ *Der Film*, 15.03.1930.

5. Jazz-Band und Stepp-Tanz im deutschen Film

Neben dem Walzer wurden auch moderne amerikanische Unterhaltungsmusik und ihre Tanzformen wesentliche Bestandteile des deutschen Films. Der Foxtrott wurde zum Modell für den Filmschlager und der Stepp-Tanz, den Hollywood vom Broadway übernahm, wurde auch auf deutschen Kinoleinwänden zum Dauerbrenner. Er verlor auch im Nationalsozialismus nicht an Bedeutung – trotz seiner entstehungsgeschichtlichen Wurzeln in den afroamerikanischen Minstrel Shows und Vaudeville Bühnen, von denen aus Stepp-Tanz und Tanzarten wie der Shimmy, Charleston oder Black Bottom schließlich die großen Broadway-Theater erreichten.

Marika Röck, das Mädchen für Alles im deutschen Musikfilm ab 1935, steppt sich durch fast sämtliche ihre Film-Partien und schaut sich ihre Schritte – so gibt sie es in ihrer Biografie an – direkt von Eleanor Powell, dem US-amerikanischen Tanz-Star der auch in Nazideutschland mit Begeisterung aufgenommen *Broadway Melody*-Filme von 1936 und 1938, ab.⁴⁸ Goebbels selbst empfahl die beiden Musicals mit großen Revueaufgebot und setzte sie der deutschen Filmindustrie als Leitbilder vor.⁴⁹ Die *Broadway Melody*-Serie und ähnliche Filme wie etwa *Born to Dance*⁵⁰ von 1936 dienten nicht nur als Vorbild für die Gestaltung glitzernder Revuefilme, die gegen Ende des Kriegs wohl noch die Illusion vom wohlhabenden und intakten deutschen Reich aufrecht erhalten sollten, sondern brachten auch – sozusagen vom Reichspropagandaministerium abgesegnet – den Swing nach Deutschland. Jazz, oder was man dafür hielt, war schon in den ersten Tonfilmjahren für den deutschen Film genutzt worden, oft auch als thematisches Element der Filmhandlung. So mimt Anny Ondra 1930 im gleichbetitelten Film ein *Jazzband-Girl*⁵¹, eine Stummfilmkomödie wird nach Willy Engel-Bergers Schlager *Mein Herz ist eine Jazzband* (1929) benannt⁵² und die Kapelle im Film *Fünf von der Jazzband*⁵³ von 1932 beweist zwar mit ihrem Einsatz einer Orchesterpauke nicht gerade authentische Jazz-Kenntnisse aber dokumentiert in ihren slapstickhaften Auftritten, dass das breite Publikum mit Jazz oft weniger einen konkreten musikalischen Stil als ein Lebensgefühl verband. Jazz, das wurde – auch in Ermangelung authentischer Aufnahmen in den frühen 1920er Jahren – gleichgesetzt mit Rhythmus, Geräuschhaftigkeit, und Clownerie,⁵⁴ oder aber mit einer ursprünglichen,

⁴⁸ *Broadway Melody of 1936*. USA 1935, Roy Del Ruth, 101 min. *Broadway Melody of 1938*. USA 1937, Roy Del Ruth, 110 min.

⁴⁹ Moeller 2000: 33.

⁵⁰ *Born to Dance*. USA 1936, Roy Del Ruth, 106 min.

⁵¹ Werbeanzeige *Der Film*, 22.03.1930. *Jazzband-Girl*, der in der Werbeanzeige als erster Tonfilm mit Anny Ondra beworben wird, gilt als verschollen.

⁵² *Mein Herz ist eine Jazzband* wurde am 28. Januar 1929 im Berliner Union-Theater Universum uraufgeführt.

⁵³ *Fünf von der Jazzband*. DE 1932, Erich Engels, 88 min.

⁵⁴ Kater 1992: 14f.

sinnlich-rauschhaften Exotik, die direkt mit den afro-amerikanischen Musikern und Tänzern assoziiert wurde, die auf Berlins Bühnen und in vereinzeltten Filmen Gastauftritte bestritten⁵⁵ (Abb. 3).



Abb. 3: *Fünf von der Jazzband*, DE 1932, Regie: Erich Engels

Musikalisch prägten den deutschen Film in Bezug auf (afro-)amerikanische Idiomatik auf der einen Seite der Pionier des sogenannten symphonischen Jazz, Paul Whiteman, dessen Revuefilm *Der Jazzkönig (King of Jazz)* auch George Gershwin's *Rhapsody in Blue* in großer Orchesterbesetzung präsentierte.⁵⁶ Auf der anderen Seite gab es eine junge Generation von deutschen Musikern, die sich an den Jazz-Platten von Duke Ellington und Louis Armstrong, sowie einigen amerikanischen Gastmusikern orientierten und selber im Jazz-Stil komponierten.⁵⁷ Einige dieser jungen Männer etablierten sich in den 1930er Jahren als die produktivsten Filmmusik- und Filmschlagerkomponisten, und brachten ganz selbstverständlich ihre musikalischen Erfahrungen in ihr Filmschaffen mit ein – so etwa der Pianist Peter Kreuder. Obwohl Jazz und Swing von den Nationalsozialisten als hedonistischer Auswuchs schwarzer und jüdischer Kultur diskreditiert wurde, kokettierte Kreuders Filmmusik

⁵⁵ Beispiele sind etwa Josephine Baker, die im Januar 1926 in Berlin ein Gastspiel gab, sowie Pianist Sam Wooding, der mit seiner Revue-Truppe Chocolate Kiddies ab 1925 wiederholt in Berlin und anderen deutschen Städten auftrat. Für den Tonfilm wurden unter anderen Jazz-Klarinettist Sidney Bechet und Steptänzer Louis Douglas engagiert (*Einbrecher*, 1930), sowie Tänzerin Rose Pointdexter (*Der brave Sünder*, 1932).

⁵⁶ *King of Jazz*. USA 1930, John Murray Anderson, 105 min.

⁵⁷ S. Kater 1992: 15, 35, 188f., Lange 1996: 99, 104.

immer wieder mit der (afro-)amerikanischen Stilistik, die im Berlin der Weimarer Republik Hochkonjunktur hatte und sich im Nationalsozialismus fortsetzte.⁵⁸

Ähnliches gilt auch für andere Filmmusikkomponisten, etwa Peter Igelhoff. Als er gemeinsam mit Adolf Steimel 1942 die Filmmusik zu *Wir machen Musik*⁵⁹ lieferte, hatte sich die Polemik gegen amerikanischen Jazz und Swing im Zuge des Kriegseintritts der USA verschärft und Jazz wurde zu einem „Kampfmittel der USA umdefiniert“.⁶⁰ Während Igelhoffs Musik im Werbematerial der Terra Film zwar als „leichtbeschwingte“ Tanzmusik angekündigt wird, dürfte die klare Swing-Referenz des Titelsongs auch dem Kinopublikum aufgefallen sein.⁶¹ Selbst eine durch ein paar Streichinstrumente erweiterte Bigband ist im Bild, mit einer gestopften Trompete – deren eigenwillig näselnder Klang vom zeitgenössischen Publikum mit großer Wahrscheinlichkeit dem amerikanischen Jazz zugeordnet werden konnte – und gleich mehreren Saxophonen, einem Instrument, das noch 1938 in der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ als notorisches Accessoire des „archetypischen“ schwarzen Jazzmusikers diffamiert worden war.⁶²

Im Filmdialog wird dann im weiteren Handlungsverlauf versucht, die Begriffe Jazz und Hotmusik umzudefinieren, und – in einem Atemzug mit Schlager genannt – ihr subversives Potential zu entschärfen.⁶³ Der Zuschauer jedoch dürfte sich durch Igelhoffs Partitur durchaus an die liberaleren Zeiten der Weimarer Republik erinnert gefühlt haben. Die große Schlussnummer des Films ist schließlich direkt dem Paul Whiteman Revue-Film *King of Jazz* entlehnt: eine Swing-Kapelle entsteigt einem überdimensionierten Flügel, dessen Innenleben gleichsam zum Bühnenraum und Tanzparkett umfunktioniert wird (Abb. 4–5).

⁵⁸ Von Kreuders Filmmusiken sind in diesem Zusammenhang besonders seine Arbeiten für die Marika Röck-Filme interessant, etwa *Eine Nacht im Mai* (1938), und *Hallo Janine* (1939). Zu Jazz im Nationalsozialismus, siehe Kater 1992 und Zwerin 2000.

⁵⁹ *Wir machen Musik*. DE 1942, Helmut Käutner, 95 min.

⁶⁰ Dümling 2015 [1988]: 21.

⁶¹ Werbeheft der Terra zu *Wir machen Musik*, Berlin 1942, Staatsbibliothek Berlin, Signatur Xa 7455/2050.

⁶² S. Dümling 2015 [1988]: 11–25.

⁶³ In einem Zwiegespräch über ernsthafte Komposition und leichte Muse entgegnet Musiklehrer Zimmermann (Viktor de Kowa) seiner Schülerin Anni (Ilse Werner) auf ihren Einwand, es müsse neben Bach auch leichte Musik „für alle Tage“ geben: „Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hotmusik, Jazzmusik, oder wie Sie es auch nennen mögen...“, woraufhin sie umgehend kontert: „Das sind doch alles nur Schlagwörter. Schlagwörter für missverstandene Begriffe.“



Abb. 4–5: *King of Jazz*, USA 1930, Regie: John Murray Anderson; *Wir machen Musik*, DE 1942, Regie: Helmut Käutner

6. Faszination und Abkehr: Amerika als Sehnsuchtsort

Abgesehen von ästhetischen, dramaturgischen und musikalischen Einflüssen amerikanischer Musikfilme, wurde Amerika selbst zum Stoff für Filmhandlungen. Oft werden Amerika und die Entertainment-Industrien in New York und Los Angeles als traumhafte Parallelwelt weiblicher Charaktere inszeniert, die sich, geläutert und belehrt, am Ende doch mit dem zufriedengeben, was sie in Deutschland haben. Dies ist zum Beispiel der Fall im Zarah Leander Film *Heimat*⁶⁴ von 1938, in dem die freigeistige Sängerin Maddalena del'Orto aus Amerika in ihr heimatliches deutsches Dorf zurückkehrt um dort ihren familiären Frieden zu finden.⁶⁵ Auch im Ufa Musikfilm *Und du mein Schatz fährst mit* von 1937 kehrt Marika Röck in der Rolle der Sängerin Maria Amerika schließlich den Rücken zu.⁶⁶ Nachdem sie während eines Arrangements an einem New Yorker Revue-Theater die allesamt als korrupt und heuchlerisch gezeichneten ‚amerikanischen‘ Charaktere sowohl künstlerisch als auch intellektuell aussticht, reist sie am Ende zu den Klängen von *Muss i denn zum Städtele hinaus* ab, um den Hafen der Ehe – natürlich mit einem deutschen Mann – anzusteuern.

Bittere Erfahrungen und eine enttäuschte Abkehr von Amerika waren auch bereits während den letzten Jahren der Weimarer Republik Thema – zu einem Zeitpunkt also, als die Amerika-Begeisterung angesichts des Wall Street Crash von 1929 und der damit ausgelösten Weltwirtschaftskrise merklich abflaute. In dem von selbstbelächelnder Ironie durchtränkten Depressions-Film *Ein blonder Traum* mit Lilian Harvey und Willy Fritsch (1932) träumt sich die Artistin Joujou von ihrem Bauwagen (passend „Villa Hollywood“ getauft) auf einer Wiesen-Kolonie aus nach Hollywood und findet, nachdem sie im Albtraum von einem überlebensgroßen Filmproduzenten mit preußischem

⁶⁴ *Heimat*. DE 1938, Carl Froelich, 98 min.

⁶⁵ In der literarischen Vorlage von Hermann Sudermann von 1893 ist von Amerika noch keine Rede.

⁶⁶ *Und du mein Schatz fährst mit*. DE 1937, Georg Jacoby, 97 min.

Schnurrbart brüskiert worden ist, schließlich doch in der Ehe mit dem Fensterputzer Willi ihr wahres Schicksal im bescheidenen Hier und Jetzt der deutschen Wirtschaftskrise.⁶⁷ Joujous Sehnsucht nach einem konkreten Ort, der nicht nur finanzielle Stabilität, sondern auch persönliches Glück verheißt und der sich in ihrer Vorstellung mit Amerika und seiner Filmindustrie deckt, zerfällt angesichts der im Traumbild zwar verzerrten, aber durchaus plausiblen Darstellung eines erfolglosen Vortanzens im Filmstudio. Das letztendlich aussichtslose, unrealistische Hoffen auf ein Dasein ohne Sorgen und die Projektion dieser Sehnsucht auf Amerika vertont Werner Richard Heymanns in seinem Lied *Irgendwo auf der Welt*, das den Film leitmotivisch durchzieht.

Amerika bleibt also Spiegel und Bezugspunkt im deutschen Film der 1930er Jahre und bildet so eine Brücke zwischen den Musikfilmen der politisch so deutlich abzugrenzenden Zeiten der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Entgegen der nach außen vertretenen ideologischen Ausrichtung der NSDAP wurden Musik- und Tanzstile, die in der Rezeption während der Weimarer Republik eng mit ihrer afroamerikanischen Entwicklungsgeschichte verknüpft waren, in den im Nationalsozialismus entstandenen Musikfilmen geduldet und gepflegt. Trotz der politischen Zäsur und der radikalen, nationalistischen Politik ab 1933 setzt sich der als „kulturelle Amerikanisierung“ beschriebene Assimilationsprozess der 1920er Jahre in deutschen Musikfilmen insofern fort, als dass dort eine oft konfliktreiche, aber von einer beständigen Faszination geprägte Auseinandersetzung mit „amerikanischen“ Motiven stattfindet. Ästhetik, Choreographie, Musik und Drehbücher deutscher Produktionen nehmen regelmäßig Bezug auf Hollywoods Musicals und/oder auf eine abstrahierte amerikanische Gesellschaft im weiteren Sinne.

In einem Fall steht ein amerikanischer Film konkret Modell für ein deutsches Film-Musical, das gleichzeitig die deutsche Begeisterung für Amerika, seinen Filmen und Stars selbstreflexiv zum Thema macht. In *Glückskinder* (1936)⁶⁸, der sich inhaltlich wie ästhetisch an Frank Capras *It Happened One Night* (1935)⁶⁹ orientiert, singt Willy Fritsch im von Peter Kreuder komponierten Filmschlager *Ich wollt' ich wär' ein Huhn* schließlich „Ich wollt' ich wär' Clark Gable, mit Schnurrbart und mit Säbel, dann wäre ich hip hip hurra – der Held von USA!“

Literatur

Benatzky, Ralph (1930): „Tonfilm-Premiere...“. *Film-Kurier* (15.02.1930).

Berghaus, Günther (1988): „Girlikultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany“. *Journal of Design History* 1.3–4, S. 193–219.

⁶⁷ *Ein blonder Traum*. DE 1932, Paul Martin, 100 min.

⁶⁸ *Glückskinder*. DE 1936, Paul Martin, 94 min.

⁶⁹ *It Happened One Night*. USA 1934, Frank Capra, 105 min.

- Betz (1930): „Es tut sich was in Hollywood“. *Der Film* (11.01.1930).
- Betz (1931): „Der Kongreß tanzt“. *Der Film* (24.10.31).
- Briese, Gerd (1925): „Unsere Filmkünstler und Amerika“. *Film-Kurier* (14.07.1925).
- Chaparral, Ernst (1929): „Die erste Original-Filmoperette“. *Film-Kurier* (15.10.1929).
- Clarke, Kevin (2008): „Walzerträume – Wien als Setting in Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933“. In: Rother, Rainer/Mänz, Peter (Hrsg.): *Wenn ich Sonntags in mein Kino geh’ – Ton-Film-Musik 1929–1933*. Berlin: Deutsche Kinemathek/Druckverlag Kettler, S. 105–111.
- Dümling, Albrecht (2015 [1988]): „Geige oder Saxophon? Der Jazzmusiker Jonny als Symbol für ‚Entartung‘“. In: Dümling, Albrecht (Hrsg.): *Das verdächtige Saxophon – ‚Entartete Musik‘ im NS-Staat*. Regensburg: ConBrio, S. 11–25.
- Ermarth, Michael (2012): „Girls Gone Wild in Weimar Germany: Siegfried Kracauer on Girlkultur and the Un-Kultur of Americanisation“. *Modernism/modernity* 19.1, S. 1–18.
- Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin.
- Hake, Sabine (2001): *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press.
- Halfeld, Adolf (1928): *Amerika und Amerikanismus*. Jena: Eugen Diederichs.
- Hansen, Miriam (1996): „Kracauer and Benjamin on Cinema and Modernity“. In: Lüdke, Alf/Marßolek, Inge/Saldern, Adelheid von (Hrsg.): *Amerikanisierung – Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 161–198.
- Ihering, Herbert (1931): „Der Kongreß tanzt“. *Berliner Börsen Courier* (24.10.1931).
- Ihering, Herbert (1961 [1926]): „Ufa und Buster Keaton“. In: Ihering, Herbert (Hrsg.): *Von Reinhardt bis Brecht: Eine Auswahl von Theaterkritiken 1909–1932*, Bd.2. Berlin/Ost: Aufbau, S. 509.
- Jason, Alexander (1932) (Hrsg.): *Handbuch der Filmwirtschaft 1929–1931*. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.
- Jason, Alexander (1935) (Hrsg.): *Handbuch des Films 1935/36*. Berlin: Hoppenstedt.
- Jason, Alexander (1940) (Hrsg.): *Das Filmschaffen in Deutschland 1935 bis 1939*. Berlin: Institut für Konjunkturforschung.
- Jäger, Ernst (1931): „Der Kongreß tanzt“. *Film-Kurier* (24.10.1931).
- Jäger, Ernst (1930): „Musik zu Zwei Herzen im $\frac{3}{4}$ Takt“. *Film-Kurier* (14.03.1930).
- Jelavich, Peter (1996): *Berlin Cabaret*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Kästner, Erich (1985 [1929]): „Chor der Girls“. In: ders.: *Lärm im Spiegel*. Zürich: Atrium, S. 87.
- Kater, Michael H. (1992): *Different Drummers – Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press.

- Kaul, Walter (1930): „Cilly“. *Berliner Börsen Courier* (19.03.1930).
- Klooss, Reinhard/Thomas Reuter (1980): *Körperbilder – Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*. Frankfurt: Syndikat.
- Kracauer, Siegfried (1970 [1920]): „Das Ornament der Masse“. In: ders.: *Das Ornament der Masse – Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 50–63.
- Kracauer, Siegfried (1984 [1947]): *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krasner, Orly Leah (2008): „Musical theatre in New York, 1900-1920“. In: Everett, William A./Paul Laird (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Musical Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 54–71.
- Krenek, Ernst (1980): „Jonny erinnert sich“. In: Michael J. Budds (Hrsg.) (2002): *Jazz and the Germans*. Hillsdale: Pendragon Press, S. 189.
- Krod, o.V. (1931): „Amerika wird europäisch“. *Der Montag*, Sonderausgabe des *Berliner Lokalanzeigers* (06.07.1931).
- Lange, Horst H. (1992): *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*. Hildesheim: Olms Presse.
- London, Kurt (1930): „Zwei Herzen im $\frac{3}{4}$ Takt“. *Der Film* (15.03.1930).
- Lydor, Waldermar (1925): „Die Hoffmann-Girls zum Film“. *Film-Kurier* (14.03.1925).
- Mizejewski, Lisa (1999): *Ziegfeld Girl – Image and Icon in Culture and Cinema*, Durham/London: Duke University Press.
- Moeller, Felix (2000): *The Film Minister – Goebbels and the Cinema of the "Third Reich"*. Stuttgart/London: Axel Menges.
- Mordden, Ethan (2008): *Ziegfeld – the Man who invented Show Business*. New York: St. Martin's Press.
- Ommen, Ann van der Merwe (2009), *The Ziegfeld Follies – A History in Song*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Otto, Dr. R. (1926): „Was sind Girls?“. *Film-Kurier* (07.03.1926).
- Pommer, Erich (1928): „Film, Filmgeschäft und Weltmarkt“. *Der Film* (23.05.1928).
- Saekel, Ursula (2011): *Der US-Film in der Weimarer Republik*. Paderborn: Schöningh.
- Saldern, Adelheid von (1996): „Überfremdungsängste“. In: Lüdke, Alf/Marßolek, Inge/Saldern, Adelheid von (Hrsg.), *Amerikanisierung – Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 213–244.
- Stahrenberg, Carolin (2012): *„Hot Spots“ von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933*. Münster: Waxmann.
- Thiele, Wilhelm (1930): „Operette im Tonfilm“. *Film-Kurier* (01.02.1930).
- Ur, o.V. (1930): „Musik aus Spiel und Requisit – Friedrich Holländer über Tonfilm-Komposition“. *Film-Kurier* (13.09.1930).

Zwerin, Mike (2000): *Swing under the Nazis – Jazz as a Metaphor for Freedom*. New York: Cooper Square Press.

o. A. (1930): Werbeanzeige zum Film Jazzband-Girl. *Der Film* (22.03.1930).

o.A. (1930): „Schafft die deutsche Tonfilm-Operette!“. *Lichtbild-Bühne* (16.01.1930).

o. A. (1929): „Broadway“. *Film-Kurier* (29.11.1929).

Filmographie

42nd Street. USA 1933, Lloyd Bacon/ Busby Berkeley (Tanz-Szenen), 89 min.

Born to Dance. USA 1936, Roy Del Ruth, 106 min.

Broadway. USA 1929, Pál Fejös, 106 min.

Broadway Melody of 1929. USA 1929, Harry Beaumont, 100 min.

Broadway Melody of 1936. USA 1935, Roy Del Ruth, 101 min.

Broadway Melody of 1938. USA 1937, Roy Del Ruth, 110 min.

Der brave Sünder. DE 1931, Fritz Kortner, 109 min.

Der Kongress tanzt. DE 1931, Erik Charell, 94 min.

Ein blonder Traum. DE 1932, Paul Martin, 100 min.

Einbrecher. DE 1930, Hanns Schwarz, 93 min.

Eine Nacht im Mai. DE 1938, Georg Jacoby, 88 min.

Es leuchten die Sterne. DE 1938, Hans H. Zerlett, 83 min.

Fünf von der Jazzband. DE 1932, Erich Engels, 88 min.

Glückskinder. DE 1936, Paul Martin, 94 min.

Hallo Janine. DE 1939, Carl Boese, 92 min.

Heimat. DE 1938, Carl Froelich, 98 min.

It Happened One Night. USA 1934, Frank Capra, 105 min.

Jazzband-Girl. DE 1930, Carl Lamac, (verschollen).

King of Jazz. USA 1930, John Murray Anderson, 105 min.

Liebespremiere. DE 1943, Artur Maria Rabenalt, 91 min.

Love Parade. USA 1929, Ernst Lubitsch, 107 min.

Monte Carlo. USA 1930, Ernst Lubitsch, 90 min.

Und du mein Schatz fährst mit. DE 1937, Georg Jacoby, 97 min.

Sally. USA 1929, John Francis Dillon, 103 min.

Schatten der Vergangenheit. AT 1936, Werner Hochbaum, 80 min.

Show People. USA 1928, King Vidor, 82 min.

The Merry Widow. USA 1925, Erich von Stroheim, 137 min.

The Smiling Lieutenant. USA 1931, Ernst Lubitsch, 89 min.

The Student Prince of Old-Heidelberg. USA 1927, Ernst Lubitsch, 105 min.

Wir machen Musik. DE 1942, Helmut Käutner, 95 min.

Zwei Herzen im ¾ Takt. DE 1930, Géza von Bolváry, 96 min.

Abbildungen

Abb. 1: *Broadway Melody of 1929*, Harry Beaumont, USA 1929, o. TC.

Abb. 2: *Schatten der Vergangenheit*, Werner Hochbaum, AT 1936, o. TC.

Abb. 3: *Fünf von der Jazzband*, Erich Engels, D 1932, o. TC.

Abb. 4: *King of Jazz*, John Murray Anderson, USA 1930, o. TC.

Abb. 5: *Wir machen Musik*, Helmut Käutner, D 1942, o. TC.