

Hans J. Wulff:

Vom Träumen in den musikalischen Welten des deutschen Schlagerfilms

Eine Druckversion des folgenden Artikels erschien in: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Hrsg. v. Patricia Oster-Stierle u. Janette Reinstädler. Paderborn: Fink 2017, S. 337-344 (= Traum – Wissen – Erzählen.).

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-230>.

Modi der Repräsentation

Die Geschichten des Schlagerfilms spielen in den Welten der Unterhaltungsbranche oder in der normalen Welt – in beiden Formen aber sind die Welten mit Musik durchdrungen. Die Akteure machen Musik – zum Vergnügen von anderen, aber auch als Modus der Weltaneignung und des Ausdrucks des Ichs. Manchmal träumen die Figuren sogar, dass sie musizieren. Nun geraten zwei Dinge zusammen, die verschiedenen Modi des Darstellens und der Referenz gleichermaßen zugehören, die aber nicht unbedingt kompatibel sind.

Das amerikanische Tonfilmmusical ebenso wie die deutsche Filmoperette der 1930er Jahre – klassische Formen des Musikfilms – spielen in vielen ihrer Erzähl- und Inszenierungsformen genau mit dieser Grenze zwischen Realität und Phantasie. Vor allem in den Formen des Backstage-Musicals wird die These umspielt, dass die Show ein Traum sei und der Traum eine Show – Musical ist eben nicht nur eine Erzählung mit Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern es erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein Spiel mit ontologischen Modalitäten und elementaren Fragen der filmischen Repräsentation. Das, was wir sehen, ist in seinem Realitätsstatus unsicher, es changiert zwischen verschiedenen Modi. Gerade diese Formen des Kinos sind nur auf einen ersten Blick nur-illusionistisch; auf den zweiten zeigen sie, dass sie in der Kombination von Geschichte und Musik ebenso wie in der Nutzung von Texteinbettungen (Film-im-Film, Inszenierung-im-Film, Stück-im-Film u.ä.) ständig den Fragen nach der Geltung der Illusion, nach ihren Ingredienzien, nach den subjektiven Bedeutungen von Auftritten, Tänzern und Liedern für die Figuren der Handlung nachspüren.

Die Kombination des Narrativen mit dem Musikalischen bringt sowieso schon zwei Elemente zusammen, die unterschiedlichen Referenz-Impulsen folgen. Musikalisches Ausdrucksverhalten und realistisch anmutendes Interaktionshandeln der Figuren

gehören von vornherein zwei verschiedenen Modalitäten des Ausdrucks an. Der eine ist hochgradig artifiziell, der andere steht dem Alltagshandeln nahe. Der eine gehört einer (wie auch immer markierten) Bühne zu, der andere wird im normalen Rahmen der Alltagswelt vollzogen. Nun stehen aber zwei ganz unterschiedliche Wege offen, die beiden Modi miteinander in Verbindung zu bringen: Man kann man den einen als Intensivierung des anderen ansehen, als Überhöhung und Vertiefung der Fiktion. Oder man kann den musikalischen Auftritt als zeitweilige Aussetzung der Fiktion inszenieren, als Einbruch des Realen in die abgeschottete Welt der Fiktion der Erzählung. Der Zuschauer weiß, dass er es nicht nur mit den Figuren des Spiels zu tun hat, sondern mit Schauspielern und möglicherweise mit Stars, die ihm auch außerhalb des Spiel etwas bedeuten, denen er sogar begegnen könnte.

Im Backstage-Musical ist das Geschehen auf der Bühne manchmal eine Spiegelung des realen Geschehens – Wünsche und Affinitäten, die in der rahmenden Realität nicht oder nur schwer ausgedrückt werden können, werden in den Fluss von Musik und Tanz aufgelöst und dabei in eine letztlich außersprachliche und womöglich außer- oder überreale Erfüllung der Wunsch-Energien der Figuren übersetzt. Derartige Szenen spielen sie mit dem aberwitzigen und eigentlich in sich widersinnigen Schluss, dass das, was auf der szenischen Bühne als musikalisches Ausdrucksgeschehen so leicht zugänglich ist, sich als „Innenraum“ der Erzählung und als Darstellung der Wünsche und Sehnsüchte der Figuren der Erzählung erweist. Die den Fluss der Geschichte unterbrechende Tanzszene ist eng mit jener verbunden, sie bricht die Illusion nicht, sondern sie intensiviert sie.

Hier stehen Modi der Signifikation zur Disposition und werden zu Elementen eines semiotischen Spiels, das die Sicherheit der Fiktion nicht verlässt, vielmehr in der Fiktion eine tiefere und weitergehende modale Symbolisierung des Geschehens öffnet. Na-

türlich ist der Film modal niemals ganz einheitlich. Es ist klar, dass die im Erzählen produzierten „Räume der Diegese“ andere „Inseln“ und „Modulationen des Realen“ einbetten können – Träume, Visionen, Erinnerungen, andere Erzählungen etc. Und es ist auch klar, dass der Zuschauer von dieser Fähigkeit der Texte weiß und die entsprechenden Szenen relativieren und in Beziehung zur Geltung der umgreifenden Diegese setzen kann. Immerhin darf er unterstellen, dass die Geschichte, die ein Film erzählt, in sich geschlossen, kohärent und plausibel ist. Dennoch bedarf es der Aktivität des illusionierenden und diegetisierenden Zuschauers, die mehr oder weniger abgeschlossene Handlungsrealität der Geschichte für sich erst zu konstituieren.

Imaginierende Figuren

Alle diese Prozesse der Illusionierung stehen vor dem Hintergrund der Alltagswelt des Zuschauers – und insbesondere vor den Wissensbeständen, die er von den Elementen hat, die den Film ausmachen. Jeder, der einen Film inszeniert, muss darauf Rücksicht nehmen, welche Präformationen des Interesses der Adressat mitbringt. Auf sie muss er Rücksicht nehmen, mit ihnen kann er spielen, vielleicht kann er sie sogar irritieren oder düpieren. All dem wohnt eine Didaktik inne, die aus dem „Wissens-Management“ entspringt, das jeder Text in der Begegnung mit seinen Rezipienten inszenieren muss. Darum auch steht auch der zweite Weg offen, die musikalische Einlage nicht als Intensivierung der Fiktion einzusetzen, sondern als ihre zeitweilige Außerkraft- oder Zurücksetzung. Das Stück (bzw. die Erzählung) gerät dann zumindest zeitweilig in einen Zustand zwischen Fiktion und Realität, zwischen Illusion und (der Realität und der Fiktion gleichermaßen angehörende) musikalische Performance. Um einige Strategien, diese phasenweise Rücknahme der Exklusivität der Fiktion zu inszenieren und Imaginationen der Figuren zu integrieren (im Spiel und meist auch musikalisch), wird es in folgendem gehen.

Ein geradezu klassischer Voice-Over-Erzähler eröffnet *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra):

„Kennen Sie Kohnfelden? Ein reizendes Städtchen. Mit malerischen Giebeln, mit alten Bauten und Türmen. Wie aus einem Bilderbuch. Hier scheint die Zeit stehengeblieben zu sein. Hier hat niemand Eile. Hier ist alles friedlich und geruhsam. Ein idealer Platz für Menschen, die ihr Leben schon hinter sich

haben. Aber junge Leute, die sich von ihrer Zukunft noch etwas erträumen, werden hier verrückt.“

[Bis hier lagen Ansichten von Plätzen, Winkeln, Szenen des Kleinstadtlebens unter der Stimme. Nun verändert sich die Musik ruckartig, nimmt Swingzüge an. Zum erstenmal steht die Kamera innen, vor der Tür des „Café Prechtl“.]

„Zum Beispiel unsere Heldin. Schauen sie sich das an:“

[Dazu öffnet eine unsichtbare Hand die Tür, man sieht eine junge Frau (Germaine Damar) recht energische, auf die Filmmusik und die eingewobenen Rock-Rhythmen abgestimmte Tanzbewegungen vor der Theke des Cafés, sodann den ganzen Raum nutzend, vollführend.]

„Das ist Anni, die Tochter des Besitzers des ehrwürdigen Caféhauses von Kohnfelden. Verrückt, was?“

[Tanz.]
„Natürlich tanzt Annie in Wirklichkeit nicht auf dem Billardtisch [sie tut es gerade], ihr Vater würde sich dafür bedanken...“

[Überblendung auf das schlafende junge Mädchen:]

„Annie liegt noch in ihrem Bett... und schläft... und träumt... vom Glück... vom Tanzen... und von einer großen Karriere. Von Erfolg und Ruhm.“

[Das Bild rotiert um 90°. Ein *merge dissolve* – eine bildgenaue Überblendung – auf eine Nahaufnahme einer auf dem Kopf stehenden Tänzerin – es ist erneut Annie; dazu wechselt erneut die Musik ihren Rhythmus, hin zu einer schwülen (in der Zeit oft als „verruht“ annoncierten) Barmusik; Aufschwenk vom Kopf der Tänzerin auf ihre netzstrumpfbekleideten Beine, auf dem Billardtisch; Rückfahrt, links und rechts des Tisches kommen zwei Männer ins Bild; Fortsetzung des Tanzes *à trois*. Umschnitt auf einen anderen Hintergrund: nicht mehr das Café, sondern eine Art von aus Logen kombiniertem Zuschauerraum, vor dem die junge Frau den Beifall aller Anwesenden entgegennimmt.]

Erst sechs Minuten nach Beginn des Films erklingt der Wecker, wir sind nun auch in der akustischen Welt der Erzählung angekommen. Annie erzählt den Traum ihrer Mutter, wie’s weiterging, von der Prinzessin, die sie empfangen hat, dass jene sie beneidet habe – das Bild der Naivität und Jungmädchenhaftigkeit Annies wird fortgeschrieben, hier kann die Erzählung ansetzen. Die etwas langsame, dämmlich wirkende Sprechweise unterstreicht diesen Charakterzug (der in krassem Kontrast zu der selbstbewussten und ungestümen Körperlichkeit ihrer Tanzszenen steht).

Es spricht für die Konventionalität der Verinselung des Traums als oft durch Musik vom Kontext geschiedene Szene, dass sich Beispiele auch in formal so wenig anspruchsvollen Genres wie dem Schlagerfilm finden. Träume dienen im Film sehr oft der Charakterisierung der Figuren oder ihrer akuten Ge-

stimmtheiten. Wenn also in einem Eifersuchts-Traum Caterinas (Caterina Valente) in einer Doppelbelichtung über das Gesicht der Schlagenden viele Frauen aus dem Wald kommen (*Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, BRD 1955, Paul Martin, 0:42), ist die kleine Sequenz unmittelbar mit der Figurenbeschreibung verbunden. Ähnlich ist eine Traumsequenz in *Eine hübscher als die andere* (BRD 1962, Axel von Ambesser) eng mit der Hauptfigur verbunden: Eine junge Frau (Heidi Brühl) wird für sie höchst unerwartet damit beauftragt, eine Revueausstattung zu entwerfen und zu realisieren; voller Stolz, aber auch voller Lampenfieber imaginiert sie nachts eine kleine Revue-Nummer, in der sie selbst die Hauptrolle spielt. In *Peter schießt den Vogel ab* (BRD 1959, Géza von Cziffra, 0:11) hat die Titelfigur gerade 50.000 Marke geerbt; wir sehen ihn verträumt an der Theke der Rezeption stehen, eine Überblendung zeigt ihn in einem Pferde-Schlitten mit vier Mädchen auf einer verschneiten Straße; die Musik (eine Art Schlittenfahrt-Motiv, das Getrappel der Pferde aufnehmend) unterstreicht den Traumstatus des Bildes; der Tagtraum wird aber schnell unterbrochen, als der Träumer angesprochen wird. Auch in *Kauf dir einen bunten Luftballon* (Österreich 1960, Geza von Cziffra, 1:11) stellt sich der Regisseur einer Revue vor, das Projekt in einem Eislaufstadion zu realisieren – und das Bild zeigt eine Nummer aus einer Eisrevue („Ein riesengroßer Rummelplatz“, gefolgt von „Kauf dir einen bunten Luftballon“, getanzt auf einer unreal-leeren Bühne, die von Baumatrappen gesäumt ist, die sich auf dem Eis spiegeln; der Hintergrund ist tiefschwarz). Weitere Nummern der Revue schließen sich an – zu europäischen, historisierenden, amerikanischen, ostasiatischen und lateinamerikanischen Klängen (und Kostümen), in einer 22minütigen Bilderfolge. Dabei wird die Rahmung als vorgreifende Phantasie unter der Hand aufgegeben, gleich in doppelter Art und Weise: Zum einen sehen wir, dass der Liebhaber der Tänzerin (Ina Bauer) durch ein Fenster der Eisbahn zuschaut, so wie er am Anfang des Films heimlich den Übungen der jungen Frau zugeschaut hatte; und zum anderen wird durch einen Rückschnitt auf das Publikum der Show sowie den fast noch erzwungenen Abbruch der Show der Übergang in das diegetische Jetzt ausgewiesen. Der Tagtraum geht nie zu Ende, sondern verwandelt sich unter der Hand in Reales.

Anderes ist deutlich komplizierter. Wiederum ein Beispiel: Der Held (Peter Karmann / Peter Alexan-

der) des Films *Salem Aleikum* (BRD 1959, Géza von Cziffra, 1:21), der gefangen worden war und mit einer Karawane in die Wüste verschleppt wurde, hatte sich befreien können und war in die Wüste hinein geflohen. Als er erschöpft zusammenbricht und zu verdursten glaubt, sieht er eine Fata Morgana

– ein verschwommenes Bild, das schärfer, zunächst auf dem Kopf steht, aber um 180 Grad gedreht ein Bühnenszenario zeigt, wie wir es bereits aus dem Tanzclub „Paradiso“ kennen, in dem er als Musiker aufgetreten war. Wasserspiele sprudeln auf die Bühnen hinunter; drei Tänzerinnen im Bikini bewegen sich (leicht lasziv bauchtanzend!) unter dem duschenartig rieselnden Wasser / Überblende, kurzes Bild auf den Helden im Sand (Nah) / erneute Überblende auf eine Bühnenoase mit Palmen; Tänzerinnen in arabischen Phantasiekostümen mit Wasserbehältern auf den Schultern bewegen sich auf die Kamera zu; Umschnitt: der Held kriecht auf das Wasserloch in der Mitte der Oase zu; einer der Antagonisten taucht auf, stoppt das Wasser mit einem Zauberstab (per Stopptrick) / Überblendung auf den Verdurstenden / wieder in der Oase: nun reitet der Held selbst in das Szenario hinein, steigt ab, lässt sich auf einem Sitz nieder, den die Tänzerinnen gebracht hatten; die geliebte Tänzerin Marcella (Germaine Damar) tritt verschleiert vor ihn – doch als er ihr den Schleier vom Gesicht zieht, steckt dahinter der Bösewicht / letzte Überblendung.

Zu alledem erklingt eine ostinat kreisende orientalistische Musik. Die Traumsequenz bringt mehreres zusammen – die akute Lage des Träumers am Rande des Verdurstens; seine Angst vor dem Antagonisten, der ihn umbringen lassen will; und die Liebe zu der Tänzerin, die er auf der Tournee, an der er teilnimmt, kennengelernt hatte. Interessant hier ist die Tatsache, dass der Traum kein eigenständiges, subjektives Szenario hervorbringt, sondern auf die Bühnenkonventionen der Musikshow zurückgreift, sowohl was die Ausstattung wie aber auch die Anwesenheit von Tänzerinnen angeht. Man mag das als Konvention der Inszenierung abtun – der Traum als probate Möglichkeit, eine weitere Musikszene unterzubringen; man mag die Szene als Binnenverweis des Textes ansehen, der von einer Tournee einer Tänzerinnen-truppe durch den Orient erzählt und dessen Auftritte auch „im orientalistischen Stil“ inszeniert sind; man mag sie aber auch als Hinweis auf den modalen Status der Träume hinweisen, die eben nicht rein subjektiv fundiert sind, sondern auf Vorbilder aus dem Musikfilm (resp. der Musikbühnen)

zurückgreifen, die dann selbst ein Realitätsmoment des Traums annähmen.

Sind es oft Illuminationen von Wünschen und Hoffnungsphantasien, Vorgriffe auf den möglichen Verlauf der Handlung resp. des Lebens der Figuren, die als modal abweichende Einbettungen inszeniert sind, können auch Erinnerungen im gleichen Modus dramaturgisch verarbeitet werden. Ein zutiefst sentimentalisiertes Beispiel entstammt dem Film *Der letzte Fußgänger* (BRD 1960, Wilhelm Thiele): In einer Bauernkneipe im Schwarzwald spielt der Wirt, den der Held (Heinz Erhardt) vor 30 Jahren kennengelernt hatte (die beiden hatten um die gleiche Frau geworben), einen Bolero, zu dem seinerzeit die Frau getanzt hatte; als die Musik einsetzt, imaginiert Erhardt das junge Mädchen (Christine Kaufmann), das ihm zu Ehren in der diegetischen Gegenwart den Tanz tanzt – in spanischen Kleidern, mit schwarzen Haaren und Kastagnetten –, als Reinkarnation der Frau, die er vor so vielen Jahren geliebt hatte – ein Erinnerungsbild, das aber eine Amalgamierung nicht nur zweier Frauen, sondern verschiedenster Elemente ist (die vergangene / die gegenwärtige Frau; Stereotypen der spanischen Tanzkleidung; die Wiederkehr der gleichen Musik).

Träume und filmische Markierung

Derartige Gesangs-Träume sind modale Inseln im Strom der Alltagswahrnehmung, und sie sind filmisch fast immer als Sonderformen ausgestellt worden. Da sie zudem überaus häufig musikalisch unterlegt sind und sich auch so aus dem Gang der Ereignisse herausheben, würde sich eine Verallgemeinerung anbieten. Das, was in allen diesen Fällen zählt, ist die Durchsetzung des Sichtbaren mit Imaginiertem, die Anreicherung des Bildes um subjektive Elemente, die Rückschluss gestatten auf das, was die Figuren bewegt. Wenn Chris Howland verliebt ein Bild Susys (Renate Ewert) anschauend-anhimmelnd „Oh Yes“ singt (in *Das blaue Meer und Du*, BRD 1959, Thomas Engel, 0:51), und wenn dazu das Bild beweglich wird, Susy lächelt, dann komprimiert die kleine Szene die Bindung des Sängers an die Angesungene ebenso wie die Tatsache, dass der Zuschauer einem intimen Akt beiwohnt (die Sängerin ist ja gar nicht da), dass der Sänger die freundliche Antwort der Angesungenen imaginiert und dass sogar noch ein Vorgriff auf die Handlung erfolgt – die hier noch ersehnte Verbindung wird am Ende real geworden sein. Ist es hier eine Bild-im-Bild-Anima-

tion, die Real- und Wunschwelt trennt, werden in anderen Beispielen andere Mittel der Bildmanipulation verwendet, um den subjektiven Gehalt auszustellen. In *Das einfache Mädchen* (BRD 1956, Werner Jacobs, 0:11) bekommt die bislang erfolglose Schauspielerin Caterina (Valente) die Hauptrolle in einem Film, sie hatte nicht damit gerechnet; ihre überbordende Freude bleibt sprachlos; dazu sieht man ein Doppelbild, eine Großaufnahme Caterinas sowie glissando-spielende Geigen. Am Ende ist nicht etwa sie selbst, sondern die auch anwesende Freundin ohnmächtig geworden. Valente spielt auch die Maria Rosario in *Du bist Musik* (BRD 1956, Paul Martin), die von der Hochzeit mit dem König von Montanien träumt – realisiert als langsame Doppelbelichtung ihres Gesichtes über eine Phantasietrauer (1:06) – bis zum Kuss der just Getrauten. Dann klopft es, das Phantasiebild endet, die diegetische Realität ist wieder homogen-gegenwärtig geworden, die Insel des Phantasierens wieder versunken. Manchmal werden Traumbilder, Phantasien und ähnliches als Split-Screens realisiert, auch hier den besonderen ontologischen Status der Szene visuell-filmisch unterstreichend: In *Hilfe, meine Braut klaut* (Österreich/Deutschland 1964, Werner Jacobs, 1:24) ist die Träumerin angetrunken, imaginiert ihren Helden (Peter Alexander), der in einer russischen Beatles-Parodie auftritt (mit dem Titel „Wodka-Beatle-Boy“); mittels einer Trickoptik entsteht ein rotierendes Vielfachbild.

Der Kreis schließt sich, wenn aus einer Traum- eine Musikszene wird. Hatte Münchhausen (Peter Alexander) am Beginn des Films *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs) noch einen Alptraum, der ihn nach Afrika in einen Kochtopf versetzte – zunächst beim Lied „Probier dein Glück mit mir“ mit seiner Freundin Josefine (Anita Gutwell), die sich zärtlich an ihn lehnte –, mitten in einem ange deuteten Kral-Szenario, und wenn dann das Lied ausklingt, die Kamera den dicken Negerhäuptling zentriert, der im Topf gerührt hatte, und nun „Ohh, guutt Frühstück!“ ruft, mit dem Finger eine Kostprobe nimmt, „Du guutt Eintopf!“ anschließt, der Rückschwenk auf den Mann im Topf (der inzwischen allein ist) das Entsetzen der Figur zeigt und eine Überblendung auf den Mann im Bett erfolgt, der gerade wachgerüttelt wird, dann ist der Film nicht nur musikalisch eröffnet, sondern auch mit einem Traumszenario. Das gleiche Szenario, nun vor einem weiterem Bühnenbild, wiederum mit Josefine im Topf, beendet den Film – aber nun ist es nicht mehr ein Alp-

traum, sondern Teil einer Fernsehshow [1]. Der Film scheint andeuten zu wollen, dass die Schreckens- und Angstbilder der Träume in der Musikshow aufscheinen, genutzt und zugleich von den negativen Affekten befreit werden, die sie vielleicht beim Träumen begleiten.

Musikszene als Traumszene / Träume als musikalische Einlagen?

Derartige Übergänge signalisieren eine tiefe Affinität von Traum- und Musikszene, die einander durch ihre modal-referentielle Eigenstellung im diegetischen Fluss durchaus ähneln. Aber während der Traum etwas zutiefst Subjektives und Intimes ist, ist das Musizieren eine kommunikative Tätigkeit, bedarf der Adressaten (und wenn es der/die Musizierende selbst ist). Und fast immer tritt dem im Traum Singenden eine unsichtbare Begleitung zur Seite, eine außerdiegetische Instanz, die auf den Gattungskopf „Schlagerfilm“ verweist, auf die Gratifikationsversprechen insbesondere, mit der der Zuschauer in die Rezeption eingetreten ist. Die diegetische Realität, die in diesem Genre hervorgebracht wird, ist eine imaginäre Welt, in der sich die Sphäre der musikalischen Unterhaltung und ihrer Inszenierungsformen bis in die Träume der Figuren ausdehnt.

Wie man diese Beobachtung interpretieren soll, bedarf längeren Ausholens. Immerhin könnte man sagen, dass der Schlagerfilm eine eigene, musikbasierte diegetische Realität produziert. Sie fußt nicht auf realistischer Repräsentation, sondern entwirft ein imaginäres Universum, in dem Musik als Ausdruck nicht nur kollektiver Lebensgefühle fungiert, sondern auch Ausdruck des Intimen ist. Jane Feuer ging am Beispiel des Backstage-Musicals weiter und gelangte zu der These, dass „the show is a dream and the dream is a show, the Hollywood musical offers itself as the spectator’s dream, the spectator’s show“ (Feuer 1993, 71) – dann würde sich die Rede von der „Traumfabrik“ insbesondere am Musikfilm exemplifizieren lassen. Einen anderen Weg kann man aber gehen, wenn man die Traumszenen als permanente Entgrenzungen ansehen würde, als im Film manifest gewordene Affektenergien der Figuren, die es zu domestizieren gilt; das würde den Blick auf die Geschichten und ihre Schlüsse werfen, weil die musikfilmgewordenen Träume hier in die Rahmenrealität zurückgeführt werden. Aus Angst wird eine lustige Show-Nummer, aus Liebesehnen Hochzeit,

aus Eifersucht sichere Beziehung. Fatal ist nur, dass der Ausdruck der Affekte selbst bereits in Formen geschieht, die dem Domestizierten bereits angehören. Gerade in ihren Träumen erweisen sich die Figuren als verhaftet in die Konventionen ihrer Realitäten.

Anmerkung:

Das Bildmotiv des „Weißen im Kochtopf der Schwarzen“ ist im übrigen viel älter. Vgl. etwa neben dem Bild aus *Münchhausen in Afrika* ein Szenenphoto aus der stummen amerikanischen Abenteuerkomödie *Be My King* (1926):



Peter Alexander und Anita Gutwell in der Finalszene aus *Münchhausen in Afrika* (1957)



Lupino Lane in *Be My King* (1927)

Literatur:

Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. 2nd ed. London/New York: Routledge.