

Claus-Michael Ort / Ansgar Schlichter:

Rez. zu: Steimle, Julia: *Fiktive Realität - reale Fiktion. Realitätsebenen und ihre Integration im Hollywood Backstage-Musical, untersucht anhand von THE BROADWAY MELODY, GOLDDIGGERS OF 1933, THE BAND WAGON, ALL THAT JAZZ und MOULIN ROUGE!* Stuttgart: Ibidem Verlag 2012, 178 S. (Film- und Medienwissenschaft. 23.).

Eine gekürzte Fassung der folgenden Besprechung erschien in: *Medienwissenschaft: Rezensionen*, 4, 2012, S. 481-483. URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-116>.

In der einschlägigen Literatur wurde eine reflexive Spielart des Musicals als Besonderheit des Gesamtgenres von Beginn an herausgehoben: Das sogenannte *Backstage-Musical*, eine Art „Musical-im-Film-Konstruktion“, erzählte nicht nur Liebesgeschichten im Modus des Singspiels, der Operette oder des Broadway-Musicals, sondern erzählte gleichzeitig von der Produktion einer Show, thematisierte immer die Beziehungen zwischen den beiden Ebenen der Handlung. Das Illusionieren war so von Beginn an eines der impliziten Themen der kleinen Gattung, die sich dadurch über viele Jahre vom so dominant illusionsbildenden Hollywood-Kino unterschied.

Probleme der Repräsentation, vor allem solche der Vermittlung von realer und fiktionaler Erfahrung, des Realwerdens von Wünschen und Träumen in der Fiktionalität der Show-im-Film: Eine ganze Reihe von Problemen, die erst in der postmodernen Poetologie (und erzählerischen Praxis) zentral wurden, waren im *Backstage-Musical* bereits vorgeprägt. Es nimmt darum nicht wunder, dass sein Formenkanon im „neuen Musical“ eine zentrale Rolle spielte. Die von Beginn an erkennbare Reflexivität der Erzählung und der Metaisierung des Geschehens wird immer weiter zu einer Kernform reflexiven Erzählens ausdifferenziert:

- durch Verfahren der Übersteigerung und des Übergangs auf Exzessformen der Darstellung,
- der Thematisierung der kommunikativen Bindung der Erzählung durch die Integration eines innerdiegetischen Publikums
- sowie durch die wirkungsästhetischen Reflexionen, die die Produktion der innerdiegetischen Show begleiten.

Nicht nur Produktionsbedingungen musikalischer Unterhaltung werden zu Themen der Erzählung, sondern deren kommunikative Bedingungen selbst – der Kontrakt mit dem Publikum, das Spiel der Ak-

teure mit den unterstellten Unterhaltungserwartungen der Zuschauer, die Bedeutung der Schauwerte usw. – werden zu Elementen eines nicht nur implizit geführten Diskurses über die ästhetischen Ansprüche von Musikshows (und sogar einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis einer E- und einer U-Kultur, die im Verlauf der Geschichte signifikanterweise immer mehr an Bedeutung verliert und am Ende keine Rolle mehr spielt).

Steimle führt ihre Argumentation an einer historischen Linie vom klassischen zum postmodernistischen Musical. Sie setzt ein mit der *Broadway Melody* (1929), einem der ersten Tonfilme überhaupt, als die beiden Elemente des Schemas – Liebes- und Show-Plot – noch nacheinander lokalisiert waren: Das Leben ist der Stoff, aus dem Geschichten entstehen. Bereits die Filme *Busby Berkeleys* verfahren komplexer, kontrastieren die beiden Ebenen der Fiktion und lassen sie einander durchdringen (hier: *Gold Diggers of 1933*, 1933). In der Hochphase des Musicals gleichen sich die Ebenen an, und für die Figuren ist gelegentlich sogar ein Wechsel zwischen den Ebenen möglich (bei Steimle am Beispiel von *The Band Wagon*, 1953, höchst plausibel ausgeführt). In den 1970ern (und wohl im Rahmen der Psychologisierung fiktionaler Figuren begründet) wird eine dritte Ebene der Repräsentation in die Erzählung eingeführt, die subjektiv motiviert ist und als „imaginativer Chronotopos“ den beiden Hauptplots an die Seite gestellt ist (am Beispiel von Bob Fosses *All That Jazz*, 1977). Eine postmodernistische Durchdringung der Ebenen, zudem um eine fast anarchisch wirkende Integration von Repräsentationsmodalitäten anderer Medien wie des Musikvideos kennzeichnet die Spätphase des Genres (am Beispiel von Baz Luhrmans *Moulin Rouge!*, 2001), in dem die Ebene einer wie auch immer gearteten Referenz, die allen anderen Varianten zukam, verlo-

ren zu gehen scheint und das Spiel in ein reines Spiel signifikativen Materials übergeht.

Das implizit dem Genre zukommende Postulat, dass Show und Leben eine intime Beziehung zueinander hätten, erweist sich in genealogischer Hinsicht so als dynamisch, nicht feststehend. Schon dieser die Geschichtlichkeit des Erzählens bedenkende Zugang markiert Steimles schmales Buch als höchst reflektiert. Sie schließt an die in der amerikanischen Fachliteratur sehr breit geführte Diskussion zum Musical, aber auch zur Rolle der Reflexivität im Film-Erzählen an, geht in manchem sogar über diese hinaus. Steimles Arbeit gibt einen konzisen, an klug gewählten Beispielen auch am historischen Wandel der Formen, Darstellungs- und Erzählweisen perspektivierten Aufblick auf das zwar kleine, aber höchst interessante Genre – und die Ausführungen machen neugierig auf die Filme.

Nachtrag, nicht zum Buch, sondern zur Musical-Forschung: Phänomene semiotischer Selbstreferenz, Potenzierung, Metaisierung und Selbstreflexion erleben eine nach wie vor anhaltende literaturwissenschaftliche Konjunktur, ohne aber hinsichtlich ihrer konstanten und wandelbaren Strukturen und Funk-

tionen hinreichend historisch und theoretisch erforscht worden zu sein. So profunde Steimle ihre eigenen Überlegungen auf den Diskussionen der Musicalliteratur aufsetzt, so bedauerlich ist die historische Blindheit der Musicalsorschung, deren genrespezifische Befunde alles andere als typisch für die Moderne oder gar Postmoderne sind: So wäre es höchst verdienstvoll, sich eingehender auf die theater- und opern-geschichtliche Dimension des Themas einzulassen – also auf die z.T. metaleptisch potenzierten Spiel-im-Spiel- und *theatrum-mundi*-Strukturen von der Frühen Neuzeit bis zur Romantik (u.a. bei Shakespeare, Calderón de la Barca [*Gran teatro del mundo*], Gryphius, Weise oder Tieck [*Der gestiefelte Kater*] usf.) oder auf die Beliebtheit von ‚Backstage‘-Opern seit dem 18. Jahrhundert, in denen Opernproben, die Schwierigkeiten gelingender Operaufführungen – vom Librettisten bis zu den Sängern – zur Opernhandlung erhoben werden (vgl. nur Mozart/Stephanie d.J.: *Der Schauspieldirektor*, 1786; A. Salieri: *Prima la musica e poi le parole*, 1786; G. Bertati: *Il capriccio drammatico*, 1787; Lortzing: *Die Opern-Prob*e, 1851; R. Strauss/C. Krauss: *Capriccio*. 1942 usf.).