

# BLONDINEN BEVORZUGT!

*Gentlemen Prefer Blondes*

STAATSOPERETTE

A man with light brown hair and a serious expression is sitting on a beach chair. He is wearing a white polo shirt under a patterned, multi-colored jacket. He is positioned under a large, textured, orange-brown beach umbrella. The background shows a cloudy sky and a modern building under construction. The overall scene is set on a rooftop or balcony.

# **BLONDINEN BEVORZUGT!**

*Gentlemen Prefer Blondes*

*Musik von JULE STYNE*

*Gesangstexte von LEO ROBIN*

*Buch von JOSEPH FIELDS und ANITA LOOS*

*Deutsch von EDITH JESKE und CHRISTIAN GUNDLACH*

**AUFFÜHRUNGSRECHTE**

**Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG**

## TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **PETER CHRISTIAN FEIGEL**  
REGIE **THOMAS HELMUT HEEP**  
KONZEPT **KATJA WOLFF**  
KONZEPTIONELLE MITARBEIT **CARSTEN GOLBECK**  
BÜHNENBILD **CARY GAYLER**  
KOSTÜME **REGINE STANDFUSS**  
CHOREOGRAPHIE **KATI FARKAS**  
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS, VALESKA STERN**  
CHORLEITUNG **THOMAS RUNGE**

## BESETZUNG

LORELEI LEE **DEVI-ANANDA DAHM**  
DOROTHY SHAW **MARIA-DANAE BANSEN**  
HENRY SPOFFORD **GERO WENDORFF**  
GUS ESMOND **MARCUS GÜNZEL**  
LADY PHYLLIS BEEKMAN **BETTINA WEICHERT**  
SIR FRANCIS BEEKMAN **ELMAR ANDREE**  
ELLA SPOFFORD **SILKE RICHTER**  
JOSEPHUS GAGE **BRYAN ROTHFUSS**  
COLES & ATKINS **CLAUDIO GOTTSCHALK-SCHMITT,  
MICHAEL B. SATTLER**  
GLORIA STARK **DOMINICA HERRERO GIMENO**  
ROBERT LEMANTEUR **DIETRICH SEYDLITZ**  
ESMOND **GERD WIEMER**  
FIFI & ZIZI **STEFANIE BEYER, NINA KEMPTNER**  
STEWARDS **VASILY ARKHIPOV, CHRISTIAN BERGER,  
FRIEDEMANN CONDÉ, MARTIN GEBHARDT,  
DANIEL MÜLLER, ANDREAS PESTER**

BALLET, CHOR UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

STUDIENLEITUNG **NATALIA PETROWSKI**  
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG  
UND KORREPETITION **EVE-RIINA RANNIK, ROBIN PORTUNE**  
KORREPETITION BALLET **YOKO SUNAGAWA**  
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **CORNELIA POPPE**  
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ **MANDY GARBRECHT**  
INSPIZIENZ **SARAH AGDE**  
SOUFFLAGE **SILKE FRÖDE**  
TECHNISCHE DIREKTION **MARIO RADICKE**  
TECHNISCHE EINRICHTUNG **UWE HÄNIG**  
LICHT **UWE MÜNNICH**  
TON **PAWEL LESKIEWICZ, RASMUS LEUSCHNER  
ANDREJS ZARENKOV, FELIX HIRTHAMMER**  
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**  
MASKE **THORSTEN FIETZE**  
ASSISTENZ KOSTÜM **ANKE ALEITH**  
REQUISITE **AVGOUST YANKOV**

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.  
Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

PREMIERE 23. OKTOBER 2021, 19.30 UHR

DAUER CA. 2 STUNDEN 40 MINUTEN  
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE

# HANDLUNG

---

## 1. Akt

New York: Im allgemeinen Tumult der Schiffsgäste, die sich an Bord der Ile de France begeben, befinden sich auch Lorelei Lee und ihre Freundin Dorothy Shaw – zwei ehemalige Follies-Tänzerinnen. Gerade berichtet Lorelei, dass sie ihren Verlobten Gus Esmond gegen den Willen seines Vaters in Paris heiraten will, da ereilt sie die Nachricht, Gus könne aufgrund eines wichtigen Knopfkongresses nicht mitreisen. Der neu erfundene Reißverschluss bedroht das Knopfimperium seines Vaters, dem er nun zur Seite stehen muss. Zu zweit auf dem Schiff, versuchen die umschwärmten Frauen, ihre Kreuzfahrt nach Europa dennoch zu genießen: Während Dorothy Spaß bei den trainierenden Olympioniken findet, studiert Lorelei die mitfahrenden Gäste der ersten Klasse. Da wäre Lady Spofford, die reichste Frau Philadelphias, mit ihrem Sohn Henry, der alles daransetzt, seine Mutter vom Alkohol fernzuhalten. Lady Beekman wiederum, eine englische Passagierin, versucht, ihr kostbares Diadem zu verkaufen – für das sich Lorelei sofort erwärmen kann. Allerdings hat Lady Beekman alle Hände voll zu tun mit ihrem Ehemann Sir Francis, der sich für die gesamte Damenwelt des Schiffes zu begeistern scheint.

Ein Telegramm von Gus unterbricht die Fahrt: Gus ist auf Ungereimtheiten in Loreleis Vergangenheit gestoßen und beginnt, angestiftet von seinem Vater, Nachforschungen zu betreiben. Gegenüber Dorothy lüftet Lorelei das Geheimnis ihrer Herkunft: Aus einfachen Verhältnissen in Arkansas kommend, hat sie sich ihren Weg nach New York und an die Seite eines Großindustriellen hart erarbeitet. Dabei scheute sie sich nicht, handgreiflich zu werden, als ihr erster Arbeitgeber ihr unsittlich nachstellte ... In der Meinung, dass die Verlobung mit Gus nun geplatzt sei, sieht sich Lorelei unter den Mitreisenden nach einem neuen Heiratskandidaten um. Während sie selbst dabei vor allem die Finanzen ihres zukünftigen Ehemannes im Blick hat, wünscht sich Dorothy eine Liebe fernab jeglichen störenden Geldes. Henry Spofford, den Lorelei für sie auserkoren hat, scheint diesem Ideal zunächst nicht zu entsprechen. Trotzdem bahnt sich zwischen den beiden eine Liebesbeziehung an – sehr zur Freude von Mrs. Spofford, die an den lebenslustigen zwei Frauen und dem in deren Kajüte fließenden Alkohol großen Gefallen gefunden hat. Lorelei wiederum hat für sich Josephus Gage erwählt – ausgerechnet den Reißverschlusskonkurrenten ihres vermeintlich ehemaligen Verlobten Gus.

Da Lorelei all seine Nachrichten inklusive wiederholtem Heiratsantrag unbeantwortet gelassen hat, kommt Gus an Bord des Schiffes. Dort platzt er in der Kajüte Loreleis in eine spontane Party, wo ein von Lady Beekman engagierter Anwalt Lorelei soeben des Diebstahls bezichtigt: Sie habe sich Lady Beekmans Diadem mit von deren Ehemann geliehenem Geld erschlichen. Gus, völlig überfordert von den vielen Männern, die seine Verlobte umringen, erklärt ihre Beziehung für beendet.

## 2. Akt

Im schiffseigenen Club Pre Catalan wird ein französischer Themenabend gefeiert. Während Lorelei die Gesellschaft mit Gage besucht, rächt sich Gus an ihr mit der Follies-Tänzerin Gloria, der er einen Auftritt im Club verschafft. Wütend zieht Lorelei ihr Resümee: Diamanten sind verlässlicher für eine finanziell gesicherte Zukunft als romantische Gesten sprunghafter männlicher Partner.

Es kommt zur Aussprache zwischen Lorelei und Gus, in der die beiden Liebenden zum ersten Mal wirklich ehrlich zueinander sind. Die Hochzeit wird vorbereitet, doch weigert sich Lorelei, Gus ohne das Einverständnis seines Vaters zu ehelichen. Nach Tagen des Wartens wird der empörte Esmond auf das Schiff befördert, wo Lorelei ihm ihre Geschäftsidee präsentiert: die Fusion seines Knopfimperiums mit Gages Reißverschluss-Firma. Esmond ist begeistert. Auch für Dorothy wendet sich das Blatt, als sie herausfindet, dass Mrs. Spofford das ganze Geld der Familie besitzt und nicht daran denkt, es ihrem Sohn Henry zu vermachen. Einem Happy End steht nichts mehr im Wege.



Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee)

# BLONDINEN GEFÜRCHTET!

Eine Werkgeschichte vom Modemagazin bis zur Musical-Bühne

von JUDITH WIEMERS

---

„Ich glaube wirklich, dass amerikanische Gentlemen die besten von allen sind, denn ein Kuss auf die Hand fühlt sich zwar sehr, sehr gut an, aber ein Diamanten-Armband hält für immer.“ So süffisant wie pragmatisch resümiert das amerikanische It-Girl Lorelei Lee im Roman *Gentlemen Prefer Blondes (Blondinen bevorzugt!)* ihre transatlantische Bildungsreise in die alte Welt, die nicht zuletzt dazu dient, die Gepflogenheiten der europäischen Männergesellschaft mit denen der amerikanischen zu vergleichen und auf ihren Nutzen für eine junge, unverheiratete Frau zu überprüfen. Spätestens seit Marilyn Monroes Interpretation von „Diamonds Are a Girl's Best Friend“, die sie zur Pop-Ikone machen sollte, gilt die Protagonistin des Songs als Inbegriff der verführerischen, aber einfältigen, blonden Luxusfrau, der sogenannten *dumb blonde*, die ihre Reize als Kapital einsetzt, um daraus Profit zu schlagen. Doch wer ist die legendäre, gleichermaßen gefürchtete und begehrte Blondine wirklich und vielleicht noch wichtiger: Was hat sie zu dem gemacht, was sie ist?

## „Soubrette der Satire“: *Blondinen*-Autorin Anita Loos

In der heutigen Wahrnehmung verknüpfen wir *Blondinen bevorzugt!* und seine schillernden Charaktere zuvorderst mit dem Hollywood-Film aus dem Jahr 1953 und Marilyn Monroe in ihrer Paraderolle, doch betrat Lorelei Lee als Kunstfigur bereits in den frühen 1920er Jahren das literarische Parkett und löste innerhalb kürzester Zeit einen regelrechten Hype aus. Ihre geistige Mutter, Anita Loos, hatte sich 1924 mit ihrer Idee einer mehrteiligen Kurzgeschichte in Tagebuchform an das Modemagazin *Harper's Bazaar* gewandt und erhoffte sich, nachdem sie bei mehreren Buchverlegern abgeblitzt war, von der Publikation nicht mehr als eine Eintagsfliege. Niemals hätte sich die zu diesem Zeitpunkt 35-jährige Schriftstellerin erträumen lassen, dass nicht nur modebegeisterte Frauen zu ihrer treuen Leserschaft wurden, sondern ihre Reihe der „Lorelei Stories“ schon nach wenigen Ausgaben genderübergreifend und durch alle Generationen und sozialen Klassen hinweg verschlungen wurde, sich die Auflage der Zeitschrift gar vervierfachte. Ein Jahr später veröffentlichte Loos ihre Sammlung als Roman.

Der Titel: *Gentlemen Prefer Blondes: The Illuminating Diary of a Professional Lady*. Das Buch wurde im Handumdrehen zum Bestseller und machte Loos zum Star der internationalen Literaturszene – und zur Millionärin. Schon zuvor hatte sie eine florierende Karriere als Drehbuchautorin in Hollywood genossen und stand einige Jahre in ihrer Tätigkeit für Stummfilm-Koryphäe Douglas Fairbanks im Zentrum medialen Interesses. Anita Loos' trockener Witz und die spielerische Leichtigkeit ihrer Filmdialoge waren vielgelobt und inspirierten die Zeitschrift *Photoplay* dazu, sie als „Soubrette der Satire“ zu portraituren. „Es ist wahrlich schrecklich, den Abend mit einem Geschöpf zu verbringen, das spricht wie der intelligenteste aller Männer“, schwärmt der Autor des dreiseitigen Artikels und fügt hinzu, „... und die außerdem aussieht wie eine mit Vanille gewürzte Mischung aus Elsie Fergueson und Anna Pennington\*. So etwas sollte verboten werden!“ So sehr Loos an eigene Erfolge gewöhnt sein mochte, so überraschend traf sie die Reichweite ihres Romans. Zu Loos' Leser\*innen gesellten sich namhafte Autor\*innen des 20. Jahrhunderts, die ihr in persönlichen Briefen gratulierten – darunter William Faulkner, F. Scott Fitzgerald und James Joyce. Wie die *New York Times* zu berichten wusste, rief der emittente Autor und Philosoph George Santayana *Gentlemen Prefer Blondes* gar zum „besten von einem Amerikaner geschriebenen Buch über Philosophie“ aus.

Auch wenn diesem Zitat ein Augenzwinkern eingeschrieben ist, bezeugt es, dass die Popularität des Buches nicht allein mit Loos' Talent für komödiantisches Erzählen zu erklären ist. Schon nach der Erstveröffentlichung wurde *Gentlemen Prefer Blondes* als Spiegelbild des sogenannten *Jazz Age* verstanden – sowie als humoristische Attacke auf die Gesetze der modernen amerikanischen Gesellschaft und die Rollen, die Frauen respektive Männern darin zugewiesen wurden. Mit Lorelei Lee präsentiert Loos eine zwar fiktive, aber nach zahlreichen Klischees der Zeit modellierte Figur, die Symptom ihrer soziokulturellen Umgebung ist. Jahre später schrieb Anita Loos, sie habe Lorelei als Symbol für die „niederste Mentalität unserer Nation“ konzipiert.

### Die Waffen einer Frau

Anita Loos stellt uns Lorelei Lee als eine aus der Ich-Perspektive erzählende junge Frau vor, die unter widrigen Umständen einen Weg aus ihrem prekären Leben in der amerikanischen Provinz in die New Yorker High Society gefunden hat, dort zunächst als Revuedarstellerin arbeitet und schließlich einen wohlhabenden Industriellen zu ihrem zukünftigen Ehemann kürt. Als dieser kurzfristig eine gemeinsame Luxusreise nach Europa absagt und Lorelei nur in Begleitung ihrer Freundin Dorothy an Bord geht, entspinnt sich eine Geschichte voller erotischer Verwicklungen, kriminalistischer Vorgänge und immer wieder aufgeworfener Fragen nach Kriterien für die Partnerwahl und den Möglichkeiten weiblicher Unabhängigkeit und Macht. Wir erleben, im Buch wie auch im Musical, wie Lorelei von ihrer Außenwelt wahrgenommen und unterschätzt wird. Anita Loos lässt sie mit naiver Stimme sprechen, zeichnet das Bild eines frivolen, oberflächlichen Flapper-Girl, dem wir alle auf den Leim gehen. So wird sie zwar von ihren Mitreisenden für ihre Schönheit und ihren Charme bewundert, doch gleichzeitig verurteilt als vergnügungssüchtiger

*gold digger* – eine despektierliche Bezeichnung für Frauen, die aus rein wirtschaftlichem Interesse eine Beziehung unterhalten oder heiraten. Doch nicht nur das. Auch schließt man von ihrem äußeren Erscheinungsbild und ihrer Ausdrucksweise auf vermeintliche Leerstellen in ihrer Intelligenz. Lorelei bedient diese Erwartungshaltungen, teilweise gekonnt inszeniert, teilweise unfreiwillig: So häufen sich in ihren Tagebucheinträgen orthographische Schwächen und falsch benutzte Fremdwörter. Wie wir im Laufe der Geschichte erfahren, ist dies ein Resultat ihrer Biografie: Lorelei Lee stammt aus einfachen Verhältnissen in Arkansas – von Anita Loos als Sinnbild für „kurzsichtige, menschliche Dummheit“ gewählt –, hat dort als jugendliche Angestellte sexuelle Gewalt durch ihren Arbeitgeber erlebt und den Aggressor mit einem Pistolenschuss bestraft. Was sie seither in der Öffentlichkeit präsentiert, ist eine auf Anraten eines Richters angeeignete Identität, ein in allen Details abgerundetes Image, auf das sie als Garant für eine finanziell abgesicherte Zukunft zählt.

### Eine Geschichte „so düster wie Dostojewski“?

Loreleis verinnerlichtes Prinzip ist einfach: In einem patriarchalen, von kapitalistischen Grundsätzen beherrschten sozialen Gefüge muss eine Frau nicht nur die Gunst eines reichen Mannes erwerben, wenn sie ein angenehmes Leben anstrebt, sondern auch dafür sorgen, dass ihr etwas bleibt, sollte der Mann das romantische Interesse verlieren. Folgerichtig verwendet Lorelei viel Zeit und Mühe darauf, die sie umwerbenden Männer dazu zu bewegen, sie an ihrer Kaufkraft teilhaben zu lassen und sich mit Wertgegenständen beschenken zu lassen: am liebsten solche, die man als glitzernden Schmuck ausführen kann. Im Gegenzug verschenkt Lorelei das Gefühl, von einer schönen Frau gebraucht, bewundert und begehrt zu werden. In den Rückbezügen auf Loreleis Vergangenheit und ihrer daraus entwickelten Strategie liegt der Kern der auch im Musical anklingenden sozialen Satire. Eigentlich, so beschreibt es Anita Loos, ist *Gentlemen Prefer Blondes* „so düster wie ein Roman von Dostojewski.“ Der Grund? Die Geschichte – nehme man ihr den Slapstick und Wortwitz – handele von „früher Vergewaltigung, einem versuchten Mord (der nur misslingt, weil Lorelei ungeschickt mit der Pistole umgeht), dem Versuch der Heldin, im gangsterüberlaufenden New York der Prohibitions-Jahre Fuß zu fassen, und der ständigen Konfrontation mit ihr nachstellenden Männern [...]“. In dieser Welt kann sich Lorelei nur behaupten, wenn sie den Spieß umdreht, sich den ihr auferlegten Klischees unterwirft und diese für sich nutzt. Ihr Erfindungsreichtum in der Beschaffung des Diadems und der von langer Hand geplanten Fusionierung zweier von Männern geführten Firmen bleibt lange unentdeckt – und lässt sich so von ihr noch triumphaler servieren.

Auch andere Figuren fühlen sich im gesellschaftlichen Korsett eingeeengt. Da ist etwa die resolute Lady Beekman, die sich inständig um standesgemäße Fassung bemüht, obwohl sie in der Öffentlichkeit von ihrem, den jungen Frauen an Bord hinterherstellenden Mann blamiert wird. Oder die „reichste Frau Philadelphias“, Mrs. Spofford – eine Frau mittleren Alters –, die die Schiffsgesellschaft nur noch als schrullige Mutter wahrnimmt und die sich ihren Champagner-Durst

8 \*Anmerkung: zwei für ihre Schönheit gerühmte Schauspielerinnen

auch noch von dem sie bevormundenden, halbgaren Sohn verderben lassen muss. Wir ahnen schnell: Selbst die, die Geld haben – oder vielleicht besonders jene –, sind auch nicht glücklich. Es gibt eine Ausnahme: Mit Dorothy hat Anita Loos der Heldin ihrer Geschichte eine Freundin zur Seite gestellt, die Lorelei mit ironischen, scharfzüngigen Kommentaren konterkariert und die sich als einzige – quasi anarchische – Figur der Geschichte nicht von materialistischen, sondern ausschließlich von emotionalen Bedürfnissen bzw. von „Liebeslohn“ leiten lässt. Gemeinsam mischen die beiden Frauen die versammelte Upper Class beider Kontinente auf. Trotz aller Anstrengungen, sich nahtlos einzufügen, stören Lorelei und ihre Freundin Dorothy an Bord des Kreuzfahrtschiffs immer wieder die Ordnung der konsumsüchtigen gehobenen Gesellschaft und hebeln die ungeschriebenen Gesetze von Anstand und Etikette aus. Die Beziehung der beiden Freundinnen wird in allen Versionen als so innig, frei von Eifersüchteleien und kameradschaftlich erzählt, dass man konstatieren möchte: a girl's best friend? – wahrscheinlich doch ein weiteres Girl!

#### Vom Buch zum Broadway

Wenig überraschend folgten auf den Erfolg des *Gentlemen*-Romans bald erste Anfragen für Bearbeitungen im Unterhaltungssektor. Innerhalb weniger Jahre wurde Lorelei Lee zum popkulturellen Phänomen. Anita Loos wurde nach eigener Aussage direkt von mehreren Theater-Produzenten umworben; kein Geringerer als Florenz Ziegfeld – der Mann hinter den legendären Follies-Revuen – soll sich für die Rechte am Buch interessiert haben. Doch ein Anderer war schneller, leider, so Anita Loos in einem Artikel der *New York Times*: „Es war sehr enttäuschend. Als Ziegfeld mir das Angebot machte, hatte ich schon einen Vertrag mit Edgar Selwyn unterschrieben.“ Kaum vorzustellen, was Ziegfeld aus dem Stoff gemacht hätte – noch dazu mit einem Broadway-Superstar in der Hauptrolle: Vorgesehen war Sängerin und Schauspielerin Marilyn Miller, deren Künstlernamen Vorbild wurde für eine weitere Blondine ... Selwyn brachte *Gentlemen Prefer Blondes* 1926 als Theaterstück ohne Musik auf die Bühne – mit großem Erfolg. Kurze Zeit später folgte ein Stummfilm (1928) und der wohl profilierteste Songwriter der Epoche, Irving Berlin, widmete den *Blondinen* gar ein eigenes Lied – einen Charleston: „A girly with a golden crop can take a scotchman out to shop, 'cause gentlemen prefer blondes“, heißt es da – nur eine Blondine kann selbst einen notorisch geizigen Schotten zum Shoppen bewegen.

Wie Anita Loos berichtete, köchelte die Idee, *Gentlemen Prefer Blondes* als Musical zu bearbeiten, über mehrere Jahre, bevor ein mit der Autorin befreundeter Musikverleger in den späten 1940er Jahren einen konkreten Vorschlag an die Produzenten Herman Levi und Oliver Smith herantrug. Als Komponist wurde Jule Styne gewonnen, als Lieddichter Leo Robin, für die Bearbeitung des Textbuchs zeichnete Joseph Fields verantwortlich und in der Funktion des Regisseurs wurde John C. Wilson engagiert, der gerade seine Inszenierung von Cole Porters *Kiss Me, Kate* abgeschlossen hatte. Styne, der als in London geborener Sohn einer osteuropäischen, jüdischen Auswandererfamilie nach New York kam, war lange vor seiner Broadway-Zeit als Song- und



Ensemble



Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee) und Bettina Weichert (Lady Phyllis Beekman)

Filmkomponist in Erscheinung getreten und hatte gemeinsam mit verdienten Lieddichtern wie Frank Loesser und Sammy Cahn gearbeitet. Mit *High Button Shoes* präsentierte er 1948 sein erstes Broadway-Musical. Dass er – ein auf der Bühne noch fast unbeschriebenes Blatt – für das Prestigeprojekt *Gentlemen Prefer Blondes* auserkoren wurde, mag damit zusammenhängen, dass erwähnter Oliver Smith die Bühnenbilder für *High Button Shoes* entworfen hatte, Styne also gut kannte. Dem Komponisten öffnete die Produktion weitere Türen. Es folgten zwei Dutzend Aufträge für den Broadway (etwa das gemeinsam mit Stephen Sondheim entstandene *Gypsy*) und auch als Songwriter für Interpreten wie Frank Sinatra blieb er aktiv. Styne besaß ein besonderes Talent dafür, die Qualitäten seiner Hauptdarstellerinnen in auf sie zugeschnittenen Nummern zu präsentieren und somit nicht nur die Interpretinnen, sondern auch seine Songs zu Hits werden zu lassen. Seine Art zu Komponieren war geschult an Irving Berlins direktem, unpräzisierten Stil, der mit einfachen Melodien auf einen größtmöglichen Effekt setzte. Auf diese Weise verhalf Styne Sängerinnen wie Ethel Merman oder Barbra Streisand (im Film *Funny Girl*) zu einem Karriereschub – und machte Carol Channing in ihrer ersten Hauptrolle als Lorelei Lee zum Star. Als *Gentlemen Prefer Blondes* am 8. Dezember 1949 am Ziegfeld Theatre in New York Premiere feierte, blieb dem Publikum besonders ein Song im Gedächtnis, der zu einem der bekanntesten des Jahrhunderts werden würde: „Diamonds Are a Girl's Best Friends“.

### **Das Zeitalter der *new woman*: Blondinen bevorzugt! in den 1920er Jahren**

In „Diamonds“ verarbeiten und vertonen Styne und Robin das einleitende Zitat aus Loos' Roman zu Loreleis Hymne, die gleichzeitig ein Kampflied im Namen aller Frauen ist, in das Styne musikalische Verweise an die Marseillaise einfließen lässt. Auch textlich wird klar: Loreleis Lied ist nicht in erster Linie ein Partyhit, der ein Leben in Saus und Braus feiert, sondern eine aus schmerzhafter Erfahrung geformte Lebensmaxime, die man zeitgemäß umformulieren könnte: „Nur Bares ist Wahres“. Zwar versuchte das künstlerische Team um Styne, die 1920er Jahre auferstehen zu lassen – und doch lassen sich in der Musical-Fassung deutliche Spuren der amerikanischen Nachkriegszeit ab 1945 ablesen. Auch 1949 hatten verheiratete Frauen keine Verwaltungshoheit über ihre Finanzen, konnten etwa nicht ohne die Zustimmung ihres Partners einen Kredit beantragen. Vor diesem Hintergrund musste „Diamonds Are a Girl's Best Friend“ hochmodern klingen.

Auch an anderer Stelle verdeutlicht sich, dass die drei berühmten *Blondinen*-Versionen – Roman, Musical, Film – im soziokulturellen Kontext ihrer Zeit zu verstehen sind. Zwischen 1925 und 1949 lagen weltbewegende Ereignisse, die die amerikanische Gesellschaft – und besonders die für das Stück so relevante Rolle von Frauen – radikal veränderten. Anita Loos' Geschichte ist geprägt von den Auswirkungen der sogenannten ersten „Welle des Feminismus“. 1920 errangen weiße amerikanische Frauen nach großen Anstrengungen das Wahlrecht und die Zeit der *new woman* brach an. In Abgrenzung zu der Generation ihrer Mütter boten sich jungen Frauen neben der Familiengründung nun noch weitere Möglichkeiten der Lebensgestaltung.

Besonders in den Städten konnten Frauen erwerbstätig werden und Positionen als Telefonistinnen, Sekretärinnen oder Verkäuferinnen bekleiden. Mit den neuen Aufgaben gingen körperliche und modische Veränderungen einher. Vormalig weibliche Attribute – lange Haare und volle Hüften – wichen schmalen, sportlichen Figuren und lange Zöpfe wurden ersetzt mit androgynen Kurzhaarschnitten (den sich im Stück selbst Mrs. Spofford verpassen lässt). Auch das Verhalten von jungen Frauen folgte einer zunehmenden Individualisierung. Nicht nur wählten sie ihre Freizeitaktivitäten unabhängig, auch konnten sie Sport treiben, Männer treffen und in der Öffentlichkeit rauchen. Hollywood-Stars verdrängten führende Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft als Vorbilder und das Showbusiness rund um den Broadway wurde zum Ziel weiblicher Karriereträume. Trotz neuer Freiheiten blieben Frauen in der Gestaltung ihres Lebens abhängig von Männern. Der Zugang zu ausbildungsintensiven, gut bezahlten Beschäftigungen blieb ihnen oft noch verwehrt und Männer hatten das Recht, ihre Zustimmung zu der Beschäftigung ihrer Ehepartnerin zu verweigern, wenn diese nicht mit den männlichen Vorstellungen von einem angemessenen weiblichen Verhaltenskodex übereinstimmten. Ein Beispiel liefert Loos' Roman selber: Hier berichtet Lorelei nüchtern, dass Gus sie auffordert, ihre Karriere als angehende Schauspielerin an den Nagel zu hängen, um seinen Ruf nicht zu gefährden.

### **Gentlemen lieben's blond im Amerika der Nachkriegszeit**

Dem hedonistischen Flapper der 1920er Jahre wird im *Blondinen*-Musical Ende der 1940er Jahre und in der Hollywood-Verfilmung wenig später eine Lesart derselben Figur entgegengestellt, die wiederum dem Zeitgeist entspringt. In den amerikanischen Nachkriegsjahren verfestigten sich traditionelle Rollenverteilungen erneut, begünstigt vom neuen wirtschaftlichen Wohlstand und dem davon ausgelösten Baby Boom. Hatten Frauen in der Kriegsindustrie noch wichtige berufliche Funktionen ausgefüllt, übernahmen die Männer nach ihrer Rückkehr aus der Armee typischerweise die Rolle als Hauptverdiener. Frauen hingegen betreuten fortan vorrangig die Kinder, erledigten die Hausarbeit und waren für die Gestaltung des sozialen Lebens der Familie zuständig. Obwohl weiße Frauen aus der Mittelschicht besseren Zugang denn je zu Hochschulbildung hatten, heirateten sie immer früher und schlugen nur selten den Weg in eine ihrer Ausbildung entsprechenden Karriere ein. Aus der beschriebenen Aufgabenverteilung ergab sich ein weibliches Idealbild, das darauf abstellte, eine möglichst feminine, sexy, makellose, gepflegte Ehepartnerin zu sein, deren größte Erfüllung darin liegen sollte, ihren Partner und die gemeinsamen Kinder liebevoll zu umsorgen. Die Soziologin und Feministin Betty Friedan sollte dieses Wunschbild später *feminine mystique* taufen, übersetzt als „Weiblichkeitswahn“. Auch das Blondinen-Klischee der 1920er Jahre hatte sich nicht nur gehalten, sondern sogar noch mehr Zugkraft entwickelt. Legendär geworden sind die Werbeanzeigen der Kosmetik-Firma Lady Clairol, auf denen blondierte Frauen, die von einem im Hintergrund stehenden Mann bewundernd angesehen oder geküsst werden, in die Kamera lächeln. Darunter steht gedruckt: „Wenn ich nur ein Leben habe, dann lass es mich als Blondine leben.“ Um die Wirksamkeit des

Färbe-Mittels zu bekräftigen, argumentiert die Anzeige: „Dein Haar reagiert auf Lady Clairol, wie ein Mann auf eine Blondine reagiert.“ In seiner Musical-Fassung greift *Blondinen bevorzugt!* mancherorts dieses Frauenbild auf. Besonders in der Schlusswendung verdeutlicht sich dies: Das konventionelle Ende mit Loreleis und Dorotheys Doppelhochzeit entspricht den moralischen Vorstellungen der Zeit. Bei Loos blieb Dorothy noch unverheiratet und Lorelei verliebte sich direkt nach der Schließung einer Vernunftsehe neu – in einen Filmproduzenten, der sie zum Star machen will. Was hierzulande kaum bekannt ist: Anita Loos ließ ihrem Roman eine Fortsetzung folgen. Der Titel: *But Gentlemen Marry Brunettes* – Aber Gentlemen heiraten Brünette ...

Mit Marilyn Monroe fand Hollywood schließlich die perfekte Verkörperung Loreleis für das Publikum der Zeit, auch wenn sie das beschriebene Weiblichkeitsideal im Spiel und in der Extravaganz ihrer Erscheinung immer wieder brach. Sowohl das Musical als auch der Musical-Film fokussieren weniger auf eine psychologische Figurenzeichnung, sondern betonen genregerecht die Komödie, das schnelle Spiel, die Überzeichnung und die Show. Auf der Leinwand wird Loreleis Enthüllungssong „Little Rock“, in dem sie ihrer Freundin Einblicke in die düsteren Kapitel ihres Lebens gibt, sogar gänzlich zur Revuenummer – sämtliche biografische Aspekte sind hier getilgt.

#### **Nur einen Kuss entfernt**

Das Regie-Konzept des Teams rund um Thomas Helmut Heep und Katja Wolff schärft wiederum Loreleis biografische Geschichte und nimmt die Blondine als kulturelles Zeichen ins Visier. Auch heute lässt sich fragen: Was ist übrig vom Klischee der *dumb blonde* und wo im Musical verstecken sich weitere hinterfragungswürdige gesellschaftliche Muster? Das luxuriöse Kreuzfahrtschiff wird in seiner Verdichtung auf einen engen, abgeschlossenen Raum zum Symbol: Hier prallen auf engstem Raum Menschen unterschiedlichster Couleur aufeinander und müssen sich und ihre sozialen Unterschiede wohl oder übel ertragen. Da stößt die Tänzerin aus der dritten Klasse auf die piekfeine Gesellschaft auf dem Sonnendeck und die unkultivierte amerikanische Göre auf die zugeknöpfte englische Adlige. Bald wird jedoch klar: Wir sind in einer Scheinwelt unterwegs. Eigentlich zählt nur das, was überzeugend behauptet wird, und sei es noch so absurd. Schließlich ist es viel bequemer, ein inszeniertes Paris mit Eiffelturm an Bord zu genießen als das echte zu erleben, und es ist viel einfacher für die aufgeweckte junge Frau, sich als naive Blondine zu inszenieren, wenn dies der effektivste Weg zur Unabhängigkeit und Selbstentfaltung ist. Inmitten von Slapstick, Cocktail-Seligkeit und Tanzrausch lässt das Stück eines erahnen – etwas, das sich in der langen Werkgeschichte von *Blondinen bevorzugt!* bis heute nicht gänzlich geändert hat: dass normierte Schönheit, festgezurte Zugehörigkeiten zu sozialen Klassen und genderbedingte Vorurteile unseren Blick verstellen. Sie erschweren, was nicht nur die beiden Protagonistinnen gerne könnten und was sich im fast persiflierend perfekten Happy End – und sei es noch so illusorisch – schließlich einlöst: schrankenlos lieben.

Mit Lorelei und Dorothy erleben wir zwei selbstständige Frauen, die ihr Leben in die eigenen Hände nehmen und gemeinsam durch dick und dünn gehen. Die eine behauptet, dass sie kein Geld und Wohlstand braucht, die andere hat durch ihre Sozialisierung gelernt, dass nur das zählt. Was sie beide suchen – und woran sie glauben – ist, dass sie so geliebt werden können, wie sie sind.

KATJA WOLFF



Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw) und Ballett



Olena Andryeyeva (Ballett), Claudio Gottschalk-Schmitt (Coles), Gero Wendorff (Henry Spofford) und Michael B. Sattler (Atkins)

# ÜBER SWINGENDE MÄRSCHHE UND EROTISCHE SYNKOPEN

Der Musikalische Leiter PETER CHRISTIAN FEIGEL  
im Gespräch mit Dramaturgin VALESKA STERN

***Blondinen bevorzugt!* ist ein Musical von Jule Styne – einem Komponisten, der vielen heutzutage trotz seiner Popularität am Broadway und in Hollywood unbekannt ist. Wer war er?**

Wie George Gershwin und Leonard Bernstein war auch Jule Styne ein Kind osteuropäischer jüdischer Einwanderer: 1905 in London als Sohn ukrainischer Eltern geboren, emigrierte er 1912 mit seiner Familie in die USA, wo er nach Anfängen als klassischer Pianist in der Unterhaltungsmusik landete und in Jazz-Kapellen spielte. Vielleicht kennt nicht jeder gleich seinen Namen, sicher aber kennt man seine Musik. Für diejenigen von uns, die sich mit dem Genre Musical auseinandersetzen, sind Stücke wie *Gypsy* oder *Funny Girl* am prominentesten. Für alle anderen ist es vermutlich der Weihnachts-Hit „Let it Snow“, der durch die Interpretation Frank Sinatras weltberühmt wurde.

**Songs nicht nur für Sinatra schrieb Jule Styne sein Leben lang: Neben abendfüllenden Musiktheaterwerken komponierte er immer auch Singles, die zu Hits im Film oder in den Charts wurden. War diese Kombination eine ungewöhnliche oder lagen Hollywood, Broadway und die Chartlist damals für viele Musiker nah beieinander?**

Ich würde sagen, es ist ein typisches Phänomen der damaligen amerikanischen Musikwelt. Zu dieser Zeit wurde nicht in Kategorien wie Musiktheater oder Hitparade gedacht und erst recht verschrieb man sich als Komponist nicht nur der einen oder anderen Richtung. Die einzelnen Genres waren ja auch kaum voneinander zu trennen. So gibt es zahlreiche Musicalauskopplungen bzw. Filmsongs, die später als Jazz-Standards bekannter geworden sind, als sie es noch im ursprünglichen Musical oder auf der Leinwand waren. „The Lady Is a Tramp“ von Richard Rodgers ist so ein Beispiel. Dass dieses Lied ursprünglich für das Musical *Babes in Arms* komponiert wurde, weiß heute kein Mensch mehr. Oder Kurt Weills „I’m a Stranger Here Myself“

bzw. „Speak Low“ – beides Hits aus dem Musical *One Touch of Venus*. Mit „Diamonds Are a Girl's Best Friend“ verhält es sich ganz ähnlich.

### **Du meinst, dass es als Einzeltitel bekannter wurde als das Musical als solches?**

Ja. Allerdings haben wir es hier mit dem besonderen Fall zu tun, dass der Song erst durch das Filmmusical vier Jahre später und vor allem durch die Interpretation von Marilyn Monroe ein echter Hit wurde. In dieser Filmversion ist das Lied stark modernisiert, angepasst an den damaligen Publikumsgeschmack. Als Dirigent steht man deshalb bei *Blondinen bevorzugt!* vor der schweren Frage, für welche Version man sich entscheidet: für die traditionellere, aber originale Version aus dem Musical oder die sehr viel modernere und bekanntere Swing-Fassung des Films.

### **Und? Wie ist die Entscheidung ausgefallen?**

So eine Wahl trifft man ja nicht nur in Bezug auf einen einzelnen Song, sondern im Hinblick auf den ganzen Abend. Der Titel muss ins Gesamtkonzept passen. Und da gibt es das Problem, dass sich der Film aus dem Jahr 1953 auf einige wenige Hits konzentriert, die mehrfach wiederholt werden, während das Musical vielfältiger angelegt ist und mit einer größeren stilistischen Bandbreite arbeitet. Wenn man nun einen Titel daraus verändert, müsste man das konsequenterweise auch bei allen anderen tun. Das aber erschien uns als zu großer Eingriff: Das Autorenteam des Musicals hatte sich ja sehr genau überlegt, an welchen Stellen es wie modern sein wollte. Deshalb bleiben wir bei der ursprünglichen Fassung von 1949.

### **Das klingt, als gäbe es innerhalb des Musicals Unterschiede hinsichtlich der Modernität der einzelnen Nummern – stimmt das?**

Ja, durchaus. Über weite Strecken erscheint die Musik des Musicals überraschend traditionell. „Diamonds Are a Girl's Best Friend“ zum Beispiel ist im Original ein relativ konventioneller Marsch, der nur manchmal augenzwinkernd ein paar Jazz-Anleihen ausborgt. Oder die zweite berühmte Nummer der Lorelei Lee, „Little Rock“, ist passend zum Text als „Hillbilly-Square-Dance-Polka“ angelegt. Nur vier Takte in jeder Strophe fangen durch einen hinzukommenden *walking bass* an, ein wenig zu swingen. Der Rest ist quasi Volksmusik und passt so wunderbar zu dem provinziellen Mief, von dem der Text berichtet.

### **Aber wieso haben wir dennoch das Gefühl, Jazz zu hören?**

Weil vor allem die Tanznummern sehr viel moderner angelegt sind. Das Solo-Lied der Dorothy Shaw zum Beispiel, „I Love what I'm Doing“, hat einen langen Tanzteil am Schluss, der sehr stark mit einem treibenden Tanz-Rhythmus und überraschenden Taktwechseln spielt. Und mit „Keeping Cool with Coolidge“ sind wir dann wirklich in der Swing-Ära angekommen. Überhaupt wirkt das ganze Musical weniger „operettig“ als noch *Kiss Me, Kate* oder das bereits erwähnte *One Touch of Venus*. Es ist von der Unterhaltungsmusik beeinflusst und orientiert sich – statt am

satten Streicherklang der Operette – an den Bläuersätzen der Big-Band-Ära. Auch der Einfluss des Marsches spielt, wie im Jazz, eine wichtige Rolle. Allerdings handelt es sich hierbei um den typisch amerikanischen, von Natur aus schon fast swingenden bzw. tänzelnden 6/8-Marsch mit seiner Neigung zu synkopierten Rhythmen. So erhalten selbst konventionellere Nummern wie „Diamonds“ einen triolischen Kick, der die Brücke zum Swing schlägt.

### **Worin bestehen dabei die Herausforderungen für die Musikerinnen und Musiker?**

Die Darsteller\*innen des Stückes müssen den sogenannten *triple thread* beherrschen – das heißt, sie müssen genauso gut singen können wie sie sprechen und tanzen. Das hat zur Folge, dass die Gesangspartien nicht ausgesprochen virtuos angelegt sind; stattdessen wird die Virtuosität ins Orchester verlagert. Da der grundlegende Stil der *Blondinen* an der Big Band orientiert ist, betrifft das vor allem die Bläser und die Rhythmusgruppe. Hier müssen sich die Spieler\*innen mit der typischen Jazz-Phrasierung auskennen und auch die rhythmischen, synkopischen Figuren dieses Stils beherrschen. Eine Besonderheit bietet in dem Zusammenhang die Nummer „Chile“: Hier unterstützen die Blechbläser die Rhythmusgruppe und müssen laut Partitur mit diversen Schlaginstrumenten mitrasseln und mitklopfen, um den für die lateinamerikanischen Tänze typischen Klang zu erzeugen. Wenn das kein Einsatz ist!

### **Die Nummer „Chile“ ist – wie eigentlich die ganze Handlung des Stückes – aus der Verführungskraft der Lorelei Lee geboren. Wie unterstützt die Musik die erotischen Künste der Protagonistin?**

Ich finde ja, dass Musik im Allgemeinen verführerisch ist, weil sie nicht den Intellekt, sondern die Emotion anspricht. Das Wichtigste ist, den Ausdruck in den Vordergrund zu stellen und eventuell vorhandene klassische Zwänge zu vergessen. Im traditionellen Jazz ist die Phrasierung und Klangvorstellung sehr individuell und stark vom persönlichen Ausdruckswillen bzw. Inhalt bestimmt, der mit der Musik erzählt werden soll. Die Musiker\*innen können also durch ihre Spielweise und durch die Anleihen aus dem Blues eine laszive Stimmung erzeugen, die besonders gut zur Baratmosphäre an Bord eines Kreuzfahrtschiffes wie der *Ile de France* passt.

### **Funktionieren denn diese musikalischen Verführungskünste auch heute noch, über 70 Jahre später?**

Ich kann da nicht für alle sprechen – aber bei mir auf jeden Fall. Es gibt dieses berühmte Zitat von Victor Hugo: „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“ Das ist uneingeschränkt meine Meinung – und gilt auch für den Sex-Appeal von *Blondinen bevorzugt!*



Gero Wendorff (Henry Spofford) und Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw)



Bryan Rothfuss (Josephus Gage), Silke Richter (Ella Spofford), Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee) und Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw)



Michael B. Sattler (Atkins), Silke Richter (Ella Spofford) und Claudio Gottschalk-Schmitt (Coles)



Bryan Rothfuss (Josephus Gage), Bettina Weichert (Lady Phyllis Beekman), Elmar Andree (Sir Francis Beekman), Silke Richter (Ella Spofford), Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw) und Ballett

# „DENK DARAN, DU KANNST DIE WELT EROBERN“

Über Marlene Dietrich und Marilyn Monroe – die wohl berühmtesten  
Blondinen des 20. Jahrhunderts

von VALESKA STERN

Als Einleitung zwei Zitate, die irreführender und gleichzeitig wohlüberlegter kaum sein können:

„Mysteriös sein war, entgegen der allgemeinen Ansicht, nie meine Stärke.  
Ich wusste natürlich, was damit gemeint war, doch mir selbst diese geheimnisvolle  
Aura zu schaffen, gelang mir nicht; es lag mir fern.“

Marlene Dietrich

„Ich empfinde Schönheit und Weiblichkeit als zeitlos. Sie können nicht  
erzwungen, entworfen werden, und Glamour kann nicht hergestellt werden,  
weil er auf Weiblichkeit beruht.“

Marilyn Monroe

Das Rätsel ist nicht schwer: Beide Zitate zielen auf den Eindruck von Natürlichkeit, der in Verbindung mit der jeweiligen Autorin suggeriert werden soll. Dabei ist Natürlichkeit eine der letzten Eigenschaften, die man mit der perfekt inszenierten Marlene Dietrich oder der „Sexbombe“ Marilyn Monroe assoziiert – oder vielleicht doch? Ein Blick hinter die Fassade der wohl berühmtesten Blondinen des vergangenen Jahrhunderts lässt den Eindruck entstehen, es sei gerade jenes Oszillieren zwischen Sein und Schein, Realität und Fiktion, Versprechen und (verweigerter) Erfüllung, das den Mythos „Marlene“ respektive „MM“ kreierte.

Beide Frauen – wenn sie auch zu unterschiedlicher Zeit lebten und eine divergierende politische wie gesellschaftliche Ausgangssituation vorfanden – unterzogen sich im Laufe ihrer Karriere diversen Verwandlungen, bis sie die Marke wurden, die sie ihr restliches Leben lang verkörpern sollten. Hier wie dort beginnt die Geschichte bei Paramount Pictures, der

Hollywood-Produktionsfirma, die ab Ende der 1920er Jahre den Markt der amerikanischen Filmindustrie beherrschte. Wie viele Konkurrenzunternehmen folgte auch Paramount Pictures dem Studiosystem, das die Festanstellung der Schauspieler\*innen in Film-Ensembles anstrebte. Das Prinzip sah vor, die Stars in Sieben-Jahres-Verträgen an sich zu binden, um dem Publikum nicht nur die Leinwandpersönlichkeiten, sondern auch die dahinterstehenden Privatpersonen näherzubringen. In dieser Zeitspanne übernahm die Produktionsfirma die gesamte Öffentlichkeitsarbeit der Darsteller\*innen und passte sowohl die jeweilige Biografie den entsprechenden Filmrollen an wie auch andersherum die Filme auf die Persönlichkeiten der Schauspieler\*innen zugeschnitten wurden. Ziel dieser Maßnahmen war es, die Stars als Marke zu etablieren, um mithilfe des Namens und der damit assoziierten Persönlichkeit kalkulierbare Kassenerfolge zu generieren.

So wurde aus Marlene Dietrich – geborene Marie Magdalene Dietrich, Berliner Polizeileutnantstochter mit preußischer Erziehung – der berühmte „Blaue Engel“, eine geheimnisvolle Verführerin mit tiefer Stimme und verschleierten Augen. 1928 vom Regisseur Josef Sternberg in der Berliner Revue *Zwei Krawatten* entdeckt, folgte sie dem Ruf der Paramount Pictures nach Hollywood, wo ebenjener Sternberg sie als Licht-und-Schatten-Zauberer geradezu kultisch inszenierte. „Er, früher als andere, hat den Stimmungswert der Synkope für den Ablauf des Filmbildes erkannt, den Reiz der Akzent-Verlagerung auf den unbetonten Taktteil“, beschreibt der zeitgenössische Journalist Alfred Polgar das Phänomen in seiner *Marlene*-Biografie. „Sternberg weiß dem Raum schon durch den Wechsel von Helligkeit und Dunkel eine Art dramatischer Spannung zu geben, durch vielfach unterbrochene, beunruhigend halbe Belichtung die Strukturen des Filmbildes aufzulockern.“ Bei Sternberg ging Marlene in die Schule. Sie lernte, in welchem Licht ihr Haar heller und ihr Gesicht schmaler wirkt, und gab im Folgenden den Lichtdesignern entsprechende Anweisungen. Mit dem Umzug nach Amerika frisierte sie ihr Haar nach hinten, was ihre Stirn mitsamt markanter Augenbrauen sowie die hohen Wangenknochen freilegte, und begann, sich nach der neuesten Mode zu kleiden, wobei sie selbst die Trends setzte. Sei es der berühmte Pelzmantel, die Haute Couture von Dior und Chanel oder der Frack mit irritierendem Monokel – Marlene Dietrich wurde zur Inspiration für ganze Generationen junger Damen. „Ich kleide mich für das Image. Nicht für mich, nicht für das Publikum, nicht für die Mode, nicht für die Männer“, sagte sie – und wiederlegte im nächsten Atemzug: „Ich begann erst im vergangenen Sommer, Männerkleider in der Öffentlichkeit zu tragen. Es war eigentlich nur eine Bequemlichkeitsangelegenheit. [...] Ich will nur hoffen, dass auch andere Frauen bald versuchen werden, Herrenanzüge an Stelle der Damenkleider zu tragen.“ Was in der Kleidung an Inspirationskraft begann, setzte sich im Privatleben fort. Seit ihrem 21. Lebensjahr war Marlene Dietrich mit Rudolf Sieber verheiratet und hob ihre gemeinsame Tochter Heidede immer wieder als höchstes Gut hervor. Dass die Eheleute schon nach wenigen Jahren ihre jeweiligen Geliebten in die Familie mitbrachten, wurde öffentlich nicht diskutiert. Ebenso wenig der Einsatz Marlene Dietrichs im Zweiten Weltkrieg, als sie an der Front vor amerikanischen

Soldaten auftrat und zwischen Filzläusen und Ratten in zerbombten Gebäuden hauste. Marlene galt als „tapfer, schön, zuverlässig und gerecht, liebenswürdig und großzügig“ – so die Worte des sie verehrenden Ernest Hemingway. Diesen Mythos als Vorbild zu wählen, schien ein Leichtes.

Da hatte es rund 20 Jahre später Marilyn Monroe sehr viel schwerer. Der Einschnitt in ihre Biografie verlief vergleichsweise drastisch: 1952 wurde Norma Jeane Baker – scheinbar aus dem Nichts kommend – für den Film *Niagara* durch plastische Chirurgie und meisterhaftes Make-Up ummodelliert. Nach einer Kindheit voll Waisenhäuser, Pflegefamilien und sexuellem Missbrauch wartete ein neu gestalteter Körper inklusive verheißungsvollem Namen auf sie: Die Nase war geliftet, ihre Haarlinie korrigiert, die Zähne begradigt und das Kinn mit deutlicheren Konturen versehen. Fehlten nur noch die berühmten platinblonden Haare, die feucht geschminkten Lippen und der üppige Busen – fertig war die neue Ikone weiblicher Sexualität. Dass Marilyn Monroe sich in dieser künstlichen Identität selbst nie gefunden hat, dass sie bis zu ihrem Unfalltod mit 36 Jahren von Ängsten und Selbstzweifeln gequält war, ist mittlerweile überliefert. Dass sie aber auch nie das Dummchen war, auf das man sie immer noch gern reduziert, ebenso. *Transgressive blondes* nennt die Fachliteratur diesen Typ Blondine, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der wachsenden Bedeutung der Frau in der Öffentlichkeit entwickelte. Mit erstrittenem Wahlrecht und durch den Ersten Weltkrieg gewonnener Berufstätigkeit brachen jene Blondinen mit dem überholten Bild der engelsgleichen, dem Mann gefügigen Frau. Das Blond der Filmdiven war ein Platinblond, dessen Künstlichkeit durch die darunterliegenden dunklen Haare als bewusste Täuschung provokativ zur Schau gestellt wurde. Mae West, Jean Harlow und Ginger Rogers – sie alle verstanden es, ihr Etikett der Sexgöttin durch Ironie und Intelligenz immer wieder zu unterlaufen. In den 1940er Jahre allerdings ist ein Einbruch in dieser Entwicklung zu beobachten. Nicht nur wurde mit dem *Motion Picture Production Code* eine Zensur der sexuellen Freizügigkeit im Film erlassen, die sich besonders gegen die weiblichen Protagonistinnen richtete. Auch bemühten sich die Medien nach dem Zweiten Weltkrieg, das wachsende (männliche) Unbehagen angesichts der neuen weiblichen Stärke zu zerstreuen, indem sie zu dem überholten Modell der Frau als Hausfrau und Mutter zurückkehrten. Wieder blieb den Schauspielerinnen nur übrig, sich für eine Kategorie zu entscheiden: die gefährliche Blondine des *film noir* oder die unschuldig naive Blondine einer Doris Day.

Als einzige Ausnahme entzog sich Marilyn Monroe damals jedem schematischen Ideal. Zwar bediente auch sie das Klischee der sexuell verführerischen Blondine durch ihre endlosen Stylings und performativen Auftritte. Gleichzeitig aber verwies sie gerade durch die (Über-)Perfektion ihrer Fassade auf das Künstliche und Konstruierte ihres Körpers. Anstatt zum Objekt der Männer zu werden, wie ihr so oft unterstellt wurde, inszenierte sie sich selbst als Subjekt. Nie war dieser Vorgang ein aktiver; oft sorgten gerade Charaktereigenschaften wie Monroes Verletzlichkeit oder ihr komödiantisches Talent für einen Bruch mit dem Stereotyp des Sexsymbols. Auch ihr Ehrgeiz, der sie bei dem Regisseur Lee Strasberg in die Schule des *Method Acting* gehen und sie ihre

eigene Produktionsfirma zur künstlerischen Selbstbestimmung gründen ließ, hob sie aus der ihr zugedachten Rolle des stupiden Blondchens. Doch gerade indem es keinen bewussten Wechsel zwischen einem Innen und Außen, einem Sein und Schein gab, blieb die „echte“ Monroe ein Mysterium. Während Marlene Dietrich ihr geheimnisvolles Lichtspiel noch bewusst inszenierte, wurde es bei Marilyn Monroe Teil ihrer Persönlichkeit. „Denk dran du könntest die Welt erobern (fühlt sich nicht so an)“, schrieb Monroe in ihren privaten Aufzeichnungen. Es sind die Worte einer bewunderten, selbstreflektierten und komplexen Frau voller Ängste und mit hochgesteckten Zielen. Sicher aber sind es nicht die Worte einer eindimensionalen Blondine.



Marcus Günzel (Gus Esmond) und Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee)

# „ALL SINGING! ALL DANCING!“

*Blondinen bevorzugt!* und das Hollywood-Musical

von JUDITH WIEMERS

---

Die Geschichte des Broadway-Musicals, der *musical comedy*, nahm ihren Anfang um die Wende zum 20. Jahrhundert. Doch nicht nur auf der Bühne etablierten sich spezifisch amerikanische Formen der Unterhaltung. Auch das Zeitalter des Kinos brach an – und es dauerte nicht lange, bis Hollywood den Broadway als Talentschmiede für die Traumfabrik entdeckte. Für mehrere Jahrzehnte waren beide unzertrennlich miteinander verknüpft, teilten ihre Stars, ihre ästhetischen Mittel und Geschichten, von denen *Blondinen bevorzugt!* nur eine ist. Doch zunächst begann alles mit einem einprägsamen Slogan ...

## **Vom Broadway nach Hollywood**

„All talking! All singing! All dancing!“ So bewarb der Hollywood-Riese Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) um den Jahreswechsel zu 1929 eine absolute Novität: seinen ersten abendfüllenden Spielfilm mit Ton und Musik – *Broadway Melody*. Um die brandneue Technologie, die es erlaubte, Bild- und Tonspur auf dem Celluloid-Streifen zu verbinden, effektiv in Szene zu setzen, schlachtete MGM die neu gewonnenen künstlerischen Möglichkeiten thematisch vollends aus. *Broadway Melody* war der erste in einer ganzen Sammlung von frühen Tonfilmen, die das Showbusiness rund um das New Yorker Theaterviertel zum Handlungszentrum erhoben und in sogenannten *backstage stories* den Produktionsprozess von Bühnenmusicals als Kulisse für zahlreiche Gesangs- und Tänzleinlagen bemühten. Er lieferte die Vorlage für dutzende Kinofilme, in denen Showgirls strapaziöse Probenarbeit und amouröse Verstrickungen mit Kollegen jonglieren, um letztendlich als Stars und glücklich Verliebte aus allen Konflikten im glorreichen Happy End hervorzugehen. Vor allem aber bestach *Broadway Melody* durch seine zahlreichen Songs von Nacio Herb Brown und Arthur Freed, die wesentlich dazu beitrugen, dass der Film nicht nur mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, sondern heute als erstes, diesen Namen verdienende Filmmusical gilt. Einer der Filmsongs sollte rund 23 Jahre später erneut Kinogeschichte schreiben: „Singin’ in the Rain“.

Den Auftakt für die kommerzielle Tonfilmproduktion hatte bereits zwei Jahre zuvor *The Jazz Singer* gegeben, der jedoch nur fragmentarisch mit Ton-Szenen ausgestattet war. In Deutschland wurde ebenfalls mit Mischvarianten experimentiert. Wiederum 1929 entstand mit *Ich küsse Ihre Hand, Madame* ein Stummfilm, bei dem die musikalischen Einlagen von der Leinwand tönten. In der Hauptrolle sang und spielte erstmals Marlene Dietrich im deutschen Kino. Auf beiden Seiten des Atlantiks lernte der frühe Tonfilm sowohl in gestalterischer wie auch musikdramaturgischer Hinsicht vom Theater und schöpfte immer wieder aus dem Pool an Bühnenerprobten Schauspieler\*innen, Sänger\*innen und Tänzer\*innen. Die enge ästhetische und personelle Verknüpfung mit dem Broadway prägte das Hollywood-Musical nachhaltig. Obwohl sich der Film zunehmend von den frühen Theaterabfilmungen emanzipierte, wurden immer wieder Bühnenstoffe für die Leinwand bearbeitet, egal ob es Operetten im europäischen Stil waren oder die sogenannten *book musicals*, die ihren Schwerpunkt darauf legten, die Musik eng mit einer anspruchsvollen Handlung zu verweben.

### **Revue und Steppfeuerwerke**

Zu den innovativsten und einflussreichsten Filmmusicals gehören ohne Frage die frühen Werke des Regisseurs und Choreographen Busby Berkeley. Beginnend mit *42nd Street* und *Gold Diggers of 1933* schuf er Meisterwerke, in denen er die künstlerischen Mittel der Revue und des Kinos verschmolz und berauschte, eskapistische Bilder produzierte. Dazu verwendete er *overhead-shots* auf symmetrisch angeordnete, zirkulierende Girl-Formationen, Wasserballette, gewagte Kameraführungen durch die Beine einer Tänzerinnen-Reihe und zu Ornamenten drapierte Frauenkörper. Auf der anderen Seite suchten Berkeleys Filme aber auch Anknüpfungspunkte zur Lebensrealität der amerikanischen Bevölkerung und machten die Nöte der Weltwirtschaftskrise – die *Great Depression* – zum Thema sowohl der *backstage*-Handlung wie auch der Songs. In *Gold Diggers* verfolgten Kinobesucher die finanziellen Sorgen vierer Revue-Darstellerinnen, die darauf spekulieren, die Aufmerksamkeit eines betuchten Verehrers aus dem Publikum zu gewinnen und ihn anschließend zu heiraten. Berkeleys unverwechselbarer Stil machte Schule und wurde unzählige Male nachempfunden und zitiert – auch in den deutschen Musikfilmen der 1930er und 40er Jahre, mit Marika Röck und Zarah Leander in den Hauptrollen.

In Amerika brachte die Zeit des klassischen Hollywood-Kinos neue Stars und neue Spielarten, die zunächst aus der Not geboren waren. Der 1934 eingeführte *Hays Production Code* – eine Sammlung an Regeln, die Darstellungen von Nacktheit, sexuellen Handlungen und Gewalt zensurierten, forderte zu alternativen Formen des filmischen Erzählens heraus. Wie schon in der Bühnenoperette des 19. Jahrhunderts verlagerten sich erotische Annäherungen nun auf den Paartanz, den niemand so knisternd sinnlich aufs Parkett bringen konnte wie Fred Astaire und Ginger Rogers. Eine weitere Neuerung entband Tanz- und Gesangsnummern vom logikspendenden Rahmen der *backstage*-Geschichte, so dass virtuose Steptanz-Feuerwerke und

engumschlungene Walzer fortan als illusorisches Element in die Handlung integriert waren und praktisch jederzeit und allorts auftauchen konnten. Musikalisch wurden die Tanzeinlagen eingeleitet und begleitet von den Songs profilierter Broadway- und Tin-Pan-Alley-Komponisten, die für Hollywood einige ihrer bekanntesten und zu Jazz-Standards gewordenen Lieder schrieben: von Cole Porters „I've Got You under My Skin“ über George Gershwins „Let's Call the Whole Thing off“ bis zu Irving Berlins „Cheek to Cheek“. Diese Lieder dienten nicht zuletzt als Vehikel für ihre Interpret\*innen, um die ein von Hollywood geschickt gesteuerter Personenkult entstand. Darsteller\*innen wie Astaire und Rogers, Gene Kelly, Judy Garland und Rita Hayworth wurden zu Stars, die durch Hollywoods florierendes Exportgeschäft auch international Furore machten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nutzte vor allem MGM die Strahlkraft der nun ausgereiften Technicolor-Technik, um wahrhafte Filmspektakel zu produzieren, die mit bis dahin unübertroffenen Produktionskosten alle Möglichkeiten der Form ausreizten. So entstanden trotz des anbrechenden Zeitalters des Fernsehens wegweisende Musical-Filme – allen voran *An American in Paris*, der mit Songs von George Gershwin und Choreographien von Gene Kelly inmitten von überbordenden Kulissen einen Meilenstein setzte. Noch berühmter sollte *Singin' in the Rain* (1952) werden, das wiederum mit Gene Kelly in der Hauptrolle die Filmindustrie selbst ins narrative Visier nahm und mit liebevollen Rückbezügen – nicht zuletzt den Filmsongs aus *Broadway Melody* – arbeitete.

### **Gold digger und bombshell: Marilyn Monroe in *Blondinen bevorzugt!***

Ein Jahr nach dem Kinostart von *Singin' in the Rain* brachte 20th Century Fox mit *Gentlemen Prefer Blondes* (*Blondinen bevorzugt!*) in der Regie von Howard Hawks ein Filmmusical heraus, das ebenfalls in vielerlei Hinsicht an die Traditionen des Genres anknüpfte, vor allem aber mit einem Schachzug dafür sorgte, dass der Film heute Kultstatus genießt. In der Rolle der kalkulierenden Lorelei Lee – von der Autorin Anita Loos Mitte der 1920er als *gold digger*-Figur mit traumatischen Jugenderfahrungen konzipiert – wurde Marilyn Monroe besetzt. Monroe, die eigentlich Norma Jeane Baker hieß und sich – ähnlich wie Lorelei Lee – auf Anraten eines Managers einen Künstlernamen zugelegt hatte, um eine bewusst konstruierte Identität zu verkörpern, war bis zu diesem Zeitpunkt als Pin-Up-Model in Erscheinung getreten und hatte im selben Jahr eine verbrecherische Verführerin in einem *film noir* gemimt, *Niagara*. Monroe hatte keine Erfahrung als Musicaldarstellerin, aber entpuppte sich als perfekte Wahl. Gleich zwei Stereotypen sollte sie in der Rolle der Lorelei prägen – und beide wurden ihr gleichermaßen zum Erfolgsrezept und zum Verhängnis: das der kurvenreichen *bombshell* und das der *dumb blonde*, also der (nur scheinbar!) einfältigen Blondine. Ihr Look – bewusst lanciert von Make-Up-Artist Allan Snyder – sollte sie zur Ikone machen und für Generationen ein weibliches Schönheitsideal bestimmen. Doch so sexualisiert ihr äußeres Erscheinungsbild mit den körperbetonten Outfits, platinblondierten Haaren, lasziv geöffneten Lippen und langsamen Augenaufschlägen sein mag, so überspitzt und ironisch ist Monroes Spiel. Ihre Darstellung passt sich zur Perfektion dem Klischee, dem männlichen Blick auf eine attraktive Frau an – und invertiert ihn. Anders als in frühen Revuefilmen –



Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee) und Ballett



Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw)

etwa *Glorifying the American Girl* (1929) –, die in Anlehnung an das Revuetheater Frauen als dekorative Objekte ausstellten und verherrlichten, benutzt Monroe ihre körperlichen Attribute aktiv, um die Mit- und Gegenspieler zu lenken, zu blenden und sie gemeinsam mit den Kinouzuschauer\*innen hinter das Licht zu führen. So lässt sie die Männer und Frauen um sich herum mit ausgestellter Naivität in dem Glauben, nicht mehr als eine luxusliebende Männeranglerin zu sein, bis sie sich am Ende als kalkulierende Geschäftsfrau entpuppt, die sich bestens darauf versteht, ihr Schicksal – vor allem ihre wirtschaftliche Absicherung – selbst in die Hand zu nehmen.

#### „Anyone Here for Love?“, die Shownummern

Die Filmhandlung von *Blondinen bevorzugt!* weicht in einigen Punkten nicht nur von Loos' Roman, sondern auch von dem nur vier Jahre zuvor entstandenen Bühnenmusical deutlich ab und eröffnet so neue Interpretationsmöglichkeiten. Zum einen sind Loreleis erotische Verwicklungen an Bord des Luxusliners entschärft und anders als im Buch und im Musical gibt es kaum Andeutungen eines Treuebruchs zu ihrem Verlobten Gus. Soweit entspricht die Narration dem Wertesystem Amerikas in den 1950er Jahren, das eine Rückkehr zu patriarchalen Strukturen erlebte und in dem Frauen wieder vermehrt Sicherheit in der Ehe fanden – in Abgrenzung zur ersten „Welle des Feminismus“ im frühen 20. Jahrhundert, unter deren Einfluss Anita Loos' Original entstanden war. Einige der anzüglichen, bisweilen sexistischen Wortwitze wirken heute deplatziert und unzeitgemäß. Auf der anderen Seite unterwandert der Film diese Muster. Nicht nur ist der Stab der männlichen Protagonisten verknappt – die Rolle des Josephus Gage etwa kommt nicht vor –, sondern zudem „entmännlicht“ (Henry Spofford ist als Kind besetzt) oder gänzlich ins Lächerliche übertrieben, wie im Fall des zwar sanftmütig, aber trottelig auftretenden Gus. Darüber hinaus stehen nicht etwa die heterosexuellen Beziehungen der Geschichte im Vordergrund, sondern die Busenfreundschaft der beiden Protagonistinnen. Lorelei und Dorothy (gespielt von Jane Russell) verteidigen vehement und Seite an Seite ihre Unabhängigkeit, springen füreinander in die Bresche und sind offenkundig emotional viel stärker miteinander verbunden als mit ihren jeweiligen Ehepartnern am Ende des Films. Die Leinwand-Chemie der beiden Darstellerinnen trägt wesentlich zu einer Lesart bei, nach der die hier eigentlich als intakt erzählte patriarchale Ordnung stetig aufgebrochen wird. Davon abgesehen üben Monroe und Russell einen – wie es die *New York Times* beschrieb – „natürlichen Magnetismus“ aus: „Man kann einfach nicht wegschauen.“ Bemerkenswert ist in diesem Kontext die neu für den Film komponierte Nummer „Anyone Here for Love?“ (von Hoagy Carmichael und Harold Adamson), in der Dorothy eine typischerweise von männlichen Rollen ausgeführte Position einnimmt und durch die in einem Fitnessraum sich stählenden, fast nackten, muskulösen Männerkörper der anonymen Olympioniken quasi lustwandelt – und wir dürfen ihrem Blick folgen! Auch andere Musik- und Tanzsequenzen sind herauszuheben. Monroes und Russells gemeinsame Nummer „Little Rock“, die sie in identischen, enganliegenden, roten Glitzerroben performen, tauchte Jahre später im wohl bekanntesten französischen Musical-Film *Les Demoiselles de Rochefort* als Zitat auf – hier interpretieren Catherine Deneuve und ihre Schwester Françoise Dorléac eine

Shownummer in ähnlichen Kleidern. Das Filetstück des Films ist jedoch „Diamonds Are a Girl's Best Friend“, das ganz in der Tradition des Genres und seinem Ursprung auf der großen Broadway-Bühne steht: Ein Vorhang öffnet sich und gibt den Blick frei auf eine ganz in grellem Rot gestaltete Bühne, auf der in Anlehnung an den erwähnten Busby-Berkeley-Stil Frauen in fetischisierter, schwarzer Lack-Kleidung als Kronleuchter posieren und Marilyn Monroe mit auffallendem Diamanten-Collier von einer Horde identisch-gekleideter Bewerber hofiert und mit Edelsteinen gelockt wird. Sie selber trägt Pink, sowohl in den langen Handschuhen als auch im Kleid mit einer überdimensionierten Schleife, das sie gleichsam zum Geschenk macht. Die auf diese Art übertriebenen Prinzipien weiblicher Schönheit unterfüttert „Diamonds“ mit der Ironie der Lorelei-Figur, die uns hier ganz deutlich zu sagen scheint: Ich schlage euch in eurem eigenen Spiel!

### Aufbruch ins *La La Land*

Eine ähnliche Funktion wie im *Blondinen*-Film nahm auch die Neuinterpretation des Songs durch Nicole Kidman als Cabaret-Star und Edelkurtisane in Baz Lurmanns exaltiertem Musicalfilm *Moulin Rouge* (2001) ein. Bis zu diesem Kassenerfolg hatte das Genre einige Krisen durchgestanden, nachdem es in den 1960er Jahren mit *West Side Story* oder *The Sound of Music* noch eine Phase der Blüte erlebte. In den 1970ern und 80ern folgten Filmmusicals, die den Aerobic-Trend aufgriffen (etwa in *Footloose* oder *Dirty Dancing*) und der Ästhetik von MTVs neu aufkommenden Musikvideos nacheiferten. Ab den 1990er Jahren jedoch schien das Publikum – nunmehr in der Epoche des Reality-TV angekommen – die Illusion des Filmmusicals nicht mehr mitzutragen. *Moulin Rouge*-Drehbuchautor Craig Pearce beschrieb diesen Wandel so: „Für ein heutiges Publikum geht es um eine Vereinbarung – einen Vertrag. Wir sind nicht mehr in den 1930ern, als wir noch akzeptierten, dass Filme uns in ein Zauberland entführen, in dem die Menschen singen und tanzen. Wir akzeptieren diese Konvention nicht mehr ohne weiteres. Daher müssen wir für jeden neuen Film diesen Vertrag neu aushandeln, neu schließen mit unserem Publikum.“ Erst eine Reihe experimenteller Produktionen, zu nennen seien exemplarisch Lars von Triers *Dancer in the Dark* mit Sängerin Björk und das autobiographische *Once* mit Songwriter Glen Hansard, inspirierte zu neuen Versuchen, das Filmmusical zu reanimieren. Auch einzelne Produktionen mit großem Budget – allen voran *Chicago* – konnten gelegentlich punkten, blieben jedoch Ausreißer. Abgesehen von Neuauflagen der Disney-Klassiker mit profilierten Darsteller\*innen, dem animierten *Frozen* und einigen Produktionen für den Jugend-Bereich gab es in den letzten fünf bis zehn Jahren eigentlich nur ein Filmmusical, das sowohl beachtliche Reichweite als auch das rege Interesse der Kulturkritik fand: *La La Land* (2016). Obwohl er mit zwei Musical-Neulingen (aber Kino-Lieblingen) Emma Stone und Ryan Gosling aufwartet, geht der Film nicht den Schritt in eine neue Ära des Filmmusicals. Vielmehr ist *La La Land* in der Bildsprache, den vielen stilistischen Zitaten und der selbstreferentiellen Handlung, die auf den Wunsch einer jungen Schauspielerin, zum Star zu werden, fokussiert, eine Hommage: an die Geschichte des Hollywood-Musicals als Illusions-Maschine und Bühnenwelt, mit der wir als Kinopublikum einen Vertrag über eine gemeinsame Fantasie beschließen können.



Dominica Herrero Gimeno (Gloria Stark)



Gero Wendorff (Henry Spofford) und Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw)

Schon ihren Namen wählte Lorelei bewusst: Sie ist der berühmte Felsen, an dem die Männer zerschellen. Doch anders als in der Sage ist es nicht ihr Ziel, die Männer durch ihre verlockende Schönheit zu vernichten, sondern sie für ihre finanzielle und gesellschaftliche Absicherung zu gewinnen.

THOMAS HELMUT HEPP



Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw), Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee), Bryan Rothfuss (Josephus Gage) und Ballett



Elmar Andree (Sir Francis Beekman), Michael B. Sattler (Atkins), Claudio Gottschalk-Schmitt (Coles), Nina Kemptner (Zizi), Stefanie Beyer (Fifi) und Ballett

# GLOSSAR

---

## **CALVIN COOLIDGE (1872-1933)**

war der 30. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika und von 1923 bis 1929 im Amt. Der der republikanischen Partei angehörende Politiker ist besonders für seine außenpolitischen Maßnahmen nach dem Ersten Weltkrieg bekannt – der Dawes Plan etwa half dem von Reparationszahlungen und Inflation gebeutelten Deutschland zurück auf die Beine, wenn auch nicht dauerhaft. In der amerikanischen Bevölkerung war Coolidge äußerst beliebt – nicht zuletzt, weil er innenpolitisch einen *laissez faire*-Stil vertrat, der eine schnell wachsende Wirtschaft begünstigte. Mit dem Börsencrash im Oktober 1929 und der anschließenden, als *Great Depression* bekannten Weltwirtschaftskrise fiel Coolidges Politik nach seiner Amtszeit in Ungnade, hatte er die Krise doch nicht abwenden können. Schon 1927 hatte Coolidge angekündigt, nicht für die nächste Wahl zu kandidieren, schied turnusgemäß im März 1929 aus dem Amt aus und wurde von Herbert G. Hoover als Präsident abgelöst.

## **COLES & ATKINS**

amerikanisches Steptanz-Duo, bestehend aus Charles „Honi“ Coles (1911-1992) und Charles „Cholly“ Atkins (1913-2003). Weltweite Berühmtheit erlangten die beiden Tänzer für ihren „Slow Soft Shoe“, eine außergewöhnlich langsame Steptechnik in eleganter Symmetrie und absoluter Perfektion. Nach zahlreichen Auftritten mit den Big Bands von u. a. Louis Armstrong und Count Basie wurden Coles & Atkins ab 1949 in der Nummer „Mamie is Mimi“ Teil des Musicals *Gentlemen Prefer Blondes / Blondinen bevorzugt!*. Ab 1960 wieder als Einzelkünstler unterwegs, prägte Atkins als Hauschoreograph des Motown Labels die Bewegungen der Supremes, Temptations oder Four Tops, während Coles vor allem dem deutschen Publikum in seiner Rolle als Tito Suarez in *Dirty Dancing* in Erinnerung blieb.

## **FOLLIES**

eigentlich Ziegfeld Follies, weit über den amerikanischen Kontinent hinaus bekannte, spektakuläre amerikanische Revuen, die zwischen 1907 und 1927 jährlich am Broadway stattfanden. Benannt waren sie zum einen nach ihrem Gründer – Produzent Florenz Ziegfeld (1867-1932) – und zum anderen nach dem Ort, wo die Geschichte der Revue im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm: dem Pariser Nachtclub Folies Bergère (la folie, franz.= Tollerei, Verrücktheit). In den Follies wurden Sketche und Musiknummern präsentiert, vor

allem aber: schöne Frauen, die entweder zu lebenden Statuen in *tableaux vivants* drapiert waren oder in der Regie Ziegfelds in aufwändigsten Roben berühmter Designer\*innen über Treppenaufbauten schritten, um die Bühne von ihrer Zweidimensionalität zu befreien. Für eine junge amerikanische Frau gab es keine größere Ehre, als zum „Ziegfeld Girl“ gewählt und vom Publikum gehuldigt zu werden.

## **KNOPF**

kleiner, meist runder Gegenstand aus festem Material an Kleidungsstücken, der zusammen mit dem Knopfloch, durch das er hindurchgesteckt wird, als Verschluss dient oder zur Zierde angebracht ist. Bereits im 13. Jahrhundert löste der Knopf die Ösen und Bänder der antiken weiten Gewänder ab und ermöglichte Kleidung, die enger am Körper anlag. Trotz alsbald erlassener Gesetze zur Eindämmung des Luxus wurde der Knopf durch die Vielfalt seiner Materialien und Verzierungen in Verbindung mit der teilweise sehr aufwendigen Fertigung zu einem Schmuckelement von hohem Wert. Bis ins 19. Jahrhundert blieb der Knopf ein Privileg der Männer – erst als die Haute Couture zunehmend an Einfluss gewann, eroberte er sich auch in der Damenmode einen festen Platz.

## **REISSVERSCHLUSS**

zwei biegsame Stoffstreifen, an deren Seiten je eine Reihe Zähnchen von einem Keil aneinandergespreßt und verhakt werden. Angeblich aufgrund seiner Leibesfülle, die ihm das Binden seiner Schnürsenkel erschwerte, kam Withcomb Leonard Judson 1890 auf die Idee, zwei Metallketten in seine Schuhe einzunähen und sie mit einem Schieber zu verbinden. Er meldete seine Erfindung zum Patent an und gründete wenig später die „Walker Universal Fastener Company“ – die erste Reißverschlussfabrik der Welt. Doch die Sache hatte mehr als nur einen Haken: Judsons Verschluss klemmte des Öffneren oder ging gleich gar nicht mehr auf. Erst zwei Jahrzehnte später trieb der aus Schweden stammende US-Ingenieur Gideon Sundbäck die Erfindung zur Perfektion und gab dem „Separable Fastener“ sein bis heute gültiges Aussehen.

# SYNOPSIS

## *Gentlemen Prefer Blondes*

**Act I:** New York Harbour: Welcome aboard the Ile de France, a cruise ship set for Europe. At the pier, we meet Lorelei Lee and her friend Dorothy – two former showgirls who are eagerly awaiting Lorelei’s fiancé Gus, the wealthy son of a button manufacturer. Their wedding is to take place in Paris, but Gus shows up only to cancel the trip: his father, who is worried about the invention of the zipper, has summoned Gus to stay. The two women set sails without Gus and attract attention aboard. While Dorothy enjoys the company of a squad of Olympic athletes, Lorelei inspects her fellow passengers: there is wealthy Mrs. Spofford, whose son Henry watches over her drinking habit. Then there is Lady Beekman, an English aristocrat on the lookout for a potential buyer for her diamond tiara. Her husband, on the other hand, only has eyes for all that is young and female, Lorelei included. A telegram from Gus arrives. To Lorelei’s alarm, he seems to have found out about some dubious details from her past. Following Dorothy’s inquiry, Lorelei reveals that she grew up on “the wrong side of the tracks” in Arkansas. As a young typist, she experienced sexual violence by her boss and shot him in self-defence. Convinced that Gus has ended their engagement, Lorelei vows to find a new husband. The candidates’ most important criteria: wealth! Dorothy on the other hand will marry for love alone. Unsurprisingly, she is startled when finding herself attracted to Henry Spofford, who doesn’t seem to fit her ideals. Lorelei too has made her choice: Josephus Gage, an entrepreneur with a zipper factory – of all things! Enter Gus, who has decided to come in person after Lorelei left his numerous telegrams – a renewed proposal included – unopened and unanswered. Meanwhile, Lorelei is being confronted by Lady Beekman’s solicitor, who accuses her of theft: She is said to have borrowed money from Sir Beekman to get hold of the tiara. Gus finds Lorelei surrounded by men and announces their breakup.

**Act II:** A French-themed party is in full swing at the cruise ship’s own nightclub. Lorelei attends with Gage, and Gus takes his revenge by introducing revue dancer Gloria. Enraged, Lorelei must conclude: men are fickle, and romantic gesture all but worthless. If you want to enjoy a financially secure life, diamonds are a girl’s best friend! Finally, Lorelei and Gus confide in each other. Upon hearing Lorelei’s life story, Gus is ready to marry her on the spot, but she insists that Esmond senior give his consent first. After several days of waiting, Gus’ father arrives. He is aghast when Lorelei presents him with a business deal: she consolidated the button and zipper factories – leaving everyone a winner. Naturally, Esmond senior approves of the idea, and of the wedding plans. Dorothy too can finally commit to Henry, when finding out that Mrs. Spofford owns all of the family’s assets – with no plans to hand them over to her son. It’s a happy end for all!



Maria-Danae Bansen (Dorothy Shaw) und Devi-Ananda Dahm (Lorelei Lee)

## TEXTNACHWEISE

Zitat auf S. 15 von Katja Wolff, Zitat auf S. 34 von Thomas Helmut Heep

Handlung, „Über swingende Märsche und erotische Synkopen“ und

„Denk daran, du kannst die Welt erobern“: Originalbeiträge von Valeska Stern

„Blondinen gefürchtet!“, „All singing! All dancing!“ und Synopsis: Originalbeiträge von Judith Wiemers

Glossar: Originalbeitrag von Valeska Stern und Judith Wiemers

## BILDNACHWEISE

Titel: Gero Wendorff, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 14. Oktober 2021 fotografiert von Pawel Sosnowski

Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.



## IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2021/22

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION VALESKA STERN, DR. JUDITH WIEMERS

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH



