

7. internationales forum des jungen films

berlin 26.6. – 3. 7. 1977

4

DANCE, GIRL, DANCE

Land	USA 1940
Produktion	Erich Pommer und Harry E. Edington für RKO
Regie	Dorothy Arzner
Buch	Tess Slesinger und Frank Davis, nach einer Geschichte von Vicki Baum
Kamera	Russell Metty
Schnitt	Robert Wise
Musik	Edward Ward, Chester Forrest, Robert Wright
Choreographie	Ernst Matray
Darsteller	
Judy	Maureen O'Hara
Jimmy Harris	Louis Hayward
Bubbles	Lucille Ball
Elinor Harris	Virginia Field
Steve Adams	Ralph Bellamy
Madame Basilova	Maria Uspenskaja
Sally	Mary Carlisle
Miss Olmstedt	Katherine Alexander
Dwarfie	Edward Brophy
Richter	Walter Abel
Herr aus Hoboken	Harold Huber
Bailey 1	Ernest Truex
Bailey 2	Chester Chute
Dolly	Lorraine Krueger
Daisy	Lola Jensen
Miss Simpson	Emma Dumm
Puss in Boots	Sidney Blackmer
Ballerina	Vivian Fay
Caesar	Ludwig Stossel
Fitch	Emo Vebes
Uraufführung	23. 8. 1940
Format	35 mm schwarz-weiß, 1 : 1,33
Länge	88 Minuten

Inhalt

Der Film erzählt die Geschichte zweier Mädchen, die als Tänzerinnen arbeiten – eine mit Sex Appeal und eine mit Ambitionen –, ihrer Beziehungen untereinander und zu den Männern.

Kritische Strategien im Werk von Dorothy Arzner Von Claire Johnston

Dorothy Arzner arbeitete im Hollywood der Zwanziger, Dreißiger und Vierziger Jahre –, sie war praktisch die einzige Frau, die in jener Zeit im Hollywood-System ein zusammenhängendes Werk zustandebringen konnte. Jedoch ist sehr wenig über ihr Werk als Ganzes bekannt, und außer einigen Abhandlungen amerikanischer Filmkritiker in kleinen Zeitschriften wurde noch nichts Substantielles über ihre Karriere als Regisseurin geschrieben. In Andrew Sarris' polemischem Klassiker 'The American Cinema' bleibt sie eine Unperson in einem den 'Damen' vorbehaltenen Anhang zu seinem ausschließlich männlichen Pantheon. Orthodoxe Filmhistoriker haben sich auf ihre Karriere als Cutterin für Regisseure wie James Cruze spezialisiert (siehe Kevin Browlow, 'The Parade's Gone By' und Lewis Jacobs, 'The Rise of the American Film') oder haben sie als eine Regie-Besonderheit zitiert, als eine Spezialistin im esoterischen Bereich der 'weiblichen Psychologie' (siehe David Robinson, 'Hollywood in the Twenties'). (...)

Im allgemeinen bestimmt die Frau in Dorothy Arzners Filmen ihre eigene Identität durch Grenzüberschreitung und Verlangen auf der Suche nach einer unabhängigen Existenz jenseits und außerhalb der Welt des Mannes. Im Unterschied zu den meisten anderen Hollywood-Regisseuren, bei denen es 'positive' und 'unabhängige' Heldinnen gibt (Walsh, Fuller, Cukor und Hawks zum Beispiel) ergibt in Arzners Werk die Thematik der Frau, oder besser ihr Versuch, diese zu lokalisieren und ihr zum Ausdruck zu verhelfen, den strukturellen Zusammenhang des Textes; gleichzeitig wird damit die Thematik des Mannes fragmentiert und unzusammenhängend. Bei Dorothy Arzner reagieren die weiblichen Hauptfiguren auf das männliche Wertesystem, das sie gefangenhält, und überschreiten dadurch dessen Grenzen. Die Art der Grenzüberschreitung hängt von der Besonderheit des Systems ab, in dem sie gefangen sind. Diese Frauen schieben die existierende Ordnung nicht beiseite, finden keine neue, weibliche Art der Sprache. Vielmehr bestätigen sie ihre eigene Denkweise gegenüber der männlichen, indem sie diese zerbrechen, unterwandern und sie in einer gewissen Weise neu schreiben. Diese Art des neu-Schreibens wird zum Strukturprinzip des Textes; wie dieser Prozeß erfolgt, hängt davon ab, was neu geschrieben wird.

In *Christopher Strong* begegnen wir dem Grundtypus dieses Verlangens nach Grenzüberschreitung in der Figur der Cynthia Darrington, einer Welt-Flug-Meisterin ('Ich möchte es tun, weil ich es tun möchte'). Cynthia verwirklicht ihren Plan durch einen Rollentausch: durch Über-Identifikation mit der männlichen Welt, dadurch, daß sie Flugzeuge fliegt, Rekorde bricht, in einer männlichen Welt lebt und an deren Konkurrenz teilhat. ('Ich will Rekorde brechen, ich will hart trainieren.') *Wild Party* beschreibt eine Situation, in der Verlangen und Grenzüberschreitung sich durch unbedingte Loyalität der Mitglieder einer reinen Frauengruppe ausdrücken, der 'hartgekochten Jungfrauen', die allabendlich Überfälle auf Kneipen und Männercolleges arrangieren. In *First Comes Courage* ist es Nicoles gefährliche Maskerade als Gegenspionage-Agentin, die das gefährliche Leben einer sozial Ausgestoßenen lebt – infolge ihrer Heirat mit einem deutschen Kommandanten –, in der sich die Artikulation von Verlangen und Grenzüberschreitung ausdrückt. In *Craig's Wife* nimmt das Projekt pathologische Proportionen an. Harriet Craigs masochistische und obsessionelle Beziehung zu Haus und Wohnung bringt sie dazu, alles und jeden für materielle Sicherheit, Ordnung und Reinlichkeit aufzuopfern. Zu ihrem obsessionellen

Verlangen gehört die Leugnung des Werts jeglicher Familienbindungen, während sie zur gleichen Zeit mit Leidenschaft über die physische Integrität ihrer Wohnung wacht. *Nana*, eine Bearbeitung des Romans von Zola, beschäftigt sich ebenfalls mit den Möglichkeiten von Verlangen und Grenzüberschreitung im Patriarchat. *Nana* ist eine sexuelle Abenteurerin, die zum Objekt des Verlangens der Männer wird, gleichzeitig aber versucht, das Subjekt des Verlangens zu werden, indem sie die ihr durch Erlangung von Reichtum und sozialem Einfluß zugeordnete Stellung im Patriarchat ausnutzt. *Merrily We Go To Hell* und *Honor Among Lovers* stehen in der Tradition der verfeinerten Gesellschaftskomödie der Dreißiger Jahre (Ernst Lubitsch) und entwickeln ein Spiel mit den Zentralmotiven von Sexualität und Geld; und in diese Thematik fügt sich der neustrukturierende Eingriff der Frauen-Thematik ein. In *Honor Among Lovers* artikuliert Julia ihr Verlangen nach Grenzüberschreitung, indem sie Jerry, ihren reichen Playboy-Boß, zurückweist, präzise deswegen, weil, wie er sagt, „kein einziger deiner Wünsche für mich unerfüllbar ist“; stattdessen heiratet sie einen Mann ohne Geld, der alles, was er hat, für Börsenspekulationen einsetzt. Damit zerstört sie die Möglichkeit, Jerrys Geschäft zu übernehmen, wenn auch als seine Sekretärin (an einer Stelle des Films beschreibt Julia die Hölle als einen Ort, wo Frauen 'für alle Ewigkeit Privatsekretärinnen bleiben'), obwohl dies noch als unendlich besser im Vergleich zu einer Ehe erscheint, die sie 'unglücklich' macht, ihr 'Angst' einflößt und schließlich zu Bankrott und Verrat führt.

In *Merrily We Go To Hell* werden die Positionen vertauscht. Hier ist die Frau (Joan) die Reiche; die Weigerung ihres Vaters, sie freizugeben und sein Geldangebot an Gerry (den alkoholsüchtigen Nachrichtenreporter und Schriftsteller), damit dieser seine Tochter nicht heiratet, geben die Rahmenstruktur ab, in welcher sie ihren Wunsch nach Grenzüberschreitung ausdrückt.

Unzweifelhaft enthält *DANCE, GIRL, DANCE* die komplexeste und weitreichendste Untersuchung der Frauen-Thematik in Bezug auf die anderen thematischen Linien des Films, insofern hier zwei weibliche Hauptfiguren vorgestellt werden: Bubbles, die Varietékönigin, und Judy, die ambitionierte Ballett-Tänzerin; und nur in diesem Film untersucht Dorothy Arzner die Situation der Frau als Schauspiel im Patriarchat. Auch hier werden das Verlangen und die Grenzüberschreitung durch systematische Vorstellung von Gegensätzen artikuliert. Bubbles Verlangen zu gefallen, ihre Sexualität zur Erringung von Geld und Erfolg auszunutzen, 'ihren Mann zu bekommen', wird Judys Verlangen nach Ausdruck ihrer selbst, nach Arbeit und dem Erreichen physischer Grazie, auch nach Anerkennung im System bürgerlicher Kultur gegenübergestellt. *DANCE, GIRL, DANCE* verwendet noch ein anderes Element: den bewußten Gebrauch von Stereotypen. Bubbles als archetypischer Vamp und Judy als naives, unschuldiges und offenerherziges Mädchen erzeugen im Zusammenhang des Films eine innere Kritik an der Funktion der Frauenfiguren in der Erzählung. Die mythischen Qualitäten dieser primitiven Bilderwelt werden zur Kurzschrift einer ideologischen Tradition, die diese gleichzeitig kritisiert, indem sie durch eine Serie von Schwingungen die Ideologie des tätigen Patriarchats ent-naturalisieren. In den meisten Arzner-Filmen kommt solch rohe Stereotypie nur bei Hintergrundfiguren zur Anwendung (z.B. Claire Hempstead in *Merrily We Go To Hell* und der Rolle, die Ginger Rogers in *Honor Among Lovers* spielt) und entwickelt sich nicht aus der Thematik der Frau, sondern aus der des Mannes.

(...)

Arzners Strategien können nicht als revolutionär für den Feminismus angesehen werden. Ihre Position im klassischen Hollywood-Film kann in verschiedener Hinsicht mit Lenins Einschätzung von Tolstois Position in der russischen Literatur verglichen werden. Beide sind progressive Künstler, die in der Geschichte eine bestimmte und wichtige Position einnehmen, weil sie ein Feld von Widersprüchen in ihren Texten öffnen, aber gleichzeitig sind sie unfähig, diese Widersprüche radikal zu verändern. Deshalb ist es besonders wichtig, daß Filme wie die von Dorothy Arzner von Feministinnen untersucht werden, die daran interessiert sind, ein feministisches

Gegen-Kino zu entwickeln. Ihre Filme stellen die Frage, die uns alle angeht: Ist es möglich, die existierenden Formen der Denk- und Redeweise beiseitezuschieben, um eine neue Art der Sprache zu begründen? Der französische Semiotiker Roland Barthes hat ausgeführt, daß alle Geschichten auf der Struktur des Ödipus-Mythus basieren ('Le plaisir du texte', 1973). Wie ist es dann möglich, eine feministische Kunst hervorzubringen, die nicht auf solchen Strukturen und der damit verbundenen Unterdrückung des Weiblichen basiert? Indem sie diese Frage auf ihre besondere Weise stellt und durch den Prozeß des neu-Schreibens zu ihrer eigenen Lösung findet, hat Dorothy Arzner einen der wichtigsten Beiträge zur Entwicklung eines feministischen Gegen-Kinos geleistet.

Claire Johnston, Dorothy Arzner: Critical Strategies. In: The Work of Dorothy Arzner, Towards a Feminist Cinema, London (The British Film Institute) 1975, S. 1 ff.

Zugänge zum Werk von Dorothy Arzner

Von Pam Cook

In dieser Untersuchung geht es nicht darum, Filme zum Status von Meisterwerken zu erheben, noch darum, sie einfach als Studienobjekte zu betrachten; vielmehr sollen die Filme als 'Texte' betrachtet werden (d.h. als komplexe Produkte, die eine aktive 'Lektüre' in Bezug auf die in ihnen lebendigen Widersprüche verlangen), produziert innerhalb eines Systems der Darstellung, das den Zuschauer in eine bestimmte, enge Beziehung zum Film versetzt. Wir versuchen, aus Dorothy Arzners Filmen einige Ideen abzuleiten, die das Problem des Platzes der Frauen in diesem System sichtbar machen.

(...)

Das Konzept des Spiels durchdringt jede Ebene der 'Texte' von Dorothy Arzners Filmen: Ironie kommt zur Geltung im Dialog, im Ton, in der Musik, im Spiel mit Bildern, Stereotypen und Gesten sowie in komplexen Mustern von Parallelen und Umkehrungen der Organisation einzelner Szenen. Der am meisten exemplarische Film in dieser Hinsicht ist *DANCE, GIRL, DANCE*, der von der feministischen Kritik oft als ein Werk herausragender Bedeutung angesprochen wurde. Es wäre aber ein Irrtum, den Film im 'positiven' Sinne als die Darstellung des Fortschritts der Heldin zur 'Reife' oder zum 'Selbstbewußtsein' zu begreifen. Der Wert des Films liegt nicht in der Erschaffung einer Kultur-Heroine, mit der wir uns endlich und voll identifizieren können, sondern in der Art, wie er die Identifikation mit den Charakteren des Films *verschiebt* und unsere Aufmerksamkeit auf die problematische Position lenkt, die diese in der Welt einnehmen. Eine positive Interpretation des Films würde als Schlußfolgerung eine Auflösung der Widersprüche des Films voraussetzen; aber eine solche Auffassung würde bedeuten, über die komplexe Umkehrungs-Struktur des Films hinwegzugehen. Wenn Judy O'Brien sich schließlich voller Wut an ihr Publikum wendet und dieses Publikum in ihrer langen Rede in Bezug setzt zu *ihrem* kritischen Blick auf das Publikum, dann hat eine solche Szene in der Tat die Kraft eines 'fruchtbaren Moments'. Die Stellung des Publikums *in* dem Film und das Publikum *des* Films sind gestört; es entsteht ein Bruch zwischen ihm und der Ideologie der Frau als Schauspiel, Objekt seines Verlangens. Die schockartige Gewalt dieser Szene wird verstärkt durch die Verlegenheit der Zuschauer im Film und durch das Schweigen, das der Rede folgt. Aber in einer weiteren meisterlichen Umkehrung wird der Moment verwandelt, als der enthusiastische Beifall der Frau im Publikum (Steve Adams Sekretärin, deren Beziehung zu ihrem Chef im Film auf ironische Weise als eine Beziehung freundschaftlicher, aber fast totaler Unterdrückung durch ihn gekennzeichnet wird) zu einer stehenden Ovation eskaliert, wodurch Judys Rede nun wieder einen anderen Zusammenhang erhält und als eine Form des Schauspiels erscheint. Der Kratz- und Beißkampf zwischen Judy und Bubbles fast unmittelbar darauf findet auf der Bühne zur Begleitung von Musik des Varietéorchesters statt, wie sie für *Tom und Jerry*-Zeichentrickfilme üblich ist. Dies hat eine doppelte Wirkung: einmal wird der Konflikt der Mädchen kondensiert

siert, zum anderen wird durch die Darstellung dieses Konflikts als etwas für die klatschenden und brüllenden Zuschauer sexuell Erregendem der Prozeß ins Spiel gebracht, durch welchen die Wünsche von Frauen als ein Spektakel zum Konsum dargestellt werden. So wird unsere Identifikation mit Judys mitreißenden Worten in ein Bewußtsein des fortlaufenden Prozesses der Widersprüche verwandelt, die im Kampf gegen die Ideologie am Werk sind.

Ähnlich in der folgenden Szene im Gerichtssaal. Auf der Anklagebank spricht Judy mit Vertrauen und Selbstsicherheit über sich selbst und über ihre Beziehung zu den anderen Leuten im Film, sehr zur Bewunderung durch ihr Publikum und den klarsichtigen und liberalen Richter. Aber bald darauf sehen wir Judy in Steve Adams' Tanzakademie, wo sie dessen Identität und die wahren Gründe dafür entdeckt, warum er sie ständig verfolgte: ihre Fähigkeiten als Tänzerin. Auch noch, als Judy in der Unterhaltung mit Steve, die den Film abschließt, ihre Unabhängigkeit zu betonen sucht, wird ihr der Boden unter den Füßen weggezogen:

Steve: *Der Richter und ich* waren der Meinung, daß Du nicht in der Stimmung bist, Dir einen Gefallen erweisen zu lassen.

Judy: Ich bin noch immer nicht in dieser Stimmung ...

Steve: Nun hör mir mal zu, *Du dummes Kind*. Du hast lange genug *Deinen Willen* gehabt – jetzt wirst Du einmal auf mich hören ...

Steve (zu dem Tanzlehrer): Sie wurde mit mehr geboren als jeder andere Tänzer bei uns, aber sie weiß weniger. *Unser Job ist es, ihr alles beizubringen, was wir wissen.* (Kursivsetzung von der Autorin)

Judys Augenblick triumphierender Unabhängigkeit wird eine Sache der Vergangenheit, als sie *tränenüberströmt* in Steves Arme fällt.

Judy: Wenn ich daran denke, wie leicht es hätte sein können, dann könnte ich lachen.

Steve: Dann lache doch, Judy O'Brien.

In dieser letzten ironischen Umkehrung bekommt Judy 'das, was sie wollte', auf Kosten freilich aller früheren Ambitionen auf 'Unabhängigkeit'. Wieder einmal verschiebt der Film unsere Erwartungen der Identifikation mit Judys positiven Eigenschaften zu einer Erkenntnis der Schwäche ihrer Position in einer männlich beherrschten Kultur. So macht das Ende des Films die Widersprüche deutlich, die in jener Position (unserer Position) liegen und leitet uns als Zuschauer an, die allgegenwärtige Problematik der schwierigen Realisierung weiblicher Bedürfnisse unter den Bedingungen des Patriarchats zu erkennen.

Ohne Zweifel liefert *DANCE, GIRL, DANCE* mit seinem Spiel der Stereotypen und Umkehrungen das klarste Beispiel der ironischen Methode, insbesondere insofern er den Widerspruch zwischen dem Wunsch der Frauen nach Selbstverwirklichung und Kultur auf der einen und den kulturellen Prozessen, die der Frau einen Platz im Rahmen oder als Objekt eines Schauspiels einräumen, in den Vordergrund stellt. Weitere Beispiele für Dorothy Arzners Methode, durch das Spiel mit formalen Elementen die Position der Frauen in der Ideologie auf einen Nenner zu bringen, kann man jedoch auch in einem früheren Film finden, *Merrily We Go To Hell* (1932).
(...)

Pam Cook, *Approaching the work of Dorothy Arzner.*

In: *The Work of Dorothy Arzner, a.a.O., S. 9 ff.*

Dorothy Arzners Film *DANCE, GIRL, DANCE*

Von Karyn Kay und Gerald Peary

Wo immer sich Frauen auf Festivals versammelt haben, von Edinburgh, Schottland, bis Toronto, Kanada, um ihr Filmerbe zu sichern, erwies sich eine unbekannte RKO-Komödie aus dem Jahre 1940 als der Film des Jahres. Wunderbarerweise wurde er den Archiven entrissen und seine ursprünglich totale Ablehnung revidiert (eine negative Presse, für die die abwertende Meinung der New York Times typisch ist: „Aber es ist nicht Kunst“). Es handelt sich um den Film *DANCE, GIRL, DANCE*, den vorletzten Spielfilm Dorothy Arzners, Hollywoods meistbeschäftigter und wahrscheinlich talentiertester Regisseurin, die mit Beginn ihres 70. Lebensjahrzehnts wiederentdeckt und zum neuen Star der Frauenbewegung wurde.

Ms. Arzner hat die Anerkennung der Feministinnen verdient. Von ihrem ersten Film, *Fashions for Women* (1927), in dem eine aggressive Straßengöre bei der energischen Förderung ihrer Karriere als Modell ihre Rivalin in einem Klosett einschließt, bis zu ihrem letzten Film, *First Comes Courage* (1943), in dem eine Spionin bei der Wahl zwischen Berufsehre und Liebe die Ehre wählt, dokumentieren die Filme der Arzner das Leben der Frauen in allen Bewußtseinsphasen, wenn sie um Liebe, Karriere, Unabhängigkeit und Integrität ringen. Cukor, der 'Regisseur der Frauen' mag mit den Frauen fühlen, die Arzner jedoch, die 'Frauenregisseurin', fühlt sich in die Frauen ein.

Das Mädchen, das durch Dorothy Arzners Film *DANCE, GIRL, DANCE* tanzt, ist Maureen O'Hara als Judy O'Brien. Sie ist die naive, Aschenbrödel ähnliche Partnerin von Lucille Ball und liefert deren lebhafter Varieté-Königin Tiger Lily White (auch Bubbles genannt) die Stichworte. Das Tingeltangelgirl und ihre Partnerin streiten sich um Karriere und Liebe und entdecken schließlich, daß sie überhaupt keinen Grund zum Streiten haben, ihre Fehden sind die Nachwirkungen einer pubertären Rivalität. Das eigentliche Anliegen von *DANCE, GIRL, DANCE* ist sorgfältig unter den Verbrämungen einer außerordentlich verwickelten Handlung verborgen, in der man romantische Intrigen, Razzien in Spielhöllen, Gesang und Tanz, Tod, Arbeitslosigkeit und vertane Karriereaussichten findet. Der Film bleibt jedoch aller dramatischen Ausschmückungen entkleidet, eine zutiefst sensitive Darstellung des oft von Rivalität, manchmal von Mitgefühl bestimmten Verhältnisses der beiden Tingeltangel-Partnerinnen. Noch wichtiger, es ist die Geschichte einer kindgleichen Frau (Judy O'Brien), die erwachsen wird, ihre Phantasie und Selbstzweifel unter Kontrolle bringt und die sehnlich gewünschte Karriere einer modernen Ballerina erreicht.

DANCE, GIRL, DANCE zeigt zu Beginn Bubbles und Judy als Spitzenkräfte einer zusammengewürfelten Chorgruppe loyaler Schülerinnen aus Madame Basilovas ins Wanken geratener Ballettschule. Basilova, die frühere Primaballerina des russischen Balletts, bezeichnet sich nun grimmig als 'Fleisch-Hausierer', weil das zusammengebrochene Tanzstudio sich auf die Vermittlung der Chorgruppe beschränken muß. Bei dieser Aufgabe hängt Madame Basilova weitgehend von Bubbles ab, dem einzigen Mitglied der Gruppe mit 'Mumm' (und 'Mumm kann man nicht lernen'). Während also Judy, die talentierteste von allen, sich Ballettchoreographien ausdenkt, klatscht Bubbles, die 'Harte', auf ihr Hinterteil, dreht ihre Hüften und kriegt alle Jobs.

Dies ist das Grundmuster des Films: jedesmal, wenn Judy etwas haben will, bekommt es Bubbles. Zum Beispiel der Hula-Job: Judy lernt die Schritte, aber sie schafft es nicht, Bubbles Courage aufzubringen. Als sie Hoboken vortanzte, dem schweineischsten Nachtclubmanager der Leinwand, ist dieser unbeeindruckt von der würdigen Darbietung der Hawai-Tänze durch die klassische Ballerina. Er grinst höhnisch: „Sehr nett, klassisch, in der Tat zu klassisch. Ich habe einen Laden zum Trinken und Tanzen und keinen Kindergarten!“ Dann kommt Bubbles. Aufgemacht mit Pelzen und Perlen, umgürtet sie den Agenten: „Ich hab keine Spur von Klasse, Süßer, ehrlich.“ Sie schleudert ihre Handtasche durch das Zimmer, läßt ihre Stola auf die Erde fallen und zieht ihren Rock bis auf die Hüften herunter. Sie fesselt Hobokens Aufmerksamkeit mit den Augen, dann tanzt sie in einer schamlos berechnen-

den Weise nicht im Rhythmus der Musik, sondern angepaßt an die leise brodelnde Stimmung des Nachtclubmanagers, der beim Zuschauen fast seine Zigarre verschluckt. (Während der ganzen Zeit kaut Judy hinter dem Plattenspieler).

Bubbles steigt schnell von Hobokens Hulamädchen zu einer Attraktion im Tingeltangel der Bailey Brothers auf und ändert dabei ihren Namen zu 'Tiger Lily White'. Ihre Adresse wechselt sie ebenfalls: „Ich lebe jetzt auf dem Drive“. Das bedeutet den Riverside Drive, aber auch 'den Weg des Ehrgeizes nach oben'. Sie erreicht Ruhm und Glück, während Judys Karriere zerstört zu sein scheint, bevor sie begonnen hat. Anders als Bubbles, die niemals ihr Selbstvertrauen oder den verbalen und physischen Kontakt zum Publikum verliert, ist Judy zögernd, paralysiert und gehemmt durch alptraumartige Ängste vorm Versagen. Als sie ihre Chance bekommt, nämlich bei der Amerikanischen Ballettgesellschaft vorzutanzten, flieht Judy in Panik, nachdem sie einer Probe der Gesellschaft zugesehen hat. „Heute habe ich gesehen, was wirkliches Tanzen ist“, stellt sie voller Ehrfurcht fest. Dieses 'wirkliche Tanzen' ist weit mehr ein Ausdruck künstlerischer Reife als Können, eine Manifestation des Reifeprozesses, den Judy durchmachen muß, bevor sie, sich selbst zum Trotz, eine echte Tänzerin werden kann.

Von dem Augenblick an, wo sie Bubbles' Partnerin wird, beginnt sie sich zu ändern. Abend für Abend tanzt sie vor dem spottenden Publikum der Tingeltangelschau, sie lockert sich, sie streift vorsichtig ihre Hemmungen ab und bereitet sich damit auf den Moment des Erwachsenwerdens vor. Dieser Moment kommt eines Abend, als sie wütend entdeckt, daß Bubbles Jimmy Harris (Louis Hayward) geheiratet hat, den Liebhaber, auf den sie selbst in dramatischer Selbstaufopferung verzichtet hat. Dieses Mal läuft Judy nicht davon. Zuerst geht sie auf die Bühne und beschimpft, die Arme gekreuzt, das höhrende Publikum: „Kommt her und glotzt ... holt euch den Gegenwert für eure fünfzig Cents ... ich schäme mich nicht ...“ Dann verwickeln Bubbles und sie sich in einen regelrechten Kampf, der mit Faustschlägen und Haareziehen ausgetragen wird. Judy wirft für immer ihre Rolle im Leben als 'jedermanns zweite Geige' ab. Judy ist mündig geworden, sie ist gereift. Sie verwandelt sich von der passiven, herumgestoßenen Partnerin in eine kraftvolle, unabhängige Persönlichkeit. Sie ist jetzt bereit zum Tanz.

Tanz: Es gibt drei verschiedene Tanzstile in DANCE, GIRL, DANCE: (1) Judys durchgeistigtes klassisches Ballett, der Morgenstern-Tanz, steht gegen (2) Bubbles' Routine sinnlicher Tingeltangel-Tanzerei und schließlich fließen beide in dem (3) futuristischen Stil des Jazzballetts zusammen, das von der Amerikanischen Ballettgesellschaft dargeboten wird. (Die Tänze in DANCE, GIRL, DANCE dienen nicht der bloßen Ablenkung, sie sind Kommentare der Filmhandlung, niemals nur Unterhaltung, und doch – Brecht würde hier Beifall zollen – unterhaltend.)

Judys Charakter läßt sich am besten anhand ihres Morgenstern-Tanzes beschreiben. Das Bild des Morgensterns, mit dem Jimmy Harris sie vergleicht, ist das des Sterns, 'der noch scheint, wenn alle anderen Sterne verblaßt sind', Beide Elemente in dieser Beschreibung sind der Wirklichkeit entnommen. Judy strahlt im wahren Sinne des Wortes, da sie Metallplättchen im Haar trägt. Und sie ist das einzige Mitglied aus Madame Basilovas Chorgruppe, dessen Begeisterung für den Tanz niemals erlischt. Wenn die anderen Tänzerinnen nach Hause gegangen sind, tanzt Judy triumphierend allein. Während die anderen Frauen schlafen, übt Judy bis in die Nacht hinein; ihr Schatten ist die letzte gespenstische Gestalt, die sich in der dunkelnden nächtlichen Welt bewegt. Sie ist verzaubert, wenn sie in Übungsrhythmen durch ihr Märchenland gleitet.

In diesen stummen Augenblicken filmt die Arzner Judy allein, verzaubert und schön, ein transzendentes Bild, das im Gegensatz zu Judy, der Tingeltangel-Partnerin, oder Judy, dem Romantischen Kind steht. Es bleibt jedoch Judys Problem, daß ihr Tanz, so bezaubernd er auch sein mag, eine Flucht aus der Wirklichkeit ist. Die Morgenstern-Musik, weiche, einschmeichelnde Harmonien, gemahnen an eines Kindes Wiegenlied, ein vollkommen ge-

ordnetes, friedvolles Universum, frei vom Chaos des Lebens.

Selbst wenn Judy in die Welt zurückkehrt, hat sie etwas Ätherisches an sich. Die Arzner filmt Judys Spiegelbild auf dem Mahagonideckel des Pianos im Amüsierlokal, wenn sie ihre Morgenstern Tingeltangel-Nummer tanzt. In ihren fließenden, abgestuften Taftrocken sieht sie wie die leibhaftige Verkörperung der klassischen Primaballerina aus. Es ist ein herrliches, aber unerreichbares Bild, beinahe durchsichtig, unwirklich, als ob es unter Wogen vorzüglich polierten Holzes verschwinden wollte. Judys Schönheit ist am falschen Platz, eine phantastische Vision, die dem verräucherten Lokal der Voyeure schreiend unangemessen ist. Dies ist Bubbles' eigentliche Heimat, wo ein zweitklassiger Tanz – Hopper und Bauchtanz – vorherrscht. Bubbles, die Spießbürgerin, tanzt nicht um der künstlerischen Transzendenz, sondern um des Geldes willen. So bietet sie eine perfekte Alternative zu Judys Philosophie des Tanzes, wenn sie herumstolziert und die Sinne des männlichen Publikums aufreizt und kitzelt. Sie nährt die egoistische männliche Phantasie, indem sie ihr dazu verhilft, 'sich eine Minute lang als das stärkere Geschlecht aufzuspielen'.

Aber der dritte Tanzstil, der von dem Amerikanischen Ballett unter Steve Adams Leitung dargeboten wird, macht geltend, daß Tanz, ja jede Form der Kunst, weder vom Tänzer noch vom Publikum als Flucht benutzt werden sollte, sondern als Versuch, der modernen Welt mit offenen Augen entgegenzutreten. Er schreibt Choreographien für Jazzballett über das 'moderne amerikanische Leben' über Mechaniker und Flieger. Er tadelt die *l'art pour l'art* Choreographen: „Habt ihr jemals von Fabriken, Automatenbüffets, Telefonen gehört?“

Während ihres traumatischen Besuchs der Amerikanischen Ballettgesellschaft sieht Judy in dem expressionistischen Jazzballett eine Frau, die ihr sehr ähnlich ist. Sie tanzt unter unheimlich verummten Gestalten in einer klösterlichen Atmosphäre, fällt dann in Schlaf und befindet sich beim Erwachen in einem Großstadtzentrum wie der New York City, wohin Judy einmal, gereist ist. Während die Ballerina in einer todesähnlichen Trance im Vordergrund liegt, treten die anderen Mitglieder der Truppe in moderner Kleidung, den farbenfrohen Streifen und Pünktchen der City auf. Die Musik jazzt von der ruhigen Ballettweise zu den beschleunigten Takten des Citytempos: Polizei- und Feuersirenen werden durch wiederholende lateinamerikanische Takte auf der Trompete unterstrichen, mit einem gelegentlich einfallenden Drehorgelrefrain von 'Eastside-Westside'. (Dieselbe Art Musik wie 'Slaughter on the Tenth Avenue' (Blutbad auf der Tenth Avenue), die während einer Montagsszene gespielt wird, als Judy das erste Mal in der City ankommt.

Die Tänzerin erwacht, blickt verwirrt umher, und tauscht dann ihr Ballettkostüm mit der städtischen Kleidung, einschließlich der Handschuhe und eines Federhuts. (Trotzdem bleibt sie eine Tänzerin, denn sie behält ihre Ballettschuhe an.) Am Schluß der Nummer wird sie im Triumph von den anderen Tänzern hoch über ihren Köpfen fortgetragen; ihr Sieg besteht in ihrer chamoisartigen Anpassung an das städtische Leben. Sie thront zuversichtlich hoch in der Luft über den sonnenbeschienenen Dekorationen der Stadt und schwenkt einen Sonnenschirm über dem Kopf.

Am Ende dieser Szene ist Judy jedoch tief deprimiert und verzweifelt. Die Probe hat sie niedergeschmettert: sie ist kaum imstande zu sprechen, als sie aus den Räumen der Ballettgesellschaft hastet. Sie läuft in den strömenden Regen ohne Schirm, ohne einen Penny (sie kriecht buchstäblich in eine metaphorische Gosse, um eine letzte verlorene Münze zu suchen). Als sie durchgeweicht im Regen steht, und ihrem Elend noch eine Erkältung hinzufügt, scheint sie der triumphierenden Tänzerin im Theater meilenweit entrückt zu sein.

Lieder: Die Sänger in DANCE, GIRL, DANCE haben die Aufgabe von Bänkelsängern. Die Lieder, die im Verlauf des Films immer wiederkehren, werden als Handlungskommentar über Judy benutzt. Das 'Morgenstern'-Lied zum Beispiel wird schmalzig im Hintergrund gesungen, als Judy ihre letzte, schicksalhafte Verabredung mit Jimmy Harris im Nachtclub hat. Die Worte „Wir flogen zu hoch, jetzt ist es Zeit zu sinken“ schweben über ihrer Unterhaltung und lassen die bevorstehende Trennung ahnen. Das Lied enthält auch einen

schwülstigen Kommentar über Judys Morgenstern-Existenz. Ihr Kopf ist buchstäblich und sinnbildlich in den Sternen und sie muß wieder zurück zur Erde. Das Lied sagt ihr auch: „Du bist jetzt allein“, und Judy erkennt bald die Wahrheit dieser Vorhersage, als sie Harris endgültig dem Trinken, Feiern und seiner ihm entfremdeten Frau überläßt.

Bubbles' Lieder während ihrer Tingeltangelnummer sind ebenfalls indirekte musikalische Kommentare über Judy. Bubbles' Lied 'Jitter Bug Bite' betrifft eine korrekt sprechende, entmenschlichte Frau, die ihr 'Das darfst du und das darfst du nicht' beherrscht. „Ich falle niemals aus der Rolle ... Ich versuche eine Dame zu sein bei Tag und bei Nacht“. Darunter aber ist eine sinnenspreudige Person verborgen, die durch Melodien geweckt werden kann. („Wenn ich Musik höre, werde ich vom Jitterbug angesteckt“). Die Botschaft für Judy liegt darin, daß sie die Musik durch ihr starres, reserviertes Äußeres dringen lassen soll. Sie muß sich den pulsierenden Takten der modernen Stadt überlassen.

Bubbles' anderes Lied 'My Mother Told Me' handelt von Judy, dem Kind. „Meine Mutter sagte mir, was ich tun soll, aber sie sagte mir nicht, wie.“ Madame Basilova sagte Judy wie die Mutter in dem Lied: „Tanz, tanz, tanz“, als sie starb, aber sie vermittelte Judy nicht die wesentlichen Details zur Verwirklichung ihrer Karriere. Judy weiß – wie die verwirrte Frau in dem Lied – nicht, was sie tun muß, „wenn ein kalter Wind bläst.“ Sie läuft fort, anstatt ihr eigenes Schicksal zu gestalten.

Aber eine andere Judy reift heran. Als sie als Clown in Bubbles' Show gedemütigt wird, denkt Judy nur an Flucht. Aber in einem Augenblick bemerkenswerter Entschlußkraft entscheidet sich Judy zu bleiben und lernt die 'Buhrufe und Pfeife' als einen Teil des Spiels anzusehen. Gleich nach dieser spontanen Entscheidung beginnen die unglaublichsten Montageszenen des Films: Bubbles' Pressemitteilungen fließen mit nebeneinandergestellten Aufnahmen von Judys eigenem Ballett und Bubbles' schwüler Tingtangelnummer zusammen. Mitten in der Montage geht die Melodie spur auf dem Tonstreifen unvermittelt in ein Lied an den Zuschauer über: „Meine Mutter sagte mir, zähl immer bis zehn und wenn das nicht hilft, fang wieder von vorne an“. Hier in dem Liedtext kommt die Antwort auf Judys Problem 'was man tun muß'. Sie muß dem vernünftigen Rat jenes uralten Sprichworts folgen: „Wenn du das erste Mal keinen Erfolg hast, versuch es noch einmal.“

Bubbles' Vers legt die Handlungsstruktur von Arzners Film bloß. Der Film ist eine exakte Ausarbeitung des einen Filmthemas: man muß es immer wieder versuchen. DANCE, GIRL, DANCE ist in zwei klar umrissene parallele Teile gegliedert, wobei der zweite mit wichtigen Variationen die Geschehnisse des ersten Teils wiederholt. Der erste Abschnitt ist eine Chronik der Fehlschläge in Judys Streben nach Erfolg als Tänzerin, während der zweite Teil ihren Weg zum Erwachsenwerden und zur beruflichen Anerkennung zeigt. In vielen Fällen werden die Ereignisse im zweiten Teil des Films von Judy besser bewältigt, verglichen mit den entsprechenden Geschehnissen in der ersten Hälfte. Kein einziges Mal tritt bei den Ereignissen im zweiten Teil ein Rückschritt ein, da Judy im Verlauf des Films ständig reifer wird und ihren Problemen mehr und mehr gewachsen ist.

Weglaufen: Levi-Strauss macht in 'Strukturelle Anthropologie' eine Bemerkung über Mythen, die sich sicher auch auf die Wiederholungsform in DANCE, GIRL, DANCE anwenden läßt: „... die Frage hat sich häufig erhoben, warum sich die Ereignisse in Mythen oft zweimal, dreimal oder viermal wiederholen ... Die Antwort ist offensichtlich: die Aufgabe der Wiederholung ist es, die Struktur der Mythen augenfällig zu machen.“

Dorothy Arzner erzählt ihre Geschichte des 'Vor-sich-selbst-Weglaufens' mit dem Mittel der Wiederholung. Sie entwickelt sechs Ereignisse, bei denen Judy vor die Entscheidung des Weglaufens oder Bleibens gestellt wird. Da Judy die Lösung dieses Dilemmas immer intelligenter handhabt, wird ihr Weg zur Reife lebendig und einfach demonstriert.

1. Judy läuft aus dem Tanzstudio fort, nachdem sie eine Probe gesehen hat.
2. Judy läuft Steve Adams nach ihrer Begegnung auf der Straße fort.
3. Judy läßt Bubbles fast im Stich.
4. Judy verläßt folgerichtig Jimmy Harris.
5. Judy läuft fast von der Tingeltangelschau fort.
6. Judy läuft fast aus dem Tanzstudio fort.

Die beiden ersten Ereignisse geschehen während der ersten Hälfte des Films und stellen falsche Entscheidungen dar. Judy flieht aus dem Tanzstudio, ohne das Vortanzen auch nur zu versuchen; dann verläßt sie Steve Adams, was gleichbedeutend mit einer Aufgabe ihrer Karriere ist. Die anderen Vorfälle ereignen sich in der zweiten Hälfte des Films, und Judys Entscheidungen offenbaren hier ganz selbstverständlich bessere Urteilskraft. An ihrem ersten Abend als Tingeltangelgirl entscheidet sie sich, bei Bubbles zu bleiben; die Folgen sind bereits erörtert worden. Sie trennt sich klugerweise von Jimmy Harris, weil er immer noch seine erste Frau liebt. Sie ist fast im Begriff, die Tingeltangelbühne zu verlassen, als sie entdeckt, daß Bubbles Jimmy Harris geheiratet hat, aber sie bleibt, um dem Publikum ihre ätzende Attacke entgegenzuschleudern. Am Ende verfällt Judy fast wieder in den alten Fehler, vor Steve Adams und dem Tanzstudio wegzulaufen, aber sie steht es durch, endlich reif ihre Karriere als Tänzerin anzupacken.

Aschenbrödel (Cinderella): Die quasi-phantastischen Szenen, die Judy allein bei ihrem nächtlichen Tanz und ihren Wunschträumen nach den Sternen zeigen, ähneln im Aufbau unglaublich einem Märchen von Walt Disney; trotz der lebendigen Frau und der echten Kulissen sind sie dem Trickfilm zum Verwechseln ähnlich. Der Grund für diese seltsame Ähnlichkeit ist einleuchtend, wenn man sich vor Augen hält, daß der Film der Arzner eine Art Märchen ist und Judy unbestreitbar eine moderne Cinderella-Gestalt. Sie sehnt sich nicht nur nach dem tapferen Liebhaber, einem Märchenprinzen, sondern auch nach einer platonisch vollkommenen Tanzkarriere, die dem unaufhörlichen Promenieren um das Parkett des königlichen Ballsaals vergleichbar ist. Bubbles, die den Rahmen für Judy abgibt, ist den beiden bösen Stiefschwestern, zusammengefaßt zu einer Person, verwandt, die eifersüchtig Judys Männer wegschnappt und Judys Talent ausbeutet, während sie dafür sorgt, daß ihre liebe 'kleine Schwester' im Hintergrund verborgen bleibt.

(...)

DANCE, GIRL, DANCE bringt in Wirklichkeit zwei Heldinnen, eine gute und eine böse (Judy steht im Zentrum des Films, Bubbles etwas außerhalb). Beide versuchen es immer wieder und bekommen schließlich, was sie wollen. Judy erlangt eine Karriere (und vielleicht einen Gefährten), Bubbles wird schwerreich, da sie fünfzig Tausender bei einer Scheidung erhält. Am Ende des Films will Bubbles sich bei Judy für ihr rüdes Verhalten entschuldigen, ein unglaublicher Vertrauensbeweis, da sie sich verwundbar zeigt. Judy aber ist zu sehr Kameradin, um Bubbles' Offenheit zu einer Demütigung zu machen. So trennen sie sich, fast wortlos, in stillschweigendem Einverständnis und in Freundschaft verbunden, wenn der Film DANCE, GIRL, DANCE endet.

Mündigwerden: DANCE, GIRL, DANCE gehört zu einer bestimmten Gruppe von Filmen, die sich mit dem Thema des Mündigwerdens befaßt haben. Sie zeigen die Entwicklung einer jungen Frau zur Unabhängigkeit und Reife auf der Jagd nach einer Karriere als Darstellerin. Die immer wieder im Theatermilieu spielende Handlung dieser Filme ist nicht überraschend. Die Filmstudios haben Kontroversen vermieden, indem sie die Frau in dem einen Beruf kämpfen ließen, in dem sie seit dem 18. Jahrhundert mehr oder weniger als gleichberechtigt anerkannt worden ist. Trotz ihrer konservativen Grundlage gehören die Filme über das Mündigwerden als Schauspielerin zu einem Genre, das reich an Möglichkeiten ist, deren Form die Mitteilung verschiedenster Erfahrungen und schwierigster Anliegen erlaubt.

Alle Filme dieses Typs beginnen jedoch mit der gleichen ärgerlichen zentralen Figur, nämlich einer Frau, die sich auf der Bühne durch-

setzt, indem sie um des Erfolges willen buchstäblich über die toten und sterbenden Körper jener geht, die vorher im Rampenlicht des Erfolges gestanden haben. Die Schauspieler/Tänzerin lernt alle persönlichen Dinge zu opfern, die sie bei ihrer Karriere behindern könnten, Liebhaber und Freunde nicht ausgenommen. Sie besiegt ihre eigenen Ängste und kindlichen Gefühle und ergreift alle sich ihr bietenden Möglichkeiten ohne Gewissensbisse. Und obgleich dieser Weg nach oben kalt und grausam erscheinen mag, kann sie auf ihrem Weg nicht rückwärts schauen oder anhalten.

Am Ende des Films *Morning Glory* wird Katherine Hepburn gesagt: „Du gehörst dem Broadway, dem Rampenlicht ... Du mußt jetzt an Dich selbst denken und an nichts und niemand sonst in der Welt.“ In *Stage Door* bemerkt eine Schauspielerin, die im Begriff ist, Selbstmord zu begehen, weil Katherine Hepburn ihr ihre Rolle weggeschnappt hat, mit theatralischem Stoizismus: „Meine Zeit als Schauspielerin ist vorbei, nun ist Kerry an der Reihe.“ Noch während der Leichnam der Schauspielerin in die Leichenhalle gebracht wird, steigt Kerry, dargestellt von der Hepburn, ohne Zögern ins Rampenlicht und trägt die verlangten Verse vor, ein notwendiger Akt des Muts, der von allen im Theater gebilligt und mit Beifall begrüßt wird.

Alle diese Filme stoßen nach und nach auf ein philosophisches Thema jenseits dem des Mündigwerdens. Wenn die Hepburn in *Stage Door* so dramatisch beweist, daß 'die Show weitergehen muß', zeigt sie auch, daß 'das Leben weitergehen muß', daß es sich durch die jungen talentierten Kräfte verjüngt, die mit der Vorführung weitermachen, wenn die verkrüppelten und sterbenden abtreten. In Bergmans *Sommerlek* tanzt Maj-Britt Nilsson sogar dann weiter, als ihr junger Liebhaber beim Aufprall auf einen Felsen zu Tode gekommen ist und befreit sich dadurch schließlich von der grauenhaften Erinnerung an seinen Tod. Billie Holliday, dargestellt von Diana Ross, singt auch dann noch ihren Blues weiter, nachdem der Pianist ermordet worden ist. Manchmal treibt auch die untergehende Partei tapfer den traurigen Übergang voran. James Mason geht ins Meer, damit der Star, Judy Garland, aufgehen kann. Und am schönsten und tiefstinnigsten geht es zu, wenn die jugendliche Claire Bloom, buchstäblich eine Blume in der Blüte, Pirouetten drehend ins Rampenlicht *Limelight* tanzt; es ist das Alter, die alte Art, der alte Star, Charlie Chaplin, der in der Seitenbühne verschwindet, um ihr freien Raum zum Atmen und Wachsen zu gewähren.

DANCE, GIRL, DANCE paßt schlecht in diese lange Reihe der Theaterfilme, die das Thema der weiblichen Mündigkeit behandeln. Judy besteht Schritt für Schritt den Einweihungsritus, bevor sie gleichsam auf den Rang einer Schwester der Weiblichkeit eingeschworen wird, ein Reifeprozess, der sinnbildlich durch Judys immer intensivere Konzentration auf die Erfüllung ihrer Karriere als Tänzerin dargestellt wird. Auf diesem Wege überwindet sie Mißgeschick und Tod. Judy lernt: A) das Tanzen vor Loyalität zu setzen, sie läßt die weniger talentierte und ehrgeizige Basilova-Truppe hinter sich; B) das Tanzen vor die Liebe zu setzen, sie verzichtet auf das romantische Getändel mit Jimmy Harris; C) unangenehme Opfer für ihre Karriere zu bringen, wie z.B. das Tanzen in dem Amüsierlokal; D) weiterzumachen trotz des Todes von Madame Basilova; E) das Tanzen vor jede Art von Sentimentalität zu stellen, denn sie gibt sich dem magischen Augenblick mit Bubbles nur einen Moment lang hin, weil sie zu ihren Tanzübungen zurückkehren muß.

Obgleich die Arzner sich an den zugrundeliegenden Handlungsablauf der Filme mit dem Thema 'Mündigwerden' hält, da sie den zentralen Punkt des Themas, daß nämlich die Arbeit an erster Stelle stehen muß, voll und ganz bejaht, weicht sie doch entscheidend von der Hauptbedeutung dieser Filmhandlung ab. Normalerweise sind alle künstlerischen Tätigkeiten – Singen, Tanzen, Geistespielen – in diesen Filmen austauschbare Beschäftigungen. Bedeutungsvoll ist nicht die Ausdrucksform, die die junge Frau gewählt hat; die Rolle in einem Shakespeare-Stück ist mehr oder weniger dem Steptanz gleichwertig, ernstgenommen wird nur die Metapher selbst – die junge Frau als Künstlerin. Nicht nur

die Show oder das Leben gehen weiter, sondern auch die Kunst. Die Menschen sterben, die Künstler sterben, aber die Kunst ist unsterblich, sie wird von Generation zu Generation durch weibliche Träger weitergegeben, die die olympische Fackel der Kultur weiterreichen.

Für Dorothy Arzner ist das alles Unsinn. Unsterbliche Kunst ist für die Vögel, die tanzenden Ballettvögel, die Steve Adams zu erschießen droht. Was zählt, liegt in der Metapher verborgen, in der besonderen Art der Karriere, die die junge Frau gewählt hat. Die Arzner würde über das unbedeutende, hochdramatische Melodrama *Stage Door* spotten, in dem die Hepburn so nobel 'weitermacht', wie sie auch Judys einsames Ballett in DANCE, GIRL, DANCE ablehnt. Wichtiger als die unsterbliche Kunst ist die moderne Kunst, eine Karriere, die sich nicht in den Wolken verliert, sondern in Kontakt mit der Gegenwart steht. Es reicht nicht, daß Judy tanzen lernt, sie muß vielmehr lernen, auf die richtige Art zu tanzen.

In allen diesen Mündigkeits-Filmen gibt es einen erhabenen Moment, eine letzte beschwörende Vision, in der die Frau schließlich allein auf der Bühne steht und ihre Verse rezitiert oder ein kunstvolles, entzückendes Solo tanzt. Das ist ein zeitloser Augenblick, getrennt von dem übrigen Film, der sichtbare Moment der Reife. DANCE, GIRL, DANCE endet jedoch nicht mit der erwarteten sondern mit der schon erwähnten mehrdeutigen Darstellung: Judy lachend und weinend in Adams Armen. In einem traditionellen Theaterfilm würde der Film in einer letzten Aufnahme von Judy ausklingen, wie sie nach einer Ode von Keats zu zeitloser, ahistorischer Kunst hinüberwirbelt. Die Arzner favorisiert die aktive Frau, die ein bedeutendes Lebenswerk anpackt, das seine Wurzeln in der Gegenwart hat. Wenn die Heldin aber anfangen sollte, sich aus Liebe oder ästhetischen Gründen hinter verschlossene Türen zu flüchten, fängt sie in ihrem Heiligtum schon ein bißchen an zu sterben. Das will Dorothy Arzner uns nicht nur in DANCE, GIRL, DANCE, sondern in allen ihren Filmen sagen. In dem anderen RKO-Film von Dorothy Arzner, *Christopher Strong* (1932), stellt Katherine Hepburn eine Fliegerin dar, die aus Liebe ihre Karriere aufgibt und dadurch in eine unerwünschte Schwangerschaft, zu Stagnation und schließlich zum Selbstmord getrieben wird. In dem berühmten frühen Paramount-Tonfilm *The Wild Party* lernt Clara Bow, ein albernes, leichtfertiges Mädchen, das sich mit Schwung durchs College mogelt, daß 'richtige Freiheit' (wie Judys 'richtiges Tanzen') nur durch ernsthafte Arbeit erreicht werden kann. Clara Bow und ihr Liebhaber, der Anthropologieprofessor, verlassen jedoch schließlich den Elfenbeinturm, die Bastion akademischer Ästhetik, um sich dorthin zu begeben, wo man noch wirklich lernen kann. (Wer außer der Arzner hat jemals innerhalb eines Hollywoodfilms ein ernsthaftes Konzept über das Wesen des Lernens vorgebracht? Bereits 1929 präsentierte sie eine radikale Rousseau'sche Vision, über die man nachdenken sollte: Lernen heißt am Leben teilnehmen, nicht sich bequem zurückgelehnt in einer Universität das Wissen anderer Leute eintrichtern lassen; und wirkliche Kunst verlangt die gleiche aktive Beteiligung sowohl des Künstlers als auch des Publikums.)

In diesem Zusammenhang gesehen, ist Judys verächtliches Abkanzeln des Tingeltangelpublikums mehr als eine Rede gegen die Männer. Es ist eine aufrüttelnde, treffende Abfuhr an jene, die die Kunst als dekadentes Mittel zur Flucht aus der Wirklichkeit mißbrauchen. Jeden Abend steht Judy einem abgestumpften, häßlichen Bild gegenüber: anonyme Augen in einem abgedunkelten Amüsierlokal, die mit erotischem Verlangen auf Frauen starren, von denen sie wissen, daß sie sie nicht besitzen können. Die Voyeure glotzen und träumen, ihre Passivität wird nur dann durchbrochen, wenn sie in Hohngeschrei über Judy oder irgendjemand anderen, der den Dummen August spielt, ausbrechen. An diesem besonderen Abend geht die Feindschaft zu weit.

Als zufällig der Träger an Judys Oberteil reißt, fließt der Geifer des Publikums über. Während sie versucht, ihn zu befestigen, höhen sie: „Willst du's uns nicht geben?“ Als Judys Situation durch eine auf ihren Kopf herabstürzende Requisite noch verschlimmert wird, gackert das Publikum boshaft: „Wirst du weinen, Mädchen?“

Willst du heim zu Mutter? "

Judy weint nicht und läuft auch nicht fort. Sie dreht sich um – böse, kalt und sehr bewußt – und geht ans Ende der Rampe, den Platz, auf den sie sich bisher niemals gewagt hat. Sie kreuzt die Arme, starrt die Zwischenrufer gerade an und schleudert ihnen ihren Angriff entgegen:

"Kommt her und starrt mich an. Ich schäme mich nicht. Kommt und lacht, holt Euch den Gegenwert für Euer Geld. Wir werden Euch nichts tun. Ich weiß, daß Ihr mir gerne die Kleider vom Leibe reißen möchtet, um den Gegenwert für Eure fünfzig Cents zu kriegen.

Fünfzig Cents für das Recht, ein Mädchen so anzustarren, wie Ihr es bei Euren Frauen nicht wagen dürft.

Was glaubt Ihr, denken wir hier oben über Euer albernes Grinsen, für das sich Eure Mütter schämen würden?

Es gehört nicht viel dazu, hier über uns zu lachen, wenn man selbst korrekt angezogen ist. Wir würden auch lachen, aber wir werden dafür bezahlt, Euch da unten sitzen zu lassen, damit Ihr Eure Augen verdrehen und Eure wahn-sinnig klugen Bemerkungen machen könnt. Wofür das alles? Damit Ihr nach Hause gehen, Euch vor Euren Frauen und Liebchen aufplustern und für kurze Zeit das stärkere Geschlecht spielen könnt?

Ich bin sicher, daß sie Euch ebenso durchschauen wie wir!"

Diese äußerst bemerkenswerte und abnorme Rede ist nicht nur von Judy aus gesehen ein Phänomen, sondern auch ohne Parallele in der gesamten Filmgeschichte. Es ist nicht erstaunlich, daß darauf ein betretenes Schweigen im Publikum der Tingeltangel-schau eintritt, vergleichbar wohl nur mit dem Erstaunen derjenigen, die den leidenschaftlichen, deutlichen Worten auf der Leinwand ausgesetzt sind.

Als die Stille gebrochen ist, wird die Tat passend genug durch eine Frau gewürdigt, die in dem Amüsierlokal aufsteht und der Richtigkeit von Judys Rede applaudiert. Sicher muß der oberflächlich zutagetretende Männerhaß dieser Rede eine andere Frau unmittelbar ansprechen, man kann diese feministische Verbindung nicht leugnen. Aber wahrscheinlich ist es wichtiger, daß diese Anhängerin eine Angestellte der Amerikanischen Ballettgesellschaft ist. Ihr Beifall bedeutet, daß Judys Reife für den großen Durchbruch anerkannt wird, ihre Fähigkeit, eine große Tänzerin zu werden, die schon lange vorhergesagt, Schnellgericht und einen wurde.

Unglaublicherweise verwickelt sich Judy noch in einen Faustkampf mit Bubbles, einen Gang zum Schnellgericht und einen Aufenthalt im Gefängnis, bevor sie schließlich durch die Türen der Amerikanischen Ballettgesellschaft geleitet wird. Sie geht an den Sekretärinnen vorbei in die inneren Räume, als ob ihre Gegenwart dort die natürlichste Sache der Welt wäre, ihre Bestimmung und ihr souveränes Recht (keiner scheint sich an die verpaßte Verabredung mehrere Monate vorher zu erinnern, als Judy erschreckt und vielleicht für immer aus denselben Räumen geflohen war.)

Als Judy schließlich am Ende des Irrgartens steht, bemerkt sie: „Wenn ich nur gewußt hätte, wie einfach alles hätte sein können ... kann ich nur lachen.“ Judy fängt an zu weinen im Bewußtsein der tiefen Ironie ihrer Bemerkung.

Die schwierigen Schritte zur Reife, die Dorothy Arzner für nötig hält, sind so außerordentlich anspruchsvoll und kompliziert, daß sie kaum in einen einzigen Film zu passen scheinen. Sie sind jedoch enthalten in DANCE, GIRL, DANCE.

Karyn Kay und Gerald Peary in : The Velvet Light Trap, Cottage Grove, Wisconsin/USA, Nr. 10, Herbst 1973

Biofilmographie Dorothy Arzner

Filme:

- 1927 *Fashions for Women*
Ten Modern Commandments
Get Your Man
- 1928 *Manhattan Cocktail*
- 1929 *The Wild Party*
- 1930 *Sarah and Son*
Behind the Makeup (Regie zusammen mit Robert Milton)
Anybody's Woman
Paramount on Parade (Episodenfilm, in dem Dorothy Arzner eine Episode inszenierte)
Charming Sinners (begonnen von Robert Milton, zuende-gedreht von Dorothy Arzner)
- 1931 *Honor Among Lovers*
Working Girls
- 1932 *Merrily We Go To Hell*
- 1933 *Christopher Strong*
- 1934 *Nana*
- 1936 *Craig's Wife*
- 1937 *The Bride Wore Red*
- 1940 DANCE, GIRL, DANCE
- 1943 *First Comes Courage*

Folgende Filme wurden von Dorothy Arzner geschnitten:

Blood and Sand (1923), *The Wild Party* (1923), *The Covered Wagon* (1923), *Inez from Hollywood* (1924), *Old Ironsides* (1926).

Zu folgenden Filmen schrieb sie das Drehbuch:

The Bread of the Border (1924), *Inez from Hollywood* (1924), *The No-Gun Man* (1924), *Red Kimono* (1925), *When Husbands Flirt* (1925), *Old Ironsides* (1926).