

Der Meliès des Musicals : Busby-Berkeley-Filme im Filmpodium Zürich

Autor(en): **Giger, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933228>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

tionsfilm eine Berechtigung? Welche Art von Filmen brauchen wir, um eine bessere, lebendigere Gerechtigkeit unter die Leute zu bringen und diese dafür zu sensibilisieren? Die erste Frage kam zweifellos aus einem gewissen Unbehagen heraus, von «*Salz der Erde*» und dessen ursprünglicher Kraft in den Gefühlen getroffen und überannt worden zu sein. Nun weist Bibermans Film in der Tat alle Merkmale des gekonnten Agitationsfilmes auf. Indem er die Not und die Probleme der betroffenen Bergwerksarbeiter differenziert und mit eindringlicher, die Emotionen freilegender Sorgfalt darstellt, die Bosse aber als jeglicher menschlichen Regung unfähige Ausbeuter zeichnet, sich zudem kaum mit deren Motivationen und Überlegungen auseinandersetzt und ihre Handlungsweise auch aus dem gesamtwirtschaftlichen Zusammenhang herausreisst, erleichtert der Film dem Zuschauer die Parteinahme, ja zwingt sie ihm in einem gewissen Sinne auf. Das offensichtliche Fehlen einer Art Ausgewogenheit liess Zweifel aufkommen, ob sich ein solcher Film für die Herbeiführung einer besseren Gerechtigkeit eigne. Diesen Zweifeln wurde entgegengesetzt, dass ein Film wie «*Salz der Erde*» letztlich auch als Gegeninformation zu einer von den wirtschaftlichen Mächten und Interessengruppen gesteuerten Berichterstattung der Medien zu verstehen sei. In diesem Sinne diene er just dazu, Ausgewogenheit herzustellen.

Solche Überlegungen schlugen sich den auch beim Aufstellen eines Bedürfniskataloges nieder. Um Veränderungen zu bewirken und zu unterstützen, brauche es neben mehr analytischen Filmen, wie sie etwa «*Padre Padrone*» oder «*Neun Monate*» darstellten, auch den «therapeutischen» Film, der die Verstummten und die Sprachlosen abhole. Dazu sei ein Film wie «*Salz der Erde*» sehr geeignet. Nicht Ausgewogenheit wurde von den Filmen verlangt – diese verhindere mehr das Treffen von Entscheidungen, als dass sie Veränderungen bewirke –, wohl aber Redlichkeit. Sie ist dahin zu verstehen, dass der sozialkritische Film der Herausforderung der transparenten Manipulation standhalten muss und eine permanente Rückkoppelung zum Rezipienten gewährleistet. Das sind Forderungen, die sich gewiss nicht leicht verwirklichen lassen und überdies die aktive Mitarbeit des Zuschauers verlangen. Doch gerade darin unterscheidet sich der sozialkritische Film von jenem «*Allerweltskino*», das allein Zerstreuung bietet und mit stets stärkeren Sensationen schockiert, dass er sein Publikum so ernst nimmt wie das Anliegen, für das er sich einsetzt.

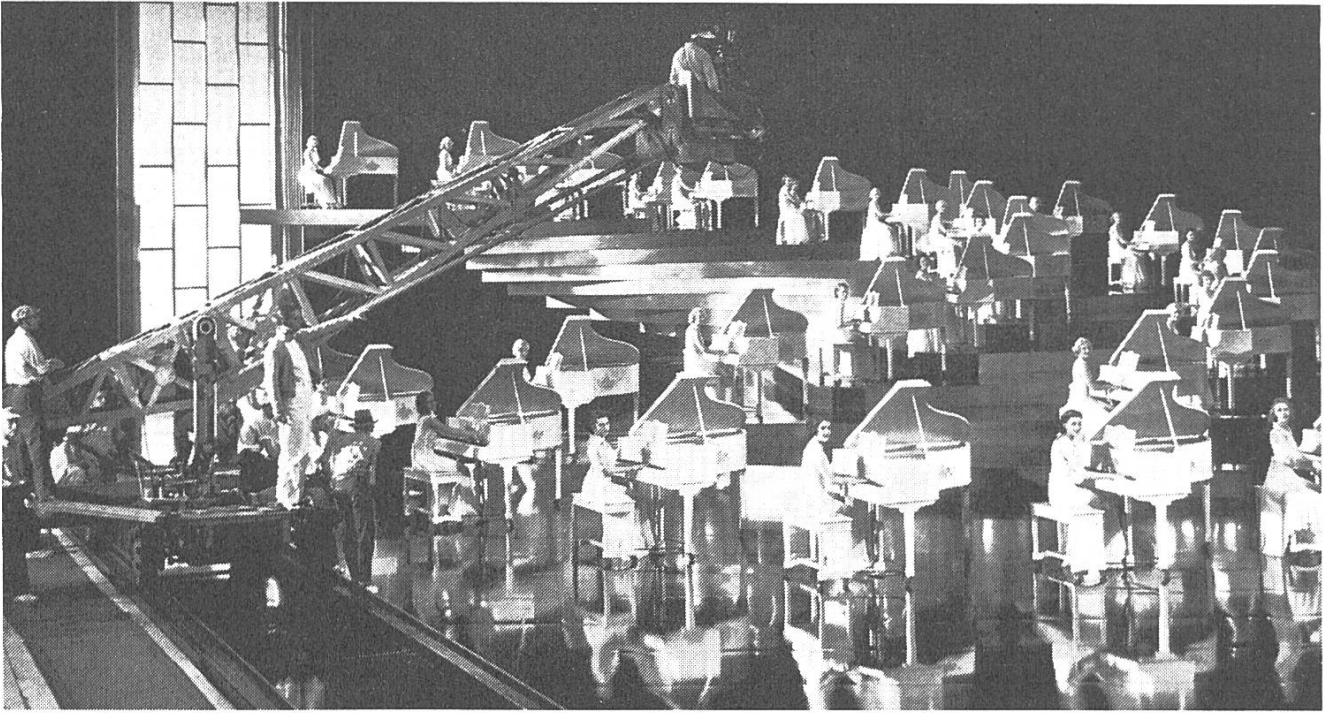
Urs Jaeggi

Der Meliès des Musicals

Busby-Berkeley-Filme im Filmpodium Zürich

Busby Berkeley: «Plötzlich fragte ich mich, wie es mit einer Aufnahme von hoch oben auf die Tänzer herunter sein möge. So kletterte ich hinauf auf die Brücke über der Bühne und schaute auf die sich unter mir bewegende Formation hinunter, die ich mit den Solotänzern und dem Ensemble auf den sich drehenden runden Podesten zusammengestellt hatte. Es sah sehr aufregend aus. In diesem Augenblick kam Darryl Zanuck, der Produktionsleiter von Warner, herein. Als er mich da 20 Meter hoch oben auf der Brücke sah, brüllte er zu mir herauf: ‚Was machen Sie denn da oben?‘ Ich brüllte zu ihm hinunter, dass ich einen Ort suche, von wo ich die Szene aufnehmen könnte. Er rief zurück: ‚Das können Sie doch nicht machen, das Publikum kann da sowieso nicht hinauf.‘ Ich schrie meinerseits zurück: ‚Oh doch, ich werde es hier heraufbringen.‘ Und das tat ich dann mit dem Top-Shot.» (Die Nummer «*Young and Healthy*» in «*42nd Street*».)

Was Griffith für die Entwicklung der «Sprache» des Films geleistet hat, das hat Busby Berkeley für die Entwicklung des Musicals gemacht. Griffith hat – neben andern – den Film aus dem Theater herausgezerrt und ihm zu einem eigenen Leben, einer eigenen Sprache eben, verholfen. Berkeley hat gleiches mit dem Musical gemacht, es



Dreharbeiten zu «Gold Diggers of 1935»

hat ihm nicht genügt, bloss mehr oder weniger gekonnt eine Bühnenshow abzufilmen. Er wollte und machte, oft hinter dem Rücken der Studiobosse, auch mehr. Er hat das Filmmusical um das erweitert, was das Theater nicht bieten kann: Als würde er den Zuschauer bei der Hand nehmen und ihn führen, ist er mit der Kamera zwischen die Tanzenden gegangen und machte die Kamera selber zum Tänzer. Oder er ist mit ihr, wie in «42nd Street», unters Studiodach gegangen, um den Zuschauer einen Blick zu gewähren, der ihm vorher völlig fremd war. «Das können Sie doch nicht machen», das gab es für Berkeley nicht, und seine Versuche haben sich, wie jene von Griffith, gelohnt. Denn was wäre wohl aus der Geschichte des Films geworden, wenn Griffith auf die Produzenten gehört hätte, als ihm diese bei den ersten Grossaufnahmen sagten, das könne man nicht machen, man könne die Schauspieler nicht ohne Füsse und Körper zeigen. Und was wäre wohl aus dem Musical geworden, wenn Berkeley auf Zanuck gehört hätte?

Busby Berkeley, der nie eine Tanzschule besucht hat, keine Musik- und keine Filmschule, und der in Hollywood auch nicht angefangen hat, wie viele andere, als der nämlich, der für die ganze Equipe Kaffee und Brötchen holen muss, oder als der, der sich an einem Schreibtisch Geschichten aus den Fingern saugt und dann nicht erwähnt wird im Vorspann eines Films, der aus einer seiner Geschichten entstanden ist – dieser Busby Berkeley, wollte vorerst gar nicht zum Film oder zum Theater. Der 1895 in Los Angeles geborene Sohn eines Theaterleiters und einer Schauspielerin baute, nach einem Aufenthalt in einer Militärakademie, ein, wie er selber sagt, «vielversprechendes Versandgeschäft» mit Schuhen auf. Der Erste Weltkrieg unterbrach diesen Aufbau. Berkeley, der in Frankreich gekämpft hatte, wurde nach dem Krieg, wie so viele andere Soldaten auch, arbeitslos. Da traf er in New York zufällig einen alten Bekannten seiner Mutter, einen Regisseur. Dieser vermittelte ihm eine kleine Rolle in einer Broadway-Inszenierung. Berkeley blieb im Showbusiness. Er spielte kleinere und grössere Rollen, konnte dann in einem Vorstadttheater von Boston erstmals selber inszenieren und wagte sich schliesslich, mehr als Auftrag zwar als aus freiem Entschluss, an ein Musical, das ein grosser Erfolg wurde. Nach weiteren Inszenierungen in kleineren Städten kam er wieder an den Broadway und betreute dort die Musical-Szenen in verschiedenen Stücken. Und wer am Broadway Erfolg hat, der ist auch bald in Hollywood. Samuel Goldwyn, einer der damals mächtigen Holly-

wood-Produzenten, holte ihn nach Kalifornien. Seine erste Arbeit dort war die Inszenierung der Musical-Szenen in *«Whoopee»* (1930) mit Eddie Cantor.

Das Film-Musical war damals noch ein junges Genre, so alt wie der Tonfilm, ohne den es ja gar nicht möglich wäre. Die grossen Produktionsgesellschaften hatten sich vorerst darauf beschränkt, Bühnenshows abzufilmen. Dann kamen die Musical-Serien, die erstmals so etwas wie eine Geschichte erzählten; Geschichten, und das ist bis heute eigentlich so geblieben, die im Showbusiness selber spielten. (Es gibt nur wenige Musicals, die nicht im Showbusiness spielen, Vincente Minellis *«Meet Me In Saint Louis»* zum Beispiel.) Solche Serien-Filme hat Berkeley auch gemacht. Und gerade in diesen Filmen, in *«Gold Diggers of 1933»* (bei dem zwar Mervyn LeRoy Regie führte, der aber heute vor allem wegen den von Berkeley inszenierten Musical-Szenen begeistert) und *«Gold Diggers of 1935»* zeigt sich Berkeleys Können mit aller Deutlichkeit. Die anderen Beiträge zu der von Warner Brothers produzierten Serie und auch die Serien der anderen Studios sind, im Vergleich mit den Filmen Berkeleys, brav abgefilmte Bühnenshows. In *«Gold Diggers of 1933»* liess Berkeley beispielsweise 60 Mädchen mit beleuchteten Geigen tanzen.

Solche Szenen, die fürs Auge höchste Genüsse sind, findet man in seinen Filmen immer wieder. In *«Footlight Parade»* (1933) etwa, wo er seine *«Girls»* in einem riesigen Springbrunnen verwandelte, in *«Wonder Bar»* (1934), wo er mit Spiegeln unendliche Räume schuf, in *«Gold Diggers of 1935»*, wo er weisse Klaviere tanzen liess. *«Ich denke in Formationen und Mustern»*, sagte er einmal. Und das sind seine Nummern auch, bewegte und sich ständig verändernde Muster aus Menschen und Dingen, beinahe abstrakte Bilder manchmal. Berkeley hat seine Kompositionen an kleinen Modellen ausprobiert, bevor er ins Studio ging, er war ein Bastler im besten Sinn des Wortes. Als er einmal unter dem Studiodach nicht genügend Platz hatte für die Kamera, liess er ein Loch ins Dach bohren.

Busby Berkeleys Filme sind, was die Geschichte angeht, recht langweilig. Darin unterschieden sie sich kaum von anderen Musicals. Die Liebesgeschichten, die das Musical meistens erzählt, haben ihre Höhepunkte nicht im Bett, Erotik äussert sich nicht in irgendwelchem Gestöhne, sondern in einem Lied, das eine Liebeserklärung, oder im Tanz, der ein Liebesakt sein kann. So auch bei Berkeley. Was eine Begegnung mit seinen Filmen auch heute noch zu einem faszinierenden Erlebnis macht, sind die Tanznummern, diese Augenblicke, in der der Phantasie keine Grenzen mehr gesetzt sind. Andrew Sarris nannte Busby Berkeley zu Recht den *«Méliès des Musicals»*.

Bernhard Giger

Vermittlungsvorschlag abgelehnt

Aus dem Zentralvorstand der SRG

srg. Der Zentralvorstand der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) befasste sich mit dem Vermittlungsvorschlag der Eidg. Einigungsstelle zur Beendigung des vertragslosen Zustandes zwischen der SRG und dem Syndikat Schweizerischer Medienschaffender (SSM). Dieser Vorschlag sah für das Personal aller Stufen eine ausserordentliche, einmalige Lohnzulage von einem Prozent vor, wobei allerdings nur Mitarbeiter, die weder 1977 noch 1978 eine ordentliche Lohnerhöhung oder Beförderungserhöhung erhalten haben, davon profitiert hätten. Der Zentralvostand konnte diesem Vorschlag nicht folgen, nachdem die SRG anlässlich der Gesamtarbeitsvertrags-Verhandlungen bereits alle Zugeständnisse gemacht hatte, die aus unternehmerischer Sicht vertretbar sind. Zudem dürfe die präjudizierende Wirkung des Vorschlages – laufende Lohnerhöhungen auch nach Abschluss des beruflichen Aufstieges – nicht ausser Acht gelassen werden. Ferner würde die einmalige Ausschüttung einer Lohnzulage mit zufallsbedingtem Adressatenkreis den personalpolitischen Bedürfnissen keineswegs gerecht.