

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 9

Artikel: Optische Verführungsstrategien
Autor: Lang, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931696>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Optische Verführungs- strategien

Michael Lang

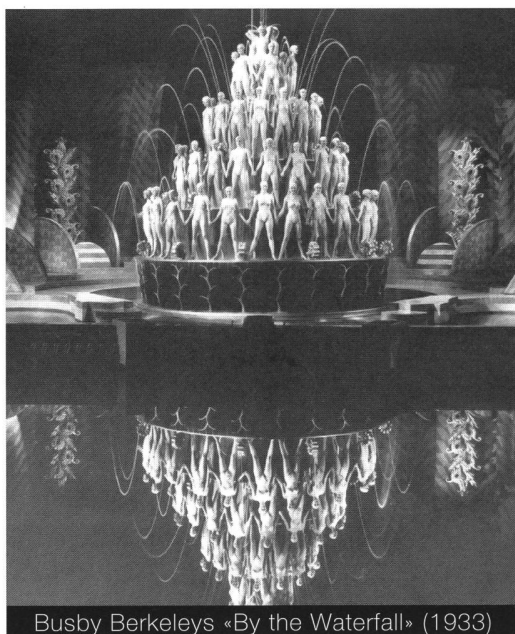
Die scheinbar leichte Kunst des Bühnen-Musicals erfährt zur Zeit auch im deutschsprachigen Teil Europas eine weit grössere Wertschätzung als je zuvor – wirklich populär indes ist sie noch lange nicht: Realität bleibt, dass diese Kunstgattung (eine angelsächsische Variante des aus Europa stammenden Opern- und Operettengenres) noch immer vor allem im Umfeld des New Yorker Broadway oder der Londoner Theaterszene weiterentwickelt wird und floriert. Dort also, wo das Potential an ehrgeizigen und hochbegabten Produzenten, Autoren, Komponisten, seriös ausgebildeten Darstellerinnen und Darstellern (die schauspielern, singen und tanzen können müssen) immer noch am grössten ist. In jenem Klima entsteht stets aufs neue die elektrisierende Mixtur aus ohrwurmiger Musik, modernem Tanz, populärem Gesang, raffinierter Lichtchoreographie und blinderischer Ausstattung. Die Handlungsstränge sind dabei wie eh und je zweitrangig geblieben, orientieren sich an märchenhaften Liebesgeschichten, an legendenhaften Episoden, an Versatzstücken aus der Poprock-Kultur. Mu-

Auf den Bühnen feiert das Musical Erfolge, im Kino ist seine Blütezeit längst vorbei. Die Tanzkünste von Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly und anderen prägten das Filmmusical entscheidend. Busby Berkeley, von dem hier vor allem die Rede sein wird, hat nicht getanzt, dafür aber selber Regie geführt und dem Kino choreographisch völlig neue Impulse gebracht.

sicals wie «Tommy», «Hair», «Miss Saigon», «Cats», «The Phantom of the Opera» oder «Jesus Christ Superstar» spiegeln den Musicalgeist ideal, leben allesamt mehr von der artistischen Form als vom Inhalt; das Boulevardeske führt das Szepter.

Was auf der Bühne seit Jahrzehnten funktioniert und heute boomt, hat auch im Kino – vorab im amerikanischen – Tradition und erlebt ab und zu sogar eine gewisse Renaissance: Unvergessen sind Kassenerfolge (oder Flops) wie beispielsweise Robert Wises «West Side Story» (1960), Bob Fosses «Cabaret» (1972) und «All That Jazz» (1979), John Badhams «Saturday Night Fever» (1977), Milos

Formans «Hair» (1977), Randal Kleisers «Grease» (1978), Alan Parkers «Fame» (1979) oder Richard Attenboroughs «A Chorus Line» (1985). Bald will nun auch Woody Allen ein Musical abliefern, und demnächst wagt sich Regisseur Alan Parker mit einer aufwendigen (nach dem Branchenblatt Variety mit 60 Millionen budgetierten) Kinofassung des weltberühmten Bühnen-Werks «Evita» der Erfolgsautoren Tim Rice und Andrew Lloyd Webber aufs kommerzielle Glatteis: Die Ex-Tänzerin, Fastsängerin und



Busby Berkeleys «By the Waterfall» (1933)

Allerweltsentertainerin Madonna und der Latinlover von heute, Antonio Banderas, sollen den alten Cinéma-Musicalglanz noch einmal heraufbeschwören.

Die Anfänge

Das Filmmusical hatte seine wohl grösste Zeit in den ersten paar Jahrzehnten des Kinos, wo die Musical-Schuhhe noch nicht zertanzt waren. Schon als der Film geboren wurde und noch stumm war, bannten europäische Pioniere wie Georges Méliès, Louis Lumière oder Arturo Ambrosi musicalartige Szenensplitter genauso auf die Leinwände wie ihre amerikanischen Kollegen Thomas A. Edison («Dance of the Ages», 1913), Charles Chaplin («The Count», 1916; «Sunnyside», 1919) und andere. Die Protagonisten vor den Kameras waren damals nicht minder berühmt: Chaplin selber natürlich, die Mistinguett, Josephine Baker oder Rudolph Valentino.

Dass der musikalische Tanzfilm (oder der Musikfilm mit Tanzszenen) erst mit dem Aufkommen des Tonfilms richtig aufblühen konnte, ist eigentlich klar. Der erste amerikanische Tonfilm überhaupt, Alan Croslands «The Jazz Singer» (1927) mit dem Sänger Al Jolson in der Hauptrolle, war dann bezeichnenderweise auch ein Musical.

Interessant wurde das Ganze, als die Kunst der Kamerabewegung und des Schnitts perfektioniert wurde. Ab jenem Zeitpunkt stand endlich nicht mehr das starre Eins-zu-Eins-Abbild einer Handlung im Vordergrund, sondern kreative, künstlerische Variationen und Interpretationen unter Anwendung der verbesserten Filmtechnik.

Damit jedoch nicht nur die Künstler und Künstlerinnen leinwandbreit tanzten, sondern auch die Kameras und die bewegten Bilder selber zum Tanzen gebracht werden konnten, brauchte es den Enthusiasmus, den Wagemut, das Charisma einer Generation besonders experimentierfreudiger, ideenreicher Filmfreaks. Davon ausgehend muss fast zwangsläufig – und im Zusammenhang mit dem Musicalfilm wohl berechtigterweise – stellvertretend für alle anderen ein grosser Name aufscheinen: derjenige von Busby Berkeley (1895 – 1976). Im Gegensatz etwa zu Fred Astaire (1899 – 1987) tanzte Berkeley nicht, führte aber selber Regie und hat dabei den Tanz von der Parkettperspektive weggeführt.

Opium fürs Volk

Berkeley, Sohn eines Bühnendirektors und einer Schauspielerin, diente im Ersten Weltkrieg in der US-Infanterie, arbeitete später in einer Schuhfabrik, spielte dann kleinste Rollen als Akteur am Broadway, begann Regie zu führen und choreographierte vor Beginn seiner Filmkarriere 21 Musicals für die Bühne. Sein stupendes

Sensorium für getanzte Formen, «lebende» Bilder und furiose Bewegungsrhythmen war derart ausgeprägt, dass es dem talentsuchenden Hollywood-Filmtycoon Samuel Goldwyn nicht lange verborgen blieb. Er holte Berkeley nach Kalifornien und sorgte dafür, dass der Mann aus New York ab 1930 im Mekka des Films zu einer der schillerndsten Gestalten wurde, ausgestattet mit ungewöhnlich vielen kreativen Freiheiten.

Berkeley debütierte als Filmchoreograph des Musicals «Whoopee» (Thornton Freeland, 1930) mit dem populären Revuestar Eddie Cantor, betreute dann Mary Pickford in ihrem einzigen Musical «Kiki» (Samuel Taylor, 1931). Den Durchbruch schaffte er 1933: Warner Bros., für die er im gleichen Jahr in «She Had to Say Yes» erstmals auch Regie führte, offerierte dem besessenen Organisationstalent und unermüdlichen Schaffer sämtliche zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten, ohne Kosten zu scheuen. Das war zwar in der Zeit der ärgsten Weltwirtschaftskrise, doch die alleweil kommerziell denkenden Filmproduzenten wollten das Publikum nicht verlieren, sondern – unter anderem dank der Mithilfe des Genies eines Busby Berkeley – weiterhin haufenweise an die Kinokassen locken. In den abgedunkelten Sälen, im kinematographischen Reich der zelluloiden Illusionen sollten Männer, Frauen und Kinder abgelenkt werden vom rundum herrschenden sozialen Elend, vom betäubenden Gedanken an drohende und existierende Arbeitslosigkeit, von Zukunftsängsten. Dies gelang bestens, indem die erwartungsvollen Blicke der Gebeutelten raffiniert auf eigentlich unnütze, schönglitzernde Dinge gelenkt wurden: auf Phantastereien und Spielereien, die in jeder Hinsicht grösser, verrückter, unnachahmlicher, extravaganter waren, als es das gemeine Leben (ja fast schon die Vorstellungskraft) je zugelassen hätte.

Technische Kapielen

Was früher noch das Variété, der Zirkus oder die Schaubude im Kleinen bewirkt hatten, das konnte nun die unvergleichlich pompöser produzierende Traumfabrik Hollywood weit effekthascherischer und aufwendiger multiplizieren: unter Einsatz sämtlicher formaler Möglichkeiten, welche die fortlaufend um neue Erfindungen bereicherte Filmtechnik offerierte und eben durch die Inspiration von gestalterischen Freigeistern wie Berkeley. Er liess sich die einmaligen Chancen nicht entgehen, entwickelte ein feines Sensorium für die sozialpolitische Aufbruchstimmung der Epoche, für ihre vibrierende Nervosität. Er wollte alles monumentaler darbieten, als es im Guckkasten des Theaters je möglich gewesen wäre, und so gesehen konnte natürlich das bloss Abfilmen einer festgeschriebenen Handlung keinesfalls mehr oberstes Gebot sein. Gegen die geltenden Regeln revolu-



Kaleidoskopartiger Reigen: «Gold Diggers of 1935»

tionierte er, «bewehrt» mit bloss einer einzigen Kamera, die Sprache des Bildausdruckes und war ehrgeizig bemüht, jeweils mit einem einzigen *take* auszukommen.

In diesem Klima entstanden bald fast unglaubliche *travelling shots*, gewagte diagonale Einstellungen, nie gesehene Schnittfolgen und immer wieder die legendär gewordenen *Berkeley Top Shots* (formal nach wie vor modern wirkende Aufnahmen aus der Vogelperspektive). Zuweilen wurde aus einer Höhe von zwanzig Metern herab gefilmt, und wenn es nötig wurde, dann liess der entfesselte Meister von seinem Personal eben eine Öffnung ins Studiodach schlagen. Das Resultat der Summe aller technischen Verrücktheiten und Kapirollen verblüffte. Man sah kaleidoskopartige Bilder, erotisch verbrämte Menschenpuzzles, sich stetig ändernde Muster mit Heerscharen von aufreizend exotisch kostümierten (oder entblössten), wirbelnden, sich biegender *chorus girls*. Die vielfältigsten voyeuristische Bedürfnisse wurden mit wollüstigen Rosetten, frivolen Ornamenten aus Leibern und unendlichen Reihen von entblössten Frauenschenkeln befriedigt. Aber auch Riesenschreibmaschinen rückten ins Bildgeviert oder dutzendweise weisse Flügel wie in «Gold Diggers of 1935», oder es kam zu einem pittoresken Reigen von fünfzig Neongeigen, die sich im Finale zu einem übergrossen, einzigen Instrument vereinten.

Kitsch und Können

Wie sehr Berkeley immer den femininen *sex appeal* in seine optische Verführungsstrategie miteinbezog, zeigte modellhaft eine rasende, eindeutig zweideutige erotische Fahrt der entfesselten Kamera durch einen Tunnel aus kokett gespreizten Mädchenbeinen. Unter dem Deck-

mantel der tänzerischen, formverliebten Verspieltheit liess sich eben manche puritanische Schwelle überhüpfen, manch Erregendes bewerkstelligen. Und sogar, ebenso kaschiert, der Ungeist einer von martialischen Mustern immer mehr beeindruckten Zeit beschwören. Das manifestierte sich etwa in einer Szene, in der Berkeley eine Gruppe junger Frauen mit Parfümkanonen bewaffnet auftreten lässt, um eine maschinengewehr-bestückte Männertruppe davonzujagen.

Durch die Studioteknik unterstützt, konnte hier also ein ungewöhnlicher, dem totalitären Denken nahestehender Film-Künstler frei operieren und seine Wünsche ungebremst ausleben: In «Footlight Parade» (Lloyd Bacon, 1933) liess er zum Beispiel für die Sequenz zum Stück «By a Waterfall» einen grossen Swimming Pool bauen, verbrauchte unbeschreibliche Mengen von Wasser für besonders effektvolle Wasserspiele und konstruierte unter dem Bassin einen Tunnel aus Glas. Letzteres nur, um von dort aus noch besser zeigen zu können, wie Heerscharen von Schwimmerinnen in einem bestechend inszenierten Spektakel agierten; die Kamera flog, tauchte, fing virtuos einen choreographischen Wirbel der Sonderklasse ein. Das war der Busby-Berkeley-Groove, sein Name steht bis heute für die faszinierende Verbindung von Musical-Kitsch und Können, für den opulent angeordneten cineastischen Grössenwahn auch, für den lustvoll zelebrierten Voyeurismus und – zusammenfassend gesagt – für das nicht ganz naive Plaisir an jedwelchen *l'art pour l'art*-Spielformen. Dass einem aus heutiger Sicht betrachtet nämlich etliche Facetten des Berkeley-Schaffens zumindest faschistoid angehaucht erscheinen, dass die unverhohlenen ausgelebte Begeisterung für militärähn-



Technische Verrücktheiten nicht mehr gefragt: «Singin' in the Rain» (1952)

liche Aufmärsche, ja Waffengerassel suspekt wirken kann, sei nicht verschwiegen.

Verblässender Stern

Oft kopiert, aber kaum je überboten war Berkeley ein Meister in Sachen Massen-Arrangements. Das Einzelne, das Vereinzelte hatte in seinem Vorstellungskonzept kaum je Platz. Was ihm vorschwebte, war die Einbettung des beweglichen, tänzerischen Kollektivs in einen phantastisch ausgestatteten Gesamtrahmen. Dieser Hang zur Masse, zum Übergrossen und Symbolhaften passte zum politischen Klima jener Zeit. Dass in den vierziger Jahren, mit den Greueln des Zweiten Weltkriegs und dem Gespenst des Faschismus vor Augen, der Busby-Berkeley-Stern bereits weniger leuchtete, passt auch; der filmische Pomp einer Leni Riefenstahl war damals längst verdächtig geworden und die Ansätze eines amerikanischen Nationalismus-Denkens in Berkeleys Arbeiten ebenfalls. Noch 1939 waren in «*Babes in Arms*», einer Bearbeitung eines Roger-&-Hart-Musicals, die beiden Stars Mickey Rooney und Judy Garland vor den Treppen des Washingtoner Capitols von einem Chor mit erhobener rechter Hand begrüsst worden.

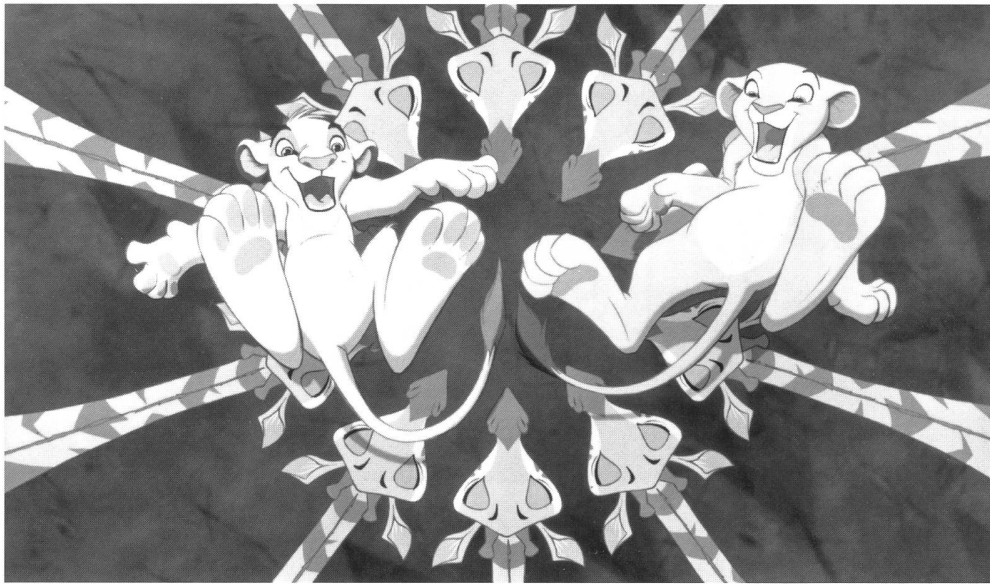
Undiskutabel jedoch bleibt, dass Busby Berkeley, vorab in seiner schöpferischen Glanzzeit in den dreissiger Jahren, filmische Marken gesetzt hat. An ihnen, so scheint es heute mehr denn je, orientiert man sich immer noch. Der Choreograph und Regisseur hat zumindest ansatzweise viele der bildhaften Effekte vorweggenommen, die heute beispielsweise das Fernsehen mit ungleich ausgeklügelteren Techniken (vor allem auf dem Feld der Sportübertragung) kultiviert. Ebenfalls positiv festgeschrieben

in der Filmhistorie dürfte die Erkenntnis sein, dass Berkeley gezeigt hat, wie das tänzerisch starke Musical nicht nur in der konventionellen Bühnenform existieren kann, sondern im Kino zur formalen Eigenständigkeit fähig ist.

Der Niedergang des Genres mit Berkeley-typischen Attributen liess sich nach dem Krieg nicht mehr aufhalten: Die grossen Auftritte waren nicht mehr erwünscht. Wenn im Kino noch getanzt und gesungen wurde, dann bewegte sich alles in kleinerem Rahmen, wurde festgemacht an oft stereotypen Stories um Liebe, Gesangs- und Tanzkarrieren; Fred Astaire, Ginger Rogers, Charles Walters, Robert Fosse, Vincente Minnelli, Stanley Donen und andere hatten nun das Sagen, Musicals wie Vincente Minnellis «*An American in Paris*» (1951) und «*The Band Wagon*» (1953) oder «*Singin' in the Rain*» (1952) von Gene Kelly und Stanley Donen sind entstanden. Dazu kamen Billigproduktionen wie etwa die Endlosreihe von Filmchen mit dem ersten Superstar des Rock'n'Roll, Elvis Presley. Auch hier wurde zwar der Geist des Musicals noch einmal heraufbeschworen, doch das Ganze blieb in jeder Hinsicht armselig und nur für den Zeitgeist von Bedeutung. Presley war halt kein Fred Astaire, kein Gene Kelly, keine Ginger Rogers. Und vor allem führte im Hintergrund keiner vom Schlage eines Berkeley mehr das Szepter.

Renaissance ohne viel Erfolg

Wenn in den sechziger Jahren dennoch mit grossem Getöse nochmals alte Musical-Tugenden erfolgreich zelebriert wurden, in Werken wie «*West Side Story*» (Robert Wise, 1960), «*My Fair Lady*» (George Cukor, 1963) oder



Erinnerung an Berkeleys Genie: «The Lion King» (1994)

«Mary Poppins» (Robert Stevenson, 1964) noch einmal aufflackerten, dann täuscht das nicht darüber hinweg, dass die grosse Blütezeit des Musicals definitiv passé war. Bald nämlich folgten die Flops, trotz Starbesetzung und erneut viel Aufwand: Filme wie «Doctor Dolittle» (Richard Fleischer, 1966), «Star» (Robert Wise, 1967) oder «Hello, Dolly» (Gene Kelly, 1968) wollte das Publikum nicht mehr goutieren; die Studios redimensionierten, gerieten in wirtschaftliche Krisen. All das hatte auch mit dem Siegeszug des Fernsehens zu tun, diesem Kino für alle im Miniformat. Mit seinem formatbedingten Trend zur Verkleinerung und formalen Minimalisierung schaufelte es einem Publikumsinteresse das Grab, das noch nicht lange zuvor freudig nach immer raffinierter komponierten Tableaus mit Tanz, Gesang und Musik gelehzt hatte. Wie sehr indessen dieses Verblühte noch in den Herzen der Zuschauerschaft nachwirkte, wurde deutlich, als die MGM-Studios 1974 ihren Fundus durchwühlten und den bestechenden Kompilationsfilm «*That's Entertainment*» lancierten: Eine tolle nostalgische Revue mit den grössten Momenten der amerikanischen Musical-Geschichte. Der Erfolg war derart gewaltig, dass 1976 und 1994 je eine Fortsetzung folgte.

Erinnerung an das Vorbild

Doch kehren wir noch einmal zurück zu Busby Berkeley, beziehungsweise zu dem, was er bis heute zu sagen hat. Unzweifelhaft wirkt nach, dass er dem Kino choreographisch völlig neue Impulse brachte. Und ein beliebtes Filmgenre, in dem sich die kindliche Freude am Musical-Stil köstlich auszuleben beliebt, gibt es noch heute: Der abendfüllende Trickfilm, wie ihn das Traditions- und

Walt Disney regelmässig auf den Markt wirft. Schon 1940, im Evergreen «Fantasia» (Samuel Armstrong u. a.) finden sich Berkeleys stilistische Spuren, und auch neuere Erzeugnisse wie «The Little Mermaid» (John Musker, 1989), «The Beauty and the Beast» (Gary Trousdale, 1991) oder «The Lion King» (Roger Allers, 1994) verweisen – dank meisterhaft eingebauten, musical-ähnlich choreographierten Passagen – auf das Vorbild. Eine hochentwickelte Computer-Animationstechnik hat mittlerweile den Designern zusätzliche Gestaltungsmöglichkeiten aufgetan. Wer genau hinsieht, wird da den sprichwörtlichen alten Wein in neuen Hight-Tech-Schläuchen wiederfinden, wenngleich der Charme, den das rein Handwerkliche hatte, eher zu kurz kommt. Doch gerade die ambitionierte Trickfilmgebärde von heute erinnert – mehr als es auf den ersten Blick scheinen mag – an das filmgestalterische Jahrhunderttalent, das den amerikanischen Musical- und Tanzfilm, eine der einstmals populärsten Unterhaltungsformen, geadelt hat.

Berkeley betreute mehr als fünfzig Filme, sei es als Regisseur, sei es als Designer der Tanzszenen. 1973 schrieb er in einem Buch zu seinem Werk: «In einer Ära der Schlangen vor den Lebensmittelgeschäften, der Depression, der Kriege habe ich versucht, das Publikum vom Elend der Zeit abzulenken. Ich wollte die Menschen glücklich machen, wenn auch nur für eine Stunde». Dies ist ihm geglückt. ■

Michael Lang ist freischaffender Filmjournalist und Redaktor/Moderator der Sendung Kino Bar des Schweizer Fernsehens DRS.