

---

**Fred Ritzel** (Oldenburg)

**"... vom Paradies ein gold'ner Schein" –  
Schlagerpräsentationen im Tonfilm der Weimarer Republik**

**I  
Einleitung**

Siegfried Kracauer, der bedeutende Publizist und Filmkritiker der Frankfurter Zeitung in den Zeiten der Weimarer Republik, beschreibt Film (in Anlehnung an Pudowkin) aufgrund seines Produktionsprozesses als ein kollektives Produkt, durchaus vergleichbar einer industriellen Produktion. Daraus und aus der Absicht, ein großes, anonymes Publikum, ein Medienpublikum, ein Massenpublikum anzusprechen, leitet er ab: "Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien."<sup>(1)</sup>

Vielleicht ist der Begriff "reflektieren" im heutigen Verständnis des Begriffs etwas zu hoch gegriffen. Angebrachter erscheint mir, die Filmbotschaften als Widerspiegelung der nationalen Mentalitätssituation zu begreifen, als eine ambivalente Mischung zwischen tendenziell massenhaft vorhandenen Bewußtseininhalten und Einstellungen einerseits und darauf Einfluß nehmenden Gehalten andererseits. Daß das politische, soziale und ästhetische Konzept der Filmindustrie mit den Wünschen des großen Publikums nahtlos konform geht, ist unwahrscheinlich. Aber die Filmindustrie braucht die Publikumszustimmung, braucht Erfolg, und dies begründet ihre Ambivalenz und auch ihre Widersprüchlichkeit.

Der Zeitraum, in dem die hier untersuchten Filme entstehen, hat eine besondere Bedeutung für die Mentalitätsentwicklung der Deutschen: die Weltwirtschaftskrise beutelt den Alltag der Menschen, die Nazis erlangen erstaunliche Erfolge bei den Wahlen in der Endphase der Weimarer Republik, der Tonfilm setzt sich durch, als preiswertes Vergnügen lockt er ein breites Publikum in die Kinos. Was in diesem Bermudadreieck republikanischen Le-

bens an Schlagern auftaucht, spiegelt Wünsche und Träume von beiden Seiten der Massenkommunikationsfront.

Für diesen Beitrag habe ich mir die Präsentationen von Schlagern im Tonfilm der Weimarer Republik vorgenommen und dabei sowohl ihre filmsprachliche Formulierung wie ihre dramaturgische Einbettung untersucht.<sup>(2)</sup> Meine Erfahrungsbasis erstreckt sich auf ca. 35 Filme aus dem Zeitraum 1930-1933. Es handelt sich dabei nicht nur um leichtgewichtige Unterhaltungsfilme (die allerdings den überwiegenden Anteil ausmachen), auch Filme mit ernsthaften Stoffen nutzen aus verschiedenen Gründen Schlager und populäre Musik.

Mir fällt es schwer, auf diesen wenigen Seiten ein adäquates Bild des Tonfilmschlagers der Weimarer Republik und seiner Bedeutung zu entwickeln. Allzu vielfältig und auch widersprüchlich präsentiert sich das Filmmaterial (dazu noch etwas zufällig selektiert durch das mir zugängliche Filmrepertoire). Und einige Filme, die bedeutsame Schlager bringen – wie STÜRME DER LEIDENSCHAFT<sup>(3)</sup> ("Ich weiß nicht, zu wem ich gehöre", von Friedrich Hollaender), DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT<sup>(4)</sup> ("Wenn ich mir was wünschen dürfte", von Friedrich Hollaender), ALRAUNE<sup>(5)</sup> ("Nur Tango", von Bronislaw Kaper), oder die in der zeitgenössischen Kritik zu dieser Frage debattiert wurden – wie DIE FÜNF VON DER JAZZBAND<sup>(6)</sup> –, konnte ich mir bislang noch nicht ansehen.

## II Eine neue Ära der Popmusik-Visualisierung: der Tonfilm

Insbesondere für die Entwicklung der populären Musik bringen die Weimarer Jahre eine entscheidende Wende. Obwohl die Geschichte der massenmedialen Visualisierung von populärer Musik um einiges älter ist – ich erinnere etwa an die Lieddiapositive der Laterna magica-Zeit, an die "live model song slides" der Songpluggler auf angloamerikanischen Jahrmärkten, an die Tonbildschauen des frühen Kinos – ereignen sich jetzt ganz entscheidende Veränderungen.

Das massenmediale Netzwerk verdichtet und entwickelt sich in einem bislang nicht gekannten Ausmaß. Der kommerziell weiträumige Wellenschlag eines Tonfilmschlagers umfaßt nun

nahezu alle Bereiche des Musikmarkts: Filmverwertung, Verlags- und Urheberrechte, Musikproduktion, Starpräsentation, Schallplattenproduktion (oft mit vielen unterschiedlichen Interpreten), Radiosendung, Einsatz im (damals noch außerordentlich umfangreichen) Bereich der Live-Tanz- und Unterhaltungsmusik, Notenproduktion, Werbung u.a.m.. Kino hatte für das Aufschaukeln dieses Prozesses eine wichtige Funktion, meist als Startpunkt. In den Krisenzeiten fungierte es nicht nur als ein preiswertes Vergnügen, es besaß auch eine bis dahin massenhaft nicht gekannte Intensität der Wirkung. Konzentriert auf die Leinwand, im dunklen Kinosaal isoliert und gemeinsam mit vielen anderen Zuschauern die singenden und tanzenden Stars im Kontext ihrer Filmgeschichten zu erleben, die Musik und andere Unterhaltungssensationen der Metropolen wahrzunehmen – das war schon eine eskapistische Übung besonderer Qualität und ein Popmusikerlebnis sehr intensiver Art. In Kino, Radio und Presse (Tageszeitungen, Unterhaltungs- und Kulturzeitschriften, Bücher u.ä.), im Theater, in Vergnügungspalästen, Tanzdielen, im Musikalien- und Schallplattenhandel: an all diesen Orten etablierte sich der "Tonfilmschlager".

Heute nicht mehr üblich, aber damals ein interessante **Werbung** für eine bevorstehende Film Premiere: am 14.12.1929 werden in "Jede Woche Musik", der Musikbeilage des Berliner Tagblattes, Text und Noten von Schlagern aus dem Tonfilm MELODIE DES HERZENS zusammen mit Szenenbildern der Hauptakteure vorabgedruckt, dessen Premiere am 16.12.1929 stattfinden sollte. Eine ähnliche Werbung gibt es auch bei Filmen wie DER BLAUE ENGEL (mit Szenenbildern) und DER KONGRESS TANZT (mit Szenenbildern).

Auch die Filme selbst werden mit Werbekonterbande versetzt. So hört man in DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930) Lillian Harveys Erkennungsschlager "Du bist das süßeste Mädel der Welt" aus der ersten großen Tonfilmoperette mit Lillian Harvey, dem Film LIEBESWALZER. Hier wohl als ein Akt der Imagebildung für das erste bedeutende Tonfilmliebespaar Lillian Harvey und Willy Fritsch. Auch für Werner Richard Heymann, den Filmkomponisten der populären Pommer-Produktionen, wird auf diese Weise geworben (die zugehörigen Stars sind diesmal nicht dabei): In BOMBEN AUF MONTE CARLO erklingen sowohl Titel aus LIEBESWALZER ("Du bist

das süßeste Mädel...") als auch aus DIE DREI VON DER TANKSTELLE ("Ein Freund ...", "Liebling, mein Herz will ...").<sup>(7)</sup>

Mit einer Rundfunkansage, in der das Lied des echten Filmkomponisten Spoliansky angekündigt wird, beginnt der Film DAS LIED EINER NACHT und kündigt vom Ruhm dieses bedeutenden Kabarett-, Schlager- und Filmmusikers. Ähnlich in WER NIMMT DIE LIEBE ERNST, in dem Max Hansen sich selbst im Radio angesagt vernimmt, und dann noch frech behauptet, das könne er auch.<sup>(8)</sup>

Schon bald merkte die UFA, daß die Aufwendungen für die Musikrechte und auch die Nachverwertung der eigens für ihre Filme geschaffenen Musik sich kostengünstiger und einträglicher handhaben ließe, wenn sie selbst in das **Verlagsgeschäft** einsteige. Mit den beiden führenden Musikverlagen für populäre Musik – Wiener Bohème und Alrobi – wird zunächst eine gemeinsame Firma, der Ufaton-Verlag, gegründet. Bald aber, nach Streitigkeiten um die Einnahmeverteilungsquote, kauft die UFA den Wiener Bohème Verlag (heute gehören übrigens alle zum Bertelsmann-Konzern). Nun steuert sie zentral den Markt der populären Musik dieser Zeit. Allerdings nicht ohne Konkurrenz, denn auch die TOBIS wirft sich in das Musikgeschäft mit ihrem Beboton-Verlag, der ebenfalls bedeutende Filmschlager anbieten kann.<sup>(9)</sup>

Filme machen Schlager und ihre Interpreten populär - und umgekehrt werben populäre Schlager für die Filme. Damals fungierten **Noten** (Sheetmusik, Tanzalben, Salonbesetzungen) noch vor den **Schallplatten** als die Hauptmedien des Nachverwertungsgeschäfts. So erreichte etwa das Schlageralbum von DIE DREI VON DER TANKSTELLE im ersten Jahr des Kinostarts einen Absatz von 75000 Stück, mit 30000 waren gerade erst die Titel des LIEBESWALZERS erfolgreich gewesen.<sup>(10)</sup>

Eine der wichtigsten Verwertungsinstanzen waren die **Tanzkapellen** in den vielfältigen Vergnügungs- und Tanzlokalen. Hier gab es Livemusik und einen entsprechenden Notenbedarf. Über die exklusiven Tanzlokale der Metropolen insbesondere lief der Erhitzungskreislauf der Tonfilmschlager weiter, denn von hier wurden gelegentlich auch Rundfunkdirektübertragungen vorgenommen. Daß die Leinwandstars nun singen konnten, weist auf eine neue, wichtige Qualität der Identifikationsfiguren hin; denn im Rausch

der aufkommenden "Schlagerseuche", wie sie erstaunte Zeitgenossen im Kino bemerkten, mußten alle Stars, die es nur irgendwie halbwegs zustande brachten, singen.<sup>(11)</sup> Eine interessante Veränderung brachte die Konstitution des Musik-Film-Stars auch für die Schallplattenpräsentation: In der Regel waren auf den Schallplattenlabels der 20er Jahre die Schlagersänger und -sängerinnen nicht namentlich aufgeführt (meist stand da schlicht "mit Refrain-gesang"), nun aber verbanden sich Schlager und sein Tonfilmstar auf das innigste miteinander.

### III Der Star und sein Schlager

Das simpelste Verfahren der filmsprachlichen Präsentation von Schlagern orientiert sich am Bühnenauftritt – nun aber in bequemer Nähe vom Zuschauer zu verfolgen, mit dem entsprechend höheren Maß an Intensität und den neuen Möglichkeiten im Einsatz der darstellerischen Mittel (Mikrofon, Bewegung etc.), oftmals aber in nur einer Einstellung (Beispiel für die erstarrte Kamera, wie es die zeitgenössische Kritik am Tonfilm heftig monierte). In der Eröffnungssequenz aus DAS LIED IST AUS<sup>(12)</sup> gibt es eingeschnittene Reaktionsshots zwischen einem Gast am Tisch (Willi Forst) und der Sängerin (Liane Haid). Jedoch wird der Visualisierungsprozess der Liedsequenz, der sich fast über die gesamte Strecke auf den bereits aus Stummfilmzeiten bekannten Star Liane Haid konzentriert, systematisch den Strophen entlang vollzogen. Nach einem sogenannten Establishing Shot (Sängerin, Publikum, Raum, die Lewis Ruth Band, der wichtige Gast) kommt die 1. Strophe, fast wie eine Plansequenz, in Naheinstellung, nur am Ende des Refrains gibt es zwei eingeschnittene Reaktionsshots mit dem Gast Forst. Die zweite Strophe folgt Halbnahe/Amerikanisch, wodurch die Sängerin nun mehr Körper zeigen kann, fast lasziv, korrespondierend mit dem Liedtext (die Freunde im Kontext, den männlichem Blick auf den Körper der Frau gerichtet); die 3. Strophe erfolgt in der Halb-totale, d.h. mit Figuren im Umfeld, die die Situation im Raum und seine Atmosphäre näher bestimmen und mit dieser Distanz den neuen Texttopos verstärken. Aber am Ende ergreift der Gast die Initiative, stört deutlich, der beleidigten Sängerin bleibt nur noch der Reaktionsshot (Großaufnahme).

Nach dem Tango vom "Schönen Gigolo" (Casucci/Brammer, 1929), der übrigens auch für einen frühen Tonfilm (GIGOLO, 1930) herhalten mußte, folgt hier ein weiterer Großschlager, der sich mit den armen, arbeitslosen Offizieren des vergangenen Weltkriegs beschäftigt – "Adieu, mein kleiner Gardeoffizier". Er wird interessanterweise in dem Film DAS LIED IST AUS so konnotiert, daß er "out" sei, mitsamt seinem in Konkurs gegangenen Militär. Das klingt zunächst ganz gut. Allerdings ist der "kleine Gardeoffizier" ebenfalls arbeitslos und muß sich bei der Operettendiva als Diener verdienen – ganz so wie der Gigolo von 1929, der tanzen muß, wenn ihn eine Frau bezahlt. Mit der letzten Strophe, mit dem "Vergiß mich nicht!" des alten Marschalls, kann fast der Eindruck entstehen, als wäre eine Änderung der Militärrolle wieder angebracht.<sup>(13)</sup> Forst macht der beleidigten Diva überzeugend klar, daß er das Lied deswegen nicht mag, weil es an Erinnerungen rühre, die besser begraben bleiben sollten. Daß er nicht mehr Gardeoffizier sei, wäre gut so, das Militär habe Konkurs gemacht. Über diese alten Zeiten zu hören, tue einem weh. Moderne Schlager klingen anders. Er macht es vor mit dem stark synkoptierten "Ja, wenn das Wörtchen 'Wenn' nicht wär'".

Die Inszenierung des Films akzentuiert tatsächlich den moderneren Schlager deutlicher, plaziert ihn häufiger, gleichwohl wird das Marschlied vom Gardeoffizier der große Erfolg beim Publikum, seine innere Konterbande gleitet wohl intensiver in die Einstellungsstrukturen seiner Zuschauer hinein. Letztlich bringt der Film kein Happyend zustande, Forst muß am Ende zusammen mit den anderen Freiern der großen Tilla konstatieren, daß es mit ihr keine Zukunft gibt. Übrigens völlig unverständlicherweise, da sich beide sehr lieben und das Scheitern nur aus überflüssigen Mißverständnissen resultiert. Also doch noch eine Chance für den kleinen Offizier a.D., ein neuer Soldat zu werden, da es mit den bürgerlichen Banden, trotz großer Anstrengungen auf beiden Seiten, nichts wird? Vielleicht eine pragmatische Lösung in den finsternen Wirtschaftskrisenzeiten.

Im "Film-Kurier" vom 8.10.1930 kann man über diesen Film lesen:

"Wir Kritiker wollen sein ein einzig Volk von Schwestern: Dies ist ein Film für die Frauen, die Damen, die Fräuleins, die Mädchen. (Man fühlt mit.) Strömt herbei, ihr Frauenscharen ... Das ist ins Zentrum der deutschen Mentalität getroffen. Der Königs-Kinder-Komplex. Das Nichtkriegen und

sich doch gern haben ... Wird dieser Typ nun "Mode": der junge Mann, – mit guten Manieren, – der verzichten kann?"

#### IV Stimmen von der Straße: der Mythos vom Schlager als Lied des Volkes

Der neue Tonfilm demonstriert seine geheimnisvollen Möglichkeiten, verleiht den bleichen Menschen-Schatten Stimmen, läßt sie singen, reden, lachen. Obwohl noch viele Sequenzen in René Clairs Film SOUS LES TOITS DE PARIS (1929/30) – der damals von der Filmkritik (Kracauer, Arnheim u.a.) mit Begeisterung aufgenommen und geradezu als Modell für die deutsche Unterhaltungsfilmproduktion bezeichnet wurde – an Stummfilm erinnern, scheinen sich hier für die kritisierenden Zeitgenossen doch Lichtblicke ergeben zu haben im Hinblick auf die ästhetischen Möglichkeiten des Tonfilms. War doch gerade ein heftig kritisiertes Moment der neuen Tonfilmtechnik der enorme Bewegungsverlust für die Kamera, die Reduktion auch von Montagevielfalt. Dieser Film aber startet mit einer recht bewegungsstarken Montagesequenz, an die sich eine fulminant von den Dächern auf die Straße herabsenkende Kamerafahrt anschließt. Dabei gewinnt er unmerklich seine auditive Dimension und verbrämt sie über die visuelle Schicht mit deutlichen Konnotationen.

Mit für die Zeit recht aufregenden filmischen Mitteln wird der Zuschauer/-hörer in die kleine Pariser Straße herab und in einen "Singekurs" mit Albert Préjean hineingezogen. Hier ist der Ort, an dem sich die magische Gewalt der Schlager entfaltet: Sein Publikum steht begeistert an seinem alltäglichen Treffpunkt auf der Straße und singt. Alle fühlen gemeinsam, dies ist ihre Sache. An die Musikindustrie erinnert nichts, sie verwandelt sich in den menschlichen, freundlichen Préjean, laut Rudolf Arnheim<sup>(14)</sup> "der erste Proletarier unter den Stars", an dem alles "schräg" sei. Daher scheint er auch der ideale Träger der Botschaft von der grundehrlichen Herkunft des Schlagers. SOUS LES TOITS DE PARIS sagt es auf mehreren Dimensionen ganz deutlich: Die Schlager kommen aus dem Volk, sie entstehen unter den Dächern, auf der Straße, entspringen aus dem Herz der kleinen Leute. Die "Musikindustrie" ist ein einfacher Musiker, der auf der Straße seine Titel verkauft. Etwas realistisch zwar für Frankreich, aber nur die halbe Wahrheit.

So kannten nämlich die Pariser tatsächlich ihre Unterhaltungsmusiker, selbst Stars der damaligen französischen U-Musikszene pflegten diese Praxis des Songplugging auf der Straße. Zugleich mit dem wichtigen Nebeneffekt des leibhaftigen Aneignens durch Mitsingen. Diese Funktion wird wohl auch im Kino mit Clairs Film eingetreten und wirksam geworden sein.

Obwohl der Text des Hauptliedes – "Sous les toits de Paris" (M: Raoul Moretti, T: René Nazelles) – eine eher etwas unklare Aussage über das Leben unter den Dächern von Paris macht, scheint doch soviel deutlich: In diesen Krisenzeiten muß Du auf dein Glück vertrauen, unter den Dächern von Paris wird es sich schon einstellen. Mit den sanften Aufwärtsschwüngen der Melodie, die ständig kleine, chromatisch durchsetzte Figuren nach oben treibt, an den Haltepunkten dabei auf meist höhere Terzlagen der jeweiligen Basisakkorde trifft und somit eine ständig leichtfüßig aufwärtsstrebende, optimismusgetränkte Atmosphäre erzeugt, scheinen die grundtönig endenden Eröffnungssphrasen des Verses – mit den Lebensratschlägen der Mutter für ihre Tochter – vergessen. Angenehm wiegend trägt die Valse moderato den Refrain. Nur die Schlußkadenz endet schließlich im Grundton: Mädchen, in diesen schlimmen Zeiten muß du dein Glück suchen, unter den Dächern von Paris. Der Filmkontext zeigt, wie das konkret vor sich geht.

Übrigens hat die deutsche Filmszene diesen Film aufmerksam wahrgenommen, nicht nur die Filmkritik (die recht einhellig begeistert reagierte), sondern auch die Filmschaffenden. Ein charakteristisches Beispiel einer passablen Übernahme der Einbeziehung von Alltag der kleinen Leute in die Präsentation eines Schlagers mit filmsprachlichen Mitteln ereignet sich etwa in Piel Jutzis BERLIN ALEXANDERPLATZ (1931), an der Stelle, als Franz Biberkopf erstmals auf der Straße seine künftige Freundin Mieze als Straßensängerin kennenlernt. Ganz analog und behutsam führt die Kamera den Zuschauerblick von den Berliner Dächern abwärts fahrend auf die Musikszene der Straße herunter, zu den kleinen Leuten, hineintauchend in Miezes Straßengesang ("Liebe kommt, Liebe geht", M: Allan Gray).

Eine ähnliche, jedoch in der Vergangenheit spielende, aber plakativ als volksverbunden inszenierte Schlagerproduktion zeigt ei-

ner der Haupttitel des bis dato teuersten und in der Saison 1931/32 zugkräftigsten UFA-Erfolgs DER KONGRESS TANZT (1931): "Das muß ein Stück vom Himmel sein" singt Hörbiger im "Heurigen-Lied", und rundum steht Volk aller Arten und macht mit. Selbst die Kamera, die das bunte Geschehen in wenigen Einstellungen präsentiert, kann sich gelegentlich nicht das Mitschwingen im Waizerrhythmus versagen. Ganz stark wirkt am Ende dieser Sequenz das Abheben der Kamera in einer atemberaubenden Rückwärtsfahrt und der nahtlose Übergang aus dem schunkelnden Wien in den Säbeltanz (Chatschaturjan) des Hoftheaters mit russischen Tänzern und gelangweiltem Hofschranzenpublikum – eine außerordentlich gelungene Sequenzverkettung mit charakteristischer Aussage.

## V

### **"So wie ein Wunder fällt auf uns nieder vom Paradies ein gold'ner Schein". Vergangenheitsbewältigung mit Hoheiten, Militärs und kleinen Leuten**

Die leutseligen, oft etwas vertrottelten, sich mit den einfachen Leuten – wenn auch meist zunächst über eine Verwechslung – nett einlassenden Adligen, Fürsten, Marquisen, Prinzesschen u.ä. Hoheiten haben ihre Operettentradition. Und über diese Brücke sind sie wohl auch in den frühen Unterhaltungstonfilm gelangt. Aber dies allein begründet nicht den enormen Erfolg, den einige der in herrschaftlichen Kreisen spielenden "Tonfilmoperetten" verzeichnen konnten. Sicher spielte da auch eine doppelte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hinein: einmal die Vorführung der ehemals Mächtigen als Menschen wie du und ich, oft sogar weitaus einfältigere. Und dann die gerade in der politischen und ökonomischen Krisenzeit der ersten deutschen Republik möglicherweise aufkeimenden Träume von der "guten alten Zeit". Da wirft man sich schon einem Prinzen an die Brust, wenn ein wahrer Goldregen an Glück daraufhin herniederprasselt. In DER KONGRESS TANZT (1931) wirft sich die kleine Putzmacherin Christel an die Brust des russischen Zaren im mythischen Zuckerbäckewien des frühen 19. Jahrhunderts. Der Zar ist begeistert von ihr, deren Glück nun keine Grenzen kennt. Mit einem filmästhetisch enorm zugespitzten Liedauftritt bringt die Kutsche des Zaren die glücklich singende Lilian Harvey – natürlich spielt kein anderer als Willy Fritsch den Zaren aller Reußen – durch die Straßen von Wien hinaus aufs Land und zur Villa des hohen Liebhabers. Unterwegs

jubeln ihr alle zu, singen gemeinsam das Lied vom märchenhaften Glückstreffer des Mädels: "Das gibt's nur einmal, das kommt nie wieder!" – natürlich, es ist ja eigentlich völlig unschicklich und nur unter den Zwängen der Wirtschaftskrise verständlich, daß ein ordentliches Mädchen sich als Callgirl hingibt.

Alles dies geschieht in zwei Einstellungen, oder vielleicht sogar tendenziell in einer. Die Sogwirkung der langen Einstellungen – wie sie etwa auch in anderen Filmen der Zeit nicht nur aus technischen Gründen immer wieder zu finden sind – ziehen den Zuschauer emotional stark in den Bann des Geschehens, das, obwohl die visuellen Ereignisse ständig weiterschreiten, von einem einheitlichen kollektiven Zuschauer-Auge ohne den kleinsten Lidschlag aufgenommen wird. Sicher war es für den zeitgenössischen Zuschauer ein eindrucksvolles Seherlebnis, die Kutschfahrt aus der Stadt hinaus in die Felder ohne Perspektivensprung wahrnehmen zu können und dabei in den märchenhaften Monumentaljubel dieser singenden Glückslandschaft einzutauchen. Denn die Kinozuschauer sitzen voyeuristisch am Wegesrand, ihr Mitsummen ist möglich und wahrscheinlich.<sup>(15)</sup>

Es könnte sein – Rudolf Arnheim weist in einer Besprechung daraufhin –, daß die Idee zu dieser emphatischen Ausfahrt durch einen Film von Ernst Lubitsch angeregt wurde. Wahrscheinlich meint er eine Szene aus MONTE CARLO (1930)<sup>(16)</sup>. Hier entflieht eine mittellose Komteß einer unliebsam drohenden Hochzeit, fährt in einem Eisenbahnzug in Richtung Monte Carlo, singt dabei freudig "Beyond the blue horizon", begleitet von vielen ebenfalls euphorisch singenden und winkenden Leuten auf den Wiesen und Feldern. (Am Ende des Films wiederholt sich die Szene – nur daß der Zug jetzt von rechts nach links, d.h. in entgegengesetzter Richtung fährt, und sie ihren neuen Liebhaber, einen als Friseur getarnten amerikanischen Millionär, im Abteil dabei hat.)

Zurück zu DER KONGRESS TANZT: Daß die Liaison der Putzmacherin mit dem Zaren nur eine geträumte Wiener Episode sein kann, ist klar. Es wird keine Perspektive für das einfache Mädchen mit dem Mächtigen geben. "Das gibt's nur einmal, das kommt nie wieder, das ist vielleicht nur Träumerei!" stellt sich nicht als Frage, sondern als Gewißheit ein: Es ist nur Träumerei! Dann aber kommt das Heurigen-Lied als Trost für alle, für die Zuschauer, die bald aus dem

Kino hinaus müssen, und für die Christel aus Wien, die sich wieder ihrem kleinen Hofbeamten hingeben wird. Paul Hörbiger singt es jetzt ganz melancholisch und streichelt sanft die schlimmen Ahnungen und geringen Hoffnungen: "Das gibt's nur einmal".

Filme mit dem bewährten Operettenpersonal aus Hütten und Palästen gab es zahlreiche, und es waren oft bedeutende Erfolge. LIEBESWALZER (1930) gehört dazu, ebenfalls mit dem "Traumpaar" Fritsch/Harvey, ebenfalls mit der Musik von W. R. Heymann und mit ebenfalls bedeutenden Schlagern. Und IHRE HOHEIT BEFIEHLT (1931), wiederum W. Fritsch als Leutnant der fürstlichen Garde, diesmal mit einer Newcomerin, mit Käthe von Nagy, die als seine Prinzessin fungiert. Der Duodez-Hofstaat ist recht komisch inszeniert, dem Spott des republikanischen Massenpublikums hilflos preisgegeben. Die Liebesbrücken zwischen der Prinzessin, die sich emanzipiert gibt, und dem kleinen Delikatessenverkäufer allerdings sind nur scheinbar auf demokratischem Grund gebaut, tatsächlich haben sich beide verkleidet bei einem Gesindeball vergnügt und gehören zur gleichen adligen Kaste.

Der frechste aller Filme über Hoheiten und Prinzessinnen kommt 1931 mit BOMBEN AUF MONTE CARLO. Zunächst startet er ganz sanft, mit einer Blickwanderung von einer Küste hinaus aufs Meer zu einem Kreuzer. Dazu ein sehr schöner Slowfox von W.R. Heymann, den die Comedian Harmonists singen: "Wenn der Wind weht", präsentiert wieder in einer Plansequenz, zumindest tendenziell, denn ein einziger Schnitt wird unauffällig vorgenommen. Das langsame Pulsieren der Musik wird sehr geschickt grundiert durch einen permanent ausgeführten Linksschwenk der Kamera, ebenfalls in langsamer Bewegung. Kurz nach dem gefühligen Hineinsaugen des Publikums auf den Kreuzer "Persimon", dieses männerbesetzte Pappdeckelschiff aus Babelsberg, wird jedoch die entscheidende emotionale Grundierung gelegt. Nachdem der junge Schiffsoffizier Rühmann auf einer Kanone wie auf einem Riesenpenis hockend ins Bild geführt wird, folgt ein Schlager, der den richtigen Nerv in dieser Zeit traf und nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland ein Riesenerfolg wurde: "Das ist die Liebe der Matrosen"<sup>(17)</sup>.

Frech ist der Film nicht nur wegen des außerordentlich schnoddrigen Umgangs des Kapitäns Craddock (Hans Albers) mit seiner

obersten Kriegsherrin, der Königin von Pontenero (Anna Sten), und deren Anordnungen, sondern wegen seiner grundsätzlich widerständigen und subversiven Haltung gegenüber Autoritäten, gegenüber Recht und Gesetz. Er macht, was ihm paßt. Er fackelt nicht lange, weder bei dem Umgang mit Frauen noch mit einer schnellen Erpressung des Spielcasinos von Monte Carlo. Eigentlich ist er ein Krimineller, dieser Sympathieträger der Massen, der blonde Held Craddock-Albers. "Dieser menschliche Dynamo mit dem goldenen Herzen verkörperte im Film, was jeder im Leben gern wäre", meint Kracauer vielleicht ganz zutreffend.<sup>(19)</sup> Den Männern, die sich zueinander scheinbar völlig ehrlich verhalten, in einer fast brüderlichen Vertrautheit und Kumpelhaffigkeit, sind Frauen und Autoritäten im Grunde schnurz. An ihnen kann man seine Weltbeherrschung demonstrieren und tut es ausgiebig. Handelt es sich schon um eine Art Männerbündelei, die sich an fremde Autorität und Moralordnung nur soweit hält, wie sie ausweglos gezwungen wird?

Kracauer analysiert *BOMBEN AUF MONTE CARLO* als eine möglicherweise verhängnisvolle Botschaft:

"Vertrauensbruch, Defraudation und widerrechtliche Anwendung von Gewalt: ein reizender Tatbestand. Das bietet die UFA zwischen ein paar harmlosen Gesängen, Liebesszenen und Landschaftsbildern dem Publikum an, das nennt sie wahrhaftig Zerstreung. Aber diese Zerstreung zerstreut uns nicht inmitten der Not; sie beweist höchstens, daß die Not viele Hemmungen und Gewissenskrupel zerstreut hat.

Statt daß der Prachtkerl sich bei allem Leichtsinne und Übermut den Moralgesetzen unterordnet, die eine gesittete Gesellschaft zusammenhalten, erlaubt er sich, was ihm gefällt und ernannt sich selber zur letzten Instanz; statt daß er sich durch die Gesetze begrenzen läßt, macht er seine Art zum Gesetz. Ungestraft und nur, weil er ein Kerl ist, darf der Held des Films den Kasinoverwalter einlochen und die nichtsahnenden Besucher Monte Carlos in Schrecken versetzen. Ihn zum Idol emporsteigern, heißt nichts anderes, als dem blinden Triebleben den Primat vor der Vernunft zu erteilen, mit der die menschliche Gemeinschaft sich selbst einschränkt, um zu bestehen. Die bloße Natur wird zum Trumpf und ihre unkontrollierbaren Ansprüche erniedrigen die des Rechts. Ein Rückfall ins Mythologische, der vermutlich die weltanschaulichen Bedürfnisse des rechts orientierten Publikums befriedigt. Und wie um ihnen noch mehr entgegenzukommen, hat die UFA auch die Tatsache ausgenutzt, daß von der kritischen Naturanbetung nur ein Schritt zur Vergötzung des militärischen Apparats ist. Das Atelier-Schlachtschiff blitzt, der

Waffenrock des Kommandanten blitzt, und auch die Matrosen sind blitzende Kerls. Ohne zu murren, befolgen sie den Befehl, die Kanonenrohre auf das Kasino zu richten, und durch ihren unangebrachten Gehorsam wird nach dem Willen der UFA nicht etwa die Militärspielerei desavouiert, sondern umgekehrt: das kriegerische Matrosenleben dient dazu, die Erpresserallüren mit einer Gloriole zu umweben. Der Betrug schadet nicht der Uniform; diese vielmehr erhöht den zweifelhaften Kerl vollends zum Staatskerl, dem der Betrug nachgesehen werden muß.<sup>(19)</sup>

Sicherlich ist gerade der Schlager von der "Liebe der Matrosen ... Jawoll, Herr Kapitän" die bleibende Erinnerung an das Filmerlebnis geworden, dessen Handlungskonnotationen im Verlauf der Jahre verblassen und verschwinden, jedoch ein bestimmtes Gefühl von anarchischer, gewaltsamer, lustvoller Umgangsweise mit dem alltäglich Ordentlichen zurücklassen. Und dazu eine bedrückende Vorahnung auf die anstehenden Wandlungen im politischen Leben der Deutschen.

Eine recht sarkastische Feststellung anlässlich seiner Besprechung der *BOMBEN AUF MONTE CARLO* macht Rudolf Arnheim: "Die Militäroperette bekennt sich zu dem Grundsatz: Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser. Denn was den Landkrieg anlangt, so hat es sich herumgesprochen, daß Tanks, ferngesteuerte Bombenflugzeuge und Flammenwerfer keine passende Dekoration für ein Vergnügen mit Damen abgeben und daß sich Gasmasken als neckische Kostümlerung für hochbezahlte Blondinen nicht eignen ... Immer wieder verzeichnet man mit Schrecken, daß wir ins Leere fliehen müssen, wenn wir uns amüsieren wollen, diesmal in Königin Yolas Miniaturmonarchie Pontenero ..."<sup>(20)</sup> Übrigens auch in den US-Musicals der 30er Jahre spielte die Navy – zum Erstaunen der NS-Presse – eine wichtige Rolle als Handlungsort.

In der "Deutschen Filmzeitung" vom 25.9.31 beginnt die Besprechung der *BOMBEN AUF MONTE CARLO* folgendermaßen:

"Was ist das Eigenartige an diesem Tonfilm? Die einheitliche Stimmung. Einerlei, ob einem diese Stimmung zusagt oder nicht: sie ist mit einer unerbittlichen Wachsamkeit durchgehalten. Es ist eine Art Raserei des Männlichen in diesem Film. Das Männliche schlechthin ist der Grundton dieses Marine- und Monte Carlo-Films. Das Männliche ist hier Rhythmus, Musik geworden, Bildmusik, Szenen-Musik. Das ist ein Film in D-Dur. Wenn man aus dem Kino kommt, dann haftet ... nichts so fest wie eben dieses Ziehende, Marschierende, Strahlende. Man fühlt noch stunden-

lang diesen männlichen Rhythmus in sich weiterbeben ..."  
(Leider kenne ich keine weiblichen Stellungnahmen ...).

An derartigen Eindrücken hatte, trotz aller Verspieltheit, sicher die Marine- und Kriegsschiffkulisse einen großen Anteil. Vielleicht auch deswegen, weil der Kult der Männerbanden gerade hier sich breit entfalten konnte. Im Schlager der frühen Weimarer Tonfilm-Zeit drückt sich dies in einer Spezies aus, die später nicht mehr so sehr im Bereich der großen Hits reussierte: Nämlich die von größeren Männergruppen chorisch gesungenen Schlager. Selbst wenn es sich bei den konkreten Sängern etwa um die "Comedian Harmonists" handelt, suggerieren ihre Filmbeiträge dann oft doch die große singende Männergemeinschaft mit ihrer besonderen emotionalen Charakteristik, sei es Sentimentalität, Melancholie, aggressive Gewaltlust oder fanatischer Optimismus.

Das Lied "Wenn der Wind weht" und auch "Die Liebe der Matrosen" gehören – trotz salopp-heldischer Vorsänger – zu diesem Typ, ebenso wie der neuerdings wieder mal ausgegrabene Schlagerschlager "Flieger, grüß mir die Sonne" (aus F.P.1 ANTWORDET NICHT, 1932, R: Karl Hartl). Eher eine Parodie auf dieses Gehabe findet sich in dem Film NIE WIEDER LIEBE, den Anatol Litwak (später Anatole Litvak) mit der Musik von Mischa Spoliansky im Juli 1931 herausbringt. Auch hier wieder die Marine als Handlungsort, allerdings die private eines englischen Millionärs. Seine Männer verpflichten sich – einer Wette des Millionärs und notorischen Frauenverbrauchers Sandercroft folgend –, ihn auf einer 5-jährigen Fahrt an Bord einer Luxusjacht von Frauen so fernzuhalten, daß er seine Askese-Wette gewinnen kann. Die Präsentation des Titellieds wird recht witzig in einer Montagetechnik ausgeführt, die offenkundig an die russischen Stummfilmmeister der 20er Jahre erinnern soll, insbesondere an den PANZERKREUZER POTEMKIN von Sergej Eisenstein (dessen sensationelle Berliner Premiere den Riesenerfolg dieses Films begründet hatte). Nicht nur die Montage, auch einzelne Einstellungen (z.B. angeschnittene Großaufnahmen von Matrosen) zitieren direkt das berühmte Vorbild. Damals ging es allerdings um heroische, tapfere Männer, hier handelt es sich eher um Heuchler und Opportunisten.

## VI

### Gegenwelten: die Verformung des Alltags zum alltäglichen Paradies der Arbeitslosen

In den Zeiten höchster Not muß gerade die junge Tonfilmindustrie heftig für Ablenkung und Fluchträume sorgen. Dies gilt vor allem für das Jahr 1932, in dem die Bevölkerung mit allen schlimmen Konsequenzen konfrontiert wird, wie sie aus der weiter gestiegenen Arbeitslosenquote resultierten. Bereits im Februar wurde die Rekordzahl von 6,2 Millionen Arbeitslosen erreicht.

Zum Zeitpunkt der Uraufführung von KUHLE WAMPE<sup>(21)</sup>, Ende Mai 1932, begann die UFA mit den Dreharbeiten zu einem Film – EIN BLONDER TRAUM<sup>(22)</sup> –, der in mehrfacher Hinsicht als ein Gegenfilm zu dem kommunistischen Lichtspiel bezeichnet werden kann. Seine Botschaft formuliert den ungebrochenen Optimismus in schwieriger Zeit, nichts bringt er an Aufklärung über Hintergründe und Verursacher der akuten Lebensmisere. "Laß sie geh'n und red' nicht drein: Alles verstehen, heißt alles verzeihn", singt Illustrierten-Illse (=Trude Hesterberg) in ihrem Auftritts-Chanson (von Werner R. Heymann) vieldeutig beim Blick in die Tageszeitung und den vielen Meldungen über die chaotischen Zustände in der Welt – eine absonderliche Logik. KUHLE WAMPES Konsequenz hätte gelautet: "Alles versteh'n, heißt, an der richtigen Stelle mit dem Kampf um eine bessere Welt beginnen". Die "Arbeitslosen" des BLONDEN TRAUMS haben allerdings Arbeit, sie sind Fensterputzer und stets mit ihren Fahrrädern unterwegs. Ein erstes Beispiel zeigt sie mit einem Lied, das optisch sozusagen als Pendant zur Fahrrad-Sequenz der Arbeitslosen in KUHLE WAMPE fungiert, das die Grundüberzeugung dieses Gegenfilms zum Ausdruck bringt und aufgrund seiner Präsentation zur Identifikation auffordert: "Einmal schafft's jeder".

Kracauer beschäftigt sich in der Frankfurter Zeitung am 27. und 28. Juli 1932 unter dem Titel "Ablenkung oder Aufbau?" mit der Programmankündigung des neuen UFA-Programms. Er findet Widersprüchlichkeiten zwischen zwei Erklärungen des Direktors Correll, des Produktionschefs der UFA. Anlässlich einer UFA-Tagung beschreibt Correll den Grundgedanken des neuen UFA-Programms so:



"Wenn auch heute noch die Gegenwart außerordentlich trübe erscheint, lebt doch ein starkes Glaubensgefühl an eine Neubildung geistiger Anschauung auf, dämmert eine Hoffnung auf sichere Neugestaltung. Es ist notwendig, daß die führenden Persönlichkeiten im Film die Entwicklung fühlen....Wir wollen in Zukunft im Film Menschen sehen, die positive und klare Ziele verfolgen, die aus charakterlicher Veranlagung den Kampf mit der Umwelt aufnehmen und die national oder in rein menschlicher Form um ein erstrebenswertes Ziel innerlich ringen und weder durch konstruierte Zufälligkeiten noch durch krumme Wege ihr Ziel erreichen ..."

Das Konzept "Hoffnung" wird im *BLONDEN TRAUM* mehrfach angesprochen, positiv, auch mehrfach in den Liedtexten. – Corrells andere Erklärung läßt sich einem Artikel der Fachzeitschrift "Film-Kurier" entnehmen:

"Die UFA trägt mit ihrem Programm bewußt der seelischen Verfassung der heutigen Welt Rechnung. Die Wirtschaftskrise, die private Not, die politische Zerissenheit sind Faktoren, die das Publikum von heute nervenmäßig ungeheuer belasten. Was erscheint also nötiger als ein Programm von Filmen, die geeignet sind, das Publikum aus seiner seelischen Not herauszuführen; ihm teils Erhebung, teils Zerstreung und teils Unterhaltung zu bieten?..."<sup>(23)</sup>

Dieses Programm führt Filme auf wie *MORGENROT*, *ALARM AUF GLEIS B* (1936 dann als *GLEISDREIECK* veröffentlicht), und auch *DER BLONDE TRAUM* – mit "einer wirklichkeitsnah aufgebauten, aber romantisch gemütvoll umrankten Handlung" –, weiterhin Abenteuerfilme, Komödien und Kriminalfilme. Kracauer staunt, denn Zerstreung und Ablenkung bestimmte das Programm des Filmunterhaltungsjahres 1931. Nun aber sollen Fragen der Zeit beantwortet werden. Kracauer vermißt sie, stellt auch wieder nur vorwiegend Ablenkungs- und Zerstreungstoffe fest – die alten Stars, die alten Konfektionäre der Filmschreiber. Er hatte natürlich völlig andere Vorstellungen von den wichtigen Problemen der Zeit, die Tendenz der Hugenberg-Ufa-Konzeption ging eindeutig in eine andere Richtung. Zumindest was die "nationalen Großfilme" angeht. Bei der kommerziell wichtigen Unterhaltungsware mußte nach wie vor auf Erfolg gesetzt werden (der Filmindustrie ging es miserabel), d.h. aber auch, die grundlegenden Bedürfnisse nach Kino-Entlastung, die Angebote zu Alltagsflucht und Entspannung nicht zu vergessen. Dies leistet *DER BLONDE TRAUM* (Buch von Walter Reisch und Billy Wilder) offenbar vorbildlich. Allenfalls die recht deutlichen Texte mit ihrer euphorischen Opti-

mismus-Botschaft könnten vom "neuen Geist" des nationalen Aufbaus künden, wenn auch sehr im Hintergrund.

Das kleine Glück ist möglich, auch in dieser Zeit: Nahe an der Wirklichkeit wird ein Märchen erzählt, das man mit ihr verwechseln soll. *Joujou* – gespielt von Lilian Harvey – kommt daher und will nach Hollywood, träumt vom Erfolg als Sängerin und Tänzerin. Auf der Flucht vor dem Portier der amerikanischen Botschaft trifft sie die beiden Willis, Forst und Fritsch – die Originalvornamen für die Publikumsliebhaberinnen sollen wohl die Authentizität ihrer Filmerlebnisse unter Beweis stellen und die Stärke ihres Identifikationssogs erhöhen. *Joujou* singt ihnen ihr Sehnsuchtslied vor: "Irgendwo auf der Welt gibts ein kleines bißchen Glück", ein Lied von hohem Gebrauchswert für das Träumen von einer freundlichen Gegenwelt in der kalten Realität der Depressionszeit, und daher wohl auch der bekannteste Schlager dieses Films. Die Visualisierung betont stark die Präsentation der Stars, zunächst die Harvey mit ihrer Sehnsuchtsweise, die beiden Willis im eingeschnittenen Gegenschuß als die lockeren Pragmatiker, der frech-verschmitzte Forst und der nachdenklich-ordentliche Fritsch. Sie sind nicht ganz bei der Sache, haben offenbar vor allem Fantasien um das Mädchen im Kopf. Deren melancholische Sehnsucht und den nachdrücklichen Wunsch nach Hollywood teilen die Männer nicht sonderlich. Optimistisch und unverzagt arrangieren sie sich mit ihrem Alltag und schmettern: "Uns gefällt die Welt, mit und ohne Geld! Wir behalten stets Humor!". Immerhin sind die männlichen Protagonisten keine Arbeitslosen, sondern Fensterputzer. Sie fahren zwar auch im Fahrradpuik mit Ihren Putzerkollegen durch die Straßen wie die Arbeitssuchenden in *KUHLE WAMPE*, sind jedoch völlig d'accord mit ihrem Dasein. Wut, Verzweiflung und Not wie Dudows Arbeiter kennen sie nicht. Selbst ihre Wohnungsprobleme lösen sie ähnlich wie ihre Kollegen aus *KUHLE WAMPE* (und anderen Filmen, wie *DIE DREI VON DER STEMPELSTELLE*<sup>(24)</sup>): Ohne Miete hausen sie in einer pittoresken Laubenkolonie, nämlich in drei ausgediente Eisenbahnwaggons, die sie sich, gemeinsam mit einem älteren Aussteiger, der sogenannten "Vogelscheuche" (gespielt von Paul Hörbiger), wohnlich hergerichtet haben: "Wir zahlen keine Miete mehr, wir sind im Grünen zu Haus". In dieser unsäglichen Idylle hausen sie fröhlich und können auch noch ihrer neuen Freundin und mehrfach geliebten *Joujou* eine Unterkunft einräumen.

An einer Stelle allerdings wird es ernst, die pausbäckigen Gesänge vom erwarteten Glück erhalten einen überraschenden Kontrapunkt in einer letzten Strophe des Mieten-Lieds, die Vogel-scheuche Paul beisteuert. "Vorbei sind jetzt die Sorgen!", singt er und spricht vom Tod, der den bisherigen Bewohner der Idylle im Grünen ereilt, vom Sarg, der nun seine Wohnung ist, "und da schläfst du wie in Mutterns Schoß, mühelos und sorgenlos, da ziehst du nie wieder aus." Eine kleine Gelegenheit zum Schlucken für den Kinobesucher, eine kleine Träne gefällig: Hörbigers sentimental Sarkasmus (vgl. DER KONGRESS TANZT u.a. Filme, wo er als Spezialist für das nachdenklich-sentimentale Lied zum Akkordeon posiert) wird durch Forsts trockene Reaktion neutralisiert – das Leben geht weiter.

Das Beste aus der Situation machen, die Hoffnung nicht aufgeben, Solidarität miteinander üben (Männerfreundschaft ist dabei ein wichtiges Element), den Alltag einfach freundlich sehen: So lassen sich die Lebenskrisen bewältigen. Übrigens steuert der Film an dem zunächst länger erwarteten Happyend vorbei: Nach Hollywood kommt nicht etwa Joujou (die es nur in einem lustigen Alptraum erreicht), sondern der eine, der freche Willi als Abwimmeler von zudringlichen Leuten beim Filmbuß, der andere "bleibt brav bei Lederlappen, Leiter und Fahrrad, für 65 Mark die Woche zuzüglich Verheiratetenzulage von 15 Prozent." (Film-Kurier vom 24.9.32).

Die Flucht in den Unsinn bestimmt die Gegenwelten anderer Unterhaltungsfilme, die etwa den Konkurs als Operette feiern. Mit DIE DREI VON DER TANKSTELLE gelang der UFA im September 1930 nicht nur ein großer kommerzieller Erfolg, sondern zugleich auch eine filmdramaturgische Neuschöpfung, die "Tonfilm-Operette". Von vornherein sollte mit dieser Produktion experimentiert werden. Geld dafür konnte durch die vorangegangenen Erfolge LIEBESWALZER (im Prinzip dasselbe Team) und DER BLAUE ENGEL zur Verfügung gestellt werden. Es entstand der kommerziell erfolgreichste Film der Saison 1930/31. Bereits der Stoff und seine dramaturgischen Treibsätze – Bankrotteure, Autos, Tankstelle, reiche Tochter, schnelles Avancement der Mittellosen zu Direktoren eines Großhandelskonzerns etc. – unterschieden sich deutlich von der herkömmlichen Operette. Auch vom bisherigen Musikfilm setzte sich Thieles Konzept ab: "Musik, Gesang, Sprache und Bild wurden dramaturgisch so verflochten, daß einmal aus dem Bild, einmal

aus der Sprache und das andere Mal aus dem Gesang sich das leichte, flüssige Dahingleiten des Geschehens ergab."<sup>(25)</sup> Dabei spielte insbesondere das tänzerische Element eine wichtige Rolle. "Wir haben nun versucht, das gesamte Geschehen des Films musikalisch-rhythmisch aufzulösen. Bei der Operette ist der Tanz meist nur Einlage. Wir aber haben ihn organisch in das Geschehen eingefügt mit allen Möglichkeiten tänzerischer Rhythmik. Gesang, Musik und Bewegung stehen im Dienste der Gesamt-Komposition, sind aus ihr entwickelt."<sup>(26)</sup> Eine Schlüsselszene, die Thiele als Basis für das Gestaltungsprinzip des Films anführt, demonstriert den Versuch, die Schauspieleraktionen in "Bild und Musik satirisch-rhythmisch" aufzulösen: "Lieber, guter Herr Gerichtsvollzieher". Beziehungsreich nutzt Heymann zur Bewegung des Möbelträger-"Balletts" ein Motiv aus dem Trauermarsch von Chopin.

Lernen an diesem Modell läßt sich folgendes: Schicksalsschläge in Form eines Bankrotts mit anschließender Pfändung werden durch Fröhlichkeit und eine gute Männerfreundschaft bewältigt. "Arbeit" erscheint ohnehin nicht als eine erstrebenswerte Alltags-Tätigkeit: "Wir hab'n die Arbeit nur von weitem geseh'n und auch von weitem war sie nicht schön!" Erstaunlich, wie Thiele trotz enormer technischer Schwierigkeiten es fertigbringt, das Filmbild nicht in allzulangen Einstellungen festzufrieren und eine abwechslungsreiche rhythmische Struktur zu erzeugen. Allerdings erfolgen die Schnitte – anders war es zu diesem Zeitpunkt bei lippensynchronen Aufnahmeteilen nicht möglich – stets an Zäsuren und Pausenstellen des musikalischen Ablaufs. Einer der Hauptschlager des Films bestätigt entschieden eines der Bewältigungsrezepte der Depressionszeit: Männerfreundschaft als Panzer gegen das Schicksal: "Ein Freund, ein guter Freund, das ist das Schönste was es gibt auf der Welt".<sup>(27)</sup>

Arbeit, aufgelöst in "rhythmisch-musikalische" Bewegung: Ist das nicht in hohem Maß sarkastisch, könnten das Arbeitslose im Zuschauerraum als Verhöhnung ihrer Situation verstehen? Sicher nicht, denn ganz offenkundig ist diese Art Arbeit nur Atrappe, ein Versatzstück unterhaltsamer Schaumschlägerei, deren spielerischen Unsinn man gerne mitmacht und ihn sehr wohl von der Realität unterscheiden kann. Mir ist auch unklar, ob sich diese "Arbeitspräsentation" so mit der Wirklichkeit verwechseln läßt, wie sie Kracauer seinerzeit als Gefahr mancher Unterhaltungsfilme

begriff. Auch das leuchtet mir nicht ein. An anderer Stelle läßt sich der Großkritiker der Frankfurter Zeitung durchaus in den Bann dieser Filmoperette ziehen: "Ein verspielter Tagtraum aus Material des Alltagslebens", mit exzentrischem "Einsatz der Musik ... Launisch durchkreuzte die Musik andauernd die halbwegs vernünftige Handlung und riß Personen und selbst Objekte dazu hin, sich ausgelassen zu benehmen ..." <sup>(28)</sup> Was Kracauer hier gut findet – Lubitsch verfolgte ebenfalls dieses Konzept des Musikeinsatzes ohne scheinbar reale Begründung <sup>(29)</sup> –, dies verurteilt Anton Kaes, heutiger Filmwissenschaftler, indem er den unmotivierten Einsatz des Singens in diesem Film rügt und als positives Gegenbeispiel die Liedpräsentationen in DER BLAUE ENGEL anführt. Aber da handelt es sich um ein völlig anderes dramaturgisches Konzept, um das des Backstage-Formats nämlich (das Sänger und Sängerinnen als handelnde Personen hat), und die Lieder interferieren nicht mit einem musikalischen Lustspiel, sondern mit einem bürgerlichen Drama. <sup>(30)</sup>

Als Höhepunkt unsinniger Arbeit und Betätigungsfeld der zu Direktoren emporgeschleunigten Bankrotteure kann der Kutag-Marsch gelten, ein Derivat des Schlagers "Ein Freund, ein guter Freund". Hier allerdings scheint mir die Grenze erreicht, an der das Lustspiel sein Spiel mit den Alltagsproblemen beenden muß. Zwar zeigt sich der blanke Unsinn auf dem Werkshof, auf dem Arbeiter und Angestellte eine Art Bewegungsballett im Marschrhythmus präsentieren. Jedoch wären auch Neidgefühle an dieser Stelle denkbar. Doch das können die Zuschauer ggf. schnell vergessen, denn nun kommt knüppeldick ein totales, breit ausgespieltes Happyend, fast wie auf der Operettenbühne.

Nicht genug damit, denn in einer anderen Fassung des Films folgt auf den bekannten Schluß ein weiterer, der – wie die Beatles in YELLOW SUBMARINE <sup>(31)</sup> – sich an das Kinopublikum im Saal wendet und dann noch einmal mit verstärktem Aufwand an revueartigem Unsinn klarmacht, daß das Spiel nur Operette war, und keinesfalls mit dem Leben verwechselt werden darf. – Auf eine merkwürdige Parallele im Geschehn der Zeit möchte ich belläufig hinweisen: die September-Wahlen brachten für die Nazis quasi einen Erd-rutschsieg, von 12 Mandaten im alten Reichstag sprangen sie auf die berühmten 107 Mandate, und zwar geschah dies am

14.9.1930, die Uraufführung der DREI VON DER TANKSTELLE folgte einen Tag später, am 15.9.1930.

Es gibt weitere Filme, die ihre Gegenwelt nach diesen Konzepten aufbauen, dazwischen – zwischen euphorischem Alltagsoptimismus und dem Operettenmärchen über den Alltag gibt es den Filmtyp, der zwar deutlich im Alltag spielt, aber dessen Glücksprozess von vornherein als Irrtum kenntlich ist und der sich dann auch als solcher auflöst. Alles ist wieder wie vorher, die kleinen Leute bleiben klein, die scheinbaren Gunstbeweise sind Vergangenheit. So etwa in dem merkwürdig satirisch-überzogenen Lustspiel mit Siegfried Arno EIN AUSGEKOCHTER JUNGE, in dem der Held durch eine falschgelaufene Hypnose mit einem Mädchen, das ebenfalls falsch hypnotisiert wurde, in eine heftige Liebesbeziehung gerät. Aber dieses Glück, das nur als Irrtum entstand, muß am Ende enden. Pech gehabt, alles wie vorher. "Sie sind für mich das Pünktchen auf dem I" durchzieht als einziger Schlager diese Komödie. <sup>(32)</sup>

## VII

### "Wenn ich sonntags in mein Kino geh'"

#### - der selbstreferentielle Trick

In der Geschichte der populären Medien gibt es immer wieder die Selbstbeweihräucherung, oder neudeutsch: den selbstreferentiellen oder auch autoreflexiven Bezug. Filme zitieren Passagen aus der Filmgeschichte oder reagieren auf andere Filme – wie bei NIE WIEDER LIEBE die parodistische Erinnerung an den PANZERKREUZER POTMEKIN, bei DER BLONDE TRAUM Anklänge an KUHLE WAMPE. Komponisten zitieren sich selbst, benutzen in Filmen musikalische Hinweise auf frühere Filmmusikarbeiten von sich (Heymann zitiert seine Schlager aus LIEBESWALZER in DIE DREI VON DER TANKSTELLE, aus beiden Filmen dann in BOMBEN AUF MONTE CARLO). Selbst das Publikum wird von der Leinwand herunter direkt angesprochen (in DIE DREI VON DER TANKSTELLE am Ende), so als wäre das Filmerlebnis ein Stück reales Leben (was es ja auch ist!). Auch Darsteller pflegen gelegentlich ihre öffentliche Rolle durch Hinweise auf sich im Gewand einer Filmrolle zu unterstreichen. Ein derartiger Fall ereignet sich in dem Film WER NIMMT DIE LIEBE ERNST? (1931) <sup>(33)</sup>, in dem ein kleiner Gauner, gespielt von dem Kabarett Sänger Max Hansen, erstaunt feststellt, daß er das auch kann, was ein Sänger namens "Max Hansen" im Radio ge-

rade von sich gibt. Selbstbewußt singt er das Radiolied leibhaftig weiter: kein Wunder, daß er's kann!

Ein Film hat jedoch die Sache mit den selbstreferentiellen Querbezügen geradezu als dramaturgisches Konzept. ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT (1932)<sup>(34)</sup> gibt sich völlig souverän in seiner inhärenten Massenmedienanalyse. Daß das Kino die falsche Operettenwelt zeigt und der scheinbar authentische Alltag des Liebespaars und die Schlager in seinem Kopf dagegen die Intensität echter Realität beschreiben – das wird hier behauptet und durch witzige Sequenzverkoppelungen auch filmsprachlich präsentiert. Als Verkettungssymbol dient meist ein rotierendes Feuerwerk, das aus dem "Alltag" in die Kinooperette hineinversetzt. Diese zeigt etwas ähnliches zu dem gerade noch alltäglichen Geschehen, übertreibt allerdings maßlos.

Kino und Schlager beschreiben die emotionale Tiefe des Geschehens im Alltag, indem quasi selbstreferentiell ein Kino, ein darin laufender Operettenfilm (der "Bombastik-Film"-Produktion) und ein Schlager mit dem Entstehen einer Liebesgeschichte zweier Bettpartner interferieren, die sich nicht von Angesicht zu Angesicht kennen. Das Bett wurde ihnen nämlich für je einen halben Tag vermietet und erst, wenn der eine Mieter Bett und Zimmer verlassen hat, darf der andere beides nutzen. Mit dem Hauptschlager des Films im Film – "Wenn ich sonntags in mein Kino geh'" – wechseln die Ebenen der Handlung aus dem Kino in den Alltag und zurück. Die jungen Liebenden analysieren gelegentlich – auf einer zweiten selbstreferentiellen Ebene – ihre Gefühlshöhepunkte nach Maßgabe ihrer Kinoerlebnisse: "Genau wie im Kino" stellt sie nach dem ersten Kuß auf einem Ausflug nach Potsdam fest und meint, an dieser Stelle fange immer die Musik im Film an. Und es gibt auch eine kleine Diskussion über Schlager zwischen dem Mädchen und der Zimmerwirtin; im Anschluß zeigt der Film, wie der Schlager und das Mädchen miteinander kommunizieren – er wird zum Spiegel ihrer Träume. Die Wechsel zwischen der Filmim-Film-Ebene und der Filmhandlung finden noch häufiger statt, bis in den Schluß des Filmes, in dem das Liebespaar im Kino sitzend ebenfalls das Ende seines Films erlebt. Für die Filmfiguren wie für die Kinozuschauer endet der Film schließlich mit dem für beide Publika gemeinsamen "Vorhang im Film":

"ENDE"

## Anmerkungen

- (1) Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt 1979, S. 11.
- (2) Wie der Film kann auch der Schlager als Industrieprodukt verstanden werden, das ganz analog den Ausgleich zwischen Träumen und Wünschen des Publikums wie aber auch der Hersteller herbeiführen muß.
- (3) Regie Robert Siodmak, 1931.
- (4) Regie Robert Siodmak, 1931.
- (5) Regie Richard Oswald, 1930; vgl. dazu Fred Ritzel: "Schöne Welt, du gingst in Fransen!": Auf der Suche nach dem authentischen deutschen Tango. In: Rösing, Helmut (Hg.): "Musikalische Werdegänge". Beiträge zur Populärmusikforschung 5/6, Hamburg: ASPM Arbeitskreis Studium populärer Musik 1988.
- (6) Regie Erich Engel, 1932; vgl. Kracauer, a.a.O., S. 541.
- (7) MELODIE DES HERZENS, Regie: H. Schwarz, Musik: W. R. Heymann, 1929;  
DER BLAUE ENGEL, R: J. von Sternberg, M: F. Hollaender, 1930;  
DER KONGRESS TANZT, R: E. Charell, M: W. R. Heymann, 1931;  
DIE DREI VON DER TANKSTELLE, R: W. Thiele, M: W. R. Heymann;  
LIEBESWALZER, R: W. Thiele, 1930, M: W. R. Heymann;  
BOMBEN AUF MONTE CARLO, R: H. Schwarz, M: W.R. Heymann, 1931.
- (8) DAS LIED EINER NACHT, R: Anatol Litwak, M: M. Spoliansky;  
WER NIMMT DIE LIEBE ERNST, R: E. Engel, M: W. Grosz, K. Schröder, 1931.
- (9) vgl. dazu Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hg.): Das UFA-Buch, Frankfurt a.M. 1992, S. 302-305.
- (10) Spitzentitel des Sheetverkaufs von Schlagern der 20er Jahre konnten auf immerhin 800.000 Exemplare klettern (so bei "Hallo, du süße Klingelfee" von Robert Stolz).
- (11) vgl. etwa Kurt London: Handlung oder Gesang? Die Schlagerseuche im Tonfilm. In: Kino 1930, Nr. 1, S. 5.
- (12) R: Geza von Bolvary, M: Robert Stolz, 1930.
- (13) Robert Stolz hat in diesen Jahren durch drei sehr bekannte Schlager so etwas wie einen Umschwung des Zeitgeistes indiziert, von "Leutnant warst du einst bei den Husaren" (Titel von 1929, gab 1930 einem Film von Willi Kraus den Titel), über "Adieu, mein kleiner Gardeoffizier" mit seiner Mischung aus melancholischer Erinnerung und hoffnungsfroher Wehmut zu "Wenn ich ein kleiner Leutnant wär" (1931) und dem Fantasie-Bild des in seiner Militärrolle wieder etablierten Offiziers – "das war'n schöne Zeiten...".
- (14) Rudolf Arnheim: Kritiken und Aufsätze zum Film, Frankfurt a.M. 1979, S. 291.
- (15) Übrigens: "Ich möchte gern fuchtbar glücklich sein", sagt Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen nach einem Traum über eine unbeschwerte Taxifahrt, bei der auch Lilian Harvey und der KONGRESS in ihren Gedanken

auftauchen. Vgl. Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen, München 1989, S. 81-82 (Original 1932).

- (16) R: Ernst Lubitsch, M: Richard A. Whiting, W. Franke Harling.
- (17) Zunächst kabela Pommer dem in Nizza urlaubenden Heymann, er solle einen französischen Marsch erfinden. Dann sollte der Stoff jedoch in Berlin spielen. Inzwischen war Heymanns französischer Marsch fertig. Der Texter Robert Gilbert textete dazu: "Marie, wir wollen in den Wald geh'n, denn die Bäume sind so grün ...". Nachdem dann doch Monte Carlo anstelle von Berlin angesagt war, hieß es schließlich "Das ist die Liebe der Matrosen", in der französischen Fassung "C'est nous, les gars de la marine".
- (18) Kracauer, a.a.O., S. 224.
- (19) Kracauer, a.a.O., S. 505-507; vgl. auch Arnheim, a.a.O., S. 292-293, mit einer enorm charakteristischen und witzigen Beschreibung von Hans Albers.
- (20) vgl. Arnheim, 292.
- (21) R: S. Dudow, B. Brecht, M: Hanns Eisler, 1932.
- (22) R: P. Martin, M: W.R. Heymann, 1932.
- (23) Siegfried Kracauer, a.a.O., S. 550-553.
- (24) R: E. Thiele, 1932.
- (25) Thiele, zit. nach Stefan Hillers: "Die Drei von der Tankstelle" – ein populärer Musikfilm in der Spätphase der Weimarer Republik, Staatsexamensarbeit Universität Oldenburg 1987, S. 74.
- (26) Wilhelm Thiele: Vom Stil der Tonfilm-Operette. In: Deutsche Filmzeitung, 3.10.1930.
- (27) Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S. 262; in der frz. Fassung: "Avoir un bon copain"; "Liebling, mein Herz..." heißt dort "Tout est permis quand on rêve"
- (28) Siegfried Kracauer, a.a.O., S. 217.
- (29) Ernst Lubitsch: Die Film-Operette – ein schönes Märchen. In: Der Film-Kurier, 1.1.1930.
- (30) Anton Kaes, in Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler: Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 96.
- (31) vgl. Fred Ritzel: Die animierte Utopie: "YELLOW SUBMARINE" und die Rettung der Gesellschaft. In: Werner Faulstich/ Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte Bd. 4: Frankfurt a.M.: Fischer 1992.
- (32) R: E. Schönfelder, M: W. Meisel, 1931.
- (33) R: Erich Engel, M: Wilhelm Grosz.
- (34) R: L. Berger, M: W.R. Heymann.