Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven auf die transnationale Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre

Ingeborg Zechner
Univerza Karla Franca v Gradcu
Karl-Franzens-Universität Graz

Die Operette fand in den 1920er und -30er Jahren durch ihre große Popularität eine internationale Verbreitung. In vielen deutschsprachigen Theatern machte die Operette (trotz der propagierten Krise) einen großen Anteil am Gesamtspielplan aus.¹ Gerade bei den für das Musiktheater im Allgemeinen typischen internationalen Transfers von Werken in differierende kulturelle Kontexte (u. a. den amerikanischen Broadway) war eine Adaption der Werkgestalt in Bezug auf den neuen Aufführungskontext notwendig, wobei diese Prozesse vielfach über eine reine Übersetzung des Textbuchs hinausgingen, denn „*it was necessary to capture the cultural meanings and emotional nuances that resist direct translation, enabling them to be recognized in a new context*“.²

Durch das Aufkommen der Stummfilmtechnologie vor dem Ersten Weltkrieg stellte der Theaterbesuch nicht mehr die alleinige Möglichkeit zur musiktheatralen Unterhaltung dar, sondern erhielt massive Konkur-

- 1 Vgl. dazu auch Marion Linhardt, „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Siegfried Mauser (= Geschichte der Oper 4) (Laaber: Laaber, 2006), 126–7. An den österreichischen Stadttheatern dominierte die Operette zahlenmäßig über die Oper (vgl. u. a. Ingeborg Zechner, „Alles nur Theater! Operaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944“, in *Geschichte der Oper in Wien: Von 1869 bis zur Gegenwart*, Hrsg. Barbara Boisits, Clemens Hellsberg, Philipp Ther und Susana Zapke (Wien [u. a.]: Molden, 2019), 60–93.
- 2 Derek Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End 1900–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 55.

renz durch den Film: So erlebte zunächst die Stummfilmoperette Anfang der 1920er Jahre eine regelrechte Blüte,³ wobei nach Aufkommen der Tonfilmtechnik Anfang der 1930er Jahre auch filmische Adaptionen von Bühnenoperetten (u. a. Lehárs *Land des Lächelns* der Richard Tauber Tonfilm-Produktion GmbH 1930 als eine der ersten Tonfilmadaptionen einer Operette)⁴, so genannte Operettenfilme, zu bemerken sind.⁵ Einen Wendepunkt in diesem Prozess bildete das Jahr 1926, ab dem sich das elektronische Aufnahmeverfahren mit Mikrofon technisch durchsetzte, das eine bessere Qualität der Tonaufnahmen mit sich brachte und dementsprechend auch eine wichtige technische Grundlage zur Musikdistribution schuf.⁶ Die Technologien von Nadel- und Lichttonverfahren beförderten dann Anfang 1930er Jahre den Musikfilm⁷ in Deutschland im Allgemeinen, da sich v. a. das Frequenzspektrum der darin enthaltenen Gesangsnummern ideal für Aufnahme und Wiedergabe eignete. Dass sich durch das Lichtton-Verfahren der Aufwand beim Dreh von Musikeinlagen zunächst sogar vergrößerte, ließ sich durch den qualitativen Mehrwert des Verfahrens rechtfertigen.

- 3 Richard Traubner, „Operette als Stoff und Anregung: Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937“, in *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, Hrsg. Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning (München: edition text + kritik, 1998), 10–1. Für die Entwicklung des Genres Filmoperette besaß v. a. die Verfilmung *Ein Walzertraum* aus 1925 maßgebliche Bedeutung (ibid., 12). Die Stummfilmoperette nutzte u. a. auch die Darsteller der Bühnenoperette (vgl. Francesco Bono, „Glücklich ist, wer vergisst ...: Operette und Film – Analyse einer Beziehung“, in *MusikSpektakelFilm*, 31–3 und Scott, *German Operetta on Broadway*, 202).
- 4 Vgl. Traubner, „Operette als Stoff und Anregung“, 15.
- 5 Theater im deutschsprachigen Raum bzw. Variétés wurden teilweise auch in Kinos umgebaut und vice versa, was u. a. die Wechselwirkungen zwischen Theater, Operette und Film zeigt vgl. u. a. Horst Claus, „Variété–Operette–Film: Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“, in *MusikSpektakelFilm*, 80 und Scott, *German Operetta on Broadway*, 206. Für eine Differenzierung des Begriffs des Operettenfilms in Bezug auf die Stummfilmzeit bzw. für dessen Unterkategorie der Operettenverfilmung vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945* (München: edition text + kritik, 2007), 59–60.
- 6 Marko Paysan, „Aus dem Geist des Boulevards! Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette“, in *MusikSpektakelFilm*, 52.
- 7 Michael Wedel definiert den Musikfilm als „ein narratives Genre (mit einer Mindestlänge von einer Stunde Laufzeit) [...], innerhalb derer die wiederholte musikalische Nummer mit diegetisch verankertem Gesang ein signifikantes Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischen Diskurs etabliert.“ (Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 23).

Dieses machte es nunmehr möglich, Sprache, Musik und Geräusche jeweils synchron und ohne große Qualitätsverluste aufzunehmen.⁸

Durch diesen Technologiesprung im Medium Film (v. a. in Hinblick auf die Distribution) entwickelte sich – parallel zu Operettenfilmen – auch das von der Ufa maßgeblich geprägte intermediale Genre der Tonfilmoperette, in dem innerhalb eines neuen Werks u. a. die Dramaturgie des Bühnengenres Operette mit derjenigen des Erzählkinos innerhalb des Mediums Film miteinander verbunden werden. Als Beispiel sind hier u. a. *Der Kongress tanzt* (1931), der stilistische, wie musikalisch-dramaturgische Bezüge zur Wiener Operettentradition aufweist, oder eben auch *Die Drei von der Tankstelle* (1930) zu nennen.⁹ Die Tonfilmoperette griff jedoch nicht nur musikalisch-dramaturgische Konventionen der Bühnenoperette auf, sondern verband diese mit Elementen aus dem zeitgenössischen Variététheater und dem Kabarett, wobei sich hier die Stadt Berlin als ein weiteres wichtiges Zentrum etablierte.¹⁰

Die vielfältigen ideologischen, stilistischen und personellen Beziehungen zwischen Tonfilm und Operette in den 1920er und -30er Jahren wurden wissenschaftlich vor allem aus film-, theater- und medienwissenschaftlichen Perspektiven beleuchtet, wobei in diesem Zusammenhang auch die Intermedialität der Tonfilmoperette konstatiert wurde,¹¹ nämlich u. a. als „in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Hör- und Seh-

8 Vgl. Ibid., 244, 246 und 248, 250. Im Zeitraum 1930 bis 1932 enthielten 90 % aller deutschen Filme Gesangseinlagen.

9 Zur Genrecharakteristik der Tonfilmoperette vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 269–70 und für einen Überblick über die Ufa-Tonfilmoperetten der Jahre 1929–1933, vgl. Michael Wedel, „Musikfilm und Musiktheater: Zur Intermedialität der Tonfilm-Operette am Beispiel von ‚Die Drei von der Tankstelle‘“, in *Blickpunkt Bühne: Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, Hrsg. Thomas Steiert und Paul Op de Coul (Köln: Dohr, 2014), 209 bzw. 226–7.

10 Für die Einflüsse der v. a. Berliner Unterhaltungskultur auf die Filmoperette vgl. Paysan, „„Aus dem Geist des Boulevards!““, 46–66.

11 Vgl. hierzu v. a. die Monographie Wedels, *Der deutsche Musikfilm* bzw. der Aufsatz „Musikfilm und Musiktheater“ sowie die Sammelbände *MusikSpektakelFilm* (München: edition text + kritik, 1998) und Malte Hagener, Hrsg., *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm* (München: edition text + kritik, 1999). Was die Beziehung zwischen Operette und Film im Allgemeinen betrifft, so ist zudem ein Fokus auf Adaptionen von präexistenten Bühnenwerken für den Film bzw. Operetten von bekannten Komponistenpersönlichkeiten aus der Welt der Operette zu beobachten. Den in der Berliner Film- bzw. Unterhaltungsindustrie tätigen Komponisten wurde darum zunächst nur wenig Augenmerk geschenkt, weshalb es in diesem Bereich zu (unbewussten) Kanonisierungsprozessen kommt, die nur einen kleinen Teil der zeitgenössischen Realität abbilden.

gewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren“.¹² Allerdings fand die Tatsache, dass ein Großteil dieser Tonfilmoperetten Anfang der 1930er Jahre als Internationalisierungsstrategie der Ufa in der Form von Sprachversionsfilmen produziert wurde bislang wenig Beachtung. Wenn Sprachversionen in der wissenschaftlichen Betrachtung des Tonfilms Anfang der 1930er Berücksichtigung fanden, dann lediglich aus inhaltlich-dramaturgischer Sicht, ohne jedoch die Musik als maßgeblichen Faktor des Adaptionprozesses in diese Interpretation miteinzubeziehen – ungeachtet der Tatsache, dass diese über eine wichtige Bedeutung für den frühen deutschen Tonfilm verfügte.¹³ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass sowohl Tonfilmoperette als auch Sprachversionsfilm ihren jeweiligen Höhepunkt zwischen 1930 und 1933 hatten, weshalb schon aus chronologischer Sicht – in Ergänzung der produktionsseitigen – eine Verknüpfung eigentlich nahe läge.¹⁴

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es nun, die bislang nur marginal beachteten Parallelen in der Medialität von Operette und seinem filmischen Pendant der Tonfilmoperette in einem transnationalen Kontext und unter Einbeziehung entsprechender multimedialer Distributionsprodukte (der Tonfilm- bzw. Operettenschlager) aufzuzeigen. Wie Bühnenoperetten wurden Tonfilmoperetten Anfang der 1930er-Jahre im Rahmen des Sprachversionsfilms für die internationale Distribution adaptiert und (auch musikalisch) an lokale Gegebenheiten angepasst. Der Prozess der Adaption ist somit in beiden Fällen trotz des unterschiedlichen Mediums mit beiden Genres integral verbunden. Darüber hinaus sollen vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung und den jüngeren Entwicklungen in

12 Christopher Balme, „Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, in *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Hrsg. Christopher Balme und Markus Moninger (München: epodium, 2004), zitiert nach Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 42. Für eine umfassende Diskussion der Intermedialität der Tonfilmoperette vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 198–207.

13 Vgl. als eine erste und umfassende wissenschaftliche Studie zum Sprachversionsfilm Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939* (München: edition text + kritik, 2009). Bei Wahl bleibt aber im Hinblick auf dessen filmwissenschaftlichen Hintergrund die Rolle der Musik weitgehend unberücksichtigt. Für eine Evaluierung der Monographie Wahls sowie des allgemeinen Forschungsstands zum Sprachversionsfilm aus musikwissenschaftlicher Sicht, vgl. Ingeborg Zechner, „Multiple Music Versions? German Sound Film-Operetta and its Multiple Language Versions for France and Italy“ [in Vorbereitung].

14 Zur Tonfilmoperette vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 197, 209 und zum Sprachversionsfilm vgl. Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 201–4.

den Adaptation Studies Perspektiven entwickelt werden, welche Möglichkeiten das bewusste Wahrnehmen der Wechselwirkungen beider Medien für deren komplexe und intermediale Erscheinungsformen eröffnen kann – schließlich gehörten Adaptionsprozesse in beiden Genres in diesem Zeitraum zur Regel.

Vor diesem Hintergrund wird zunächst der Schwerpunkt auf Tonfilmschlager, als transmediale Distributionsprodukte des Tonfilms, und deren internationale Existenz in Verbindung mit dem Sprachversionsfilm gelegt, wofür neben *Ich und die Kaiserin* vor allem die Tonfilmoperette *Paprika* (Viktor Klein-Produktions-GmbH, Berlin 1932) und deren Verbindungen zu *Gruß und Kuß – Veronika* (Viktor Klein-Produktions-GmbH, Berlin 1933) als Anschauungsbeispiele dienen sollen. Die Entscheidung für *Paprika* als zentrales Analyseobjekt wurde durch die Tatsache bestimmt, dass der Film in drei unterschiedlichen Sprachversionen (deutsch, französisch, italienisch) produziert wurde und er, zumindest in der deutschen Version, die Kriterien einer Tonfilmoperette über ein zeitgenössisches Sujet erfüllt. Bei *Paprika* handelt es sich zudem nicht um eine Ufa-Tonfilmoperette, sondern um eine Produktion einer kleineren Produktionsfirma, welche aber die von der Ufa geschaffenen Genrekonventionen aufgreift. Somit illustriert das gewählte Beispiel auch die Bedeutung dieser Konvention für die Filmproduktion der Zeit. Die Musik von *Paprika* wurde zudem transnational in der Form von Schlagern distribuiert. Diese letzte Tatsache in Bezug auf die komplexe Medialität von *Paprika* führte hier, wie zu sehen sein wird, zum Vorhandensein von intertextuellen Referenzen, welche die Bedeutung der Schlager als integralen Teil des Tonfilms – und nicht nur als unbedeutendes Nebenprodukt – herausstreichen.

„*Transmediale Vermarktung und Verwertung*“¹⁵ kann als wesentlicher Bestandteil der medialen Distribution von Operetten (wie auch von Werken des Musiktheaters im Allgemeinen) gesehen werden: Die Musik von Operetten wurde nicht nur über die Aufführung des Bühnenwerks selbst verbreitet, sondern auch über Musiknoten, Schallplatten und über das Radio.¹⁶ Anfang des 20. Jahrhunderts existieren unzählige Beispiele für Musikdrucke von Operetten- und Revueschlagern, wobei diese medialen Transfers nicht nur innerhalb eines sprachlich homogenen Marktes erfolgten, sondern – analog zu den bereits angesprochenen Transfers der Ope-

15 Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 205.

16 Vgl. Scott, *German Operetta on Broadway, 191–202* und Linhardt, „Musikalisches Unterhaltungstheater“, 129.

rette selbst – in einem internationalen Rahmen, wodurch diese medialen Distributionsprodukte auch als ein wichtiges Standbein des Musikverlagswesens im Allgemeinen dienten.¹⁷ Für Wien ist in diesem Zusammenhang beispielsweise exemplarisch der Lyra-Verlag zu nennen, der, teilweise durchaus in einer rechtlichen Grauzone, Produkte wie Operettenpostkarten und Schlagersammlungen (*Molitor's Lieblingsliederbücher*) lancierte, die „ZUM MITSINGEN insbesondere bei den Radio-Rundfunk-Aufführungen“ gedacht waren.¹⁸

Die sich Anfang der 1930er Jahre etablierende Tonfilmoperette weist vergleichbare mediale Transfers ihrer Musik auf: Strategische Musikvermarktung spielte auch für den frühen deutschen Tonfilm, wie auch für musikwirtschaftliche Unternehmen wie Musikverlage und Schallplattenfirmen, eine wichtige ökonomische wie ideologische Rolle. Nicht umsonst installierte die deutsche Ufa mit dem Ufaton-Verlag einen eigenen Musikverlag mit dem Zweck, zusätzliche Einnahmen aus der Musik seiner Filme, den so genannten Tonfilmschlagern, zu lukrieren – und zwar sowohl in Form von Notenmaterial für die Aufführung zu Hause oder im öffentlichen Raum als Tanzmusik als auch über Schallplatten.¹⁹ Wie groß die Bedeutung der Schlager bereits bei der Ankündigung eines Films war, zeigt eine in den Filmnachrichten der *Neuen Freien Presse* erschienene Notiz in Bezug zu *Paprika* mit dem bezeichnenden Titel „Die Schlager Franziska Gaals in ‚Paprika‘“. Die Hauptdarstellerin des Films, Franziska Gaal, die bislang vor allem auf der Budapester Operettenbühne für Furore gesorgt hatte, und die in der Ankündigung entsprechend als „bekannte ungarische Soubrette“ titulierte wird, singe „in dem genannten Lustspiel [...] vier von Franz Wachsmann komponierte Schlager.“²⁰ Aus der Bezeichnung „Lust-

17 Vgl. dazu Tobias Becker, „Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg“, in *Song und populäres Musiktheater: Symbiose und Korrespondenzen*, Hrsg. Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Münster [u. a.]: Waxmann, 2013), 11–39.

18 *Molitor's Lieblingsliederbücher*, Bd. 10 (Wien: Lyra-Verlag (H. Molitor), 1925), zitiert nach: Murray G. Hall, „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 27. Für einen historischen Überblick über den Lyra-Verlag und Abbildungen u. a. der Operettenpostkarten vgl. *ibid.*, 7–35.

19 Vgl. Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns* (München [u. a.]: Carl Hanser, 1992), 230 und Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 201–10.

20 „Filmnachrichten“, *Neue Freie Presse*, 6. Dezember, 1932, 8. Die Fokussierung auf Sängerstars in der Operette wird im Übrigen in den 20ern und 30ern im Zuge der Diskussion um eine Krise der Operette immer wieder als negativ hervorgehoben (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 229). Gerade diese Tatsache wird aber

spiel“ und nicht etwa „Tonfilmoperette“ wird zudem deutlich, dass das Theater für die zeitgenössischen Rezipienten der Ankündigung, die auch das Kinopublikum darstellten, als maßgebliche Referenzgattung galt. Der faktische Medienwechsel zwischen Operette und Tonfilmoperette tritt in dieser Ankündigung somit in den Hintergrund.

Tonfilmschlager wurden nicht nur innerhalb des deutschsprachigen Raums, sondern in einem internationalen Kontext verbreitet. Dabei wurden allerdings neben der für den deutschen Tonfilm wichtigen Märkte Frankreich oder Italien, auch kleinere Nischenmärkte in den Distributionsprozess miteinbezogen: So fand der von Friedrich Hollaender komponierte Tonfilmschlager „Wie hab‘ ich nur leben können ohne dich“ aus der Ufa-Tonfilmoperette *Ich und die Kaiserin* (1933)²¹ als Schallplattenaufnahme (jeweils gesungen von Lilian Harvey, der Hauptdarstellerin des Films) nicht nur Eingang in den französischen („Jamais je ne pourrais vivre loin de toi“) oder den englischen Markt („But for You“), sondern in einer Interpretation („Elada kuis ma küll võisin“) von Artur Rinne auch in den estnischen.²²

Die Praxis des Sprachversionsfilms muss in Verbindung mit dieser breiten Distribution der Tonfilmschlager gesehen werden, die v. a. Anfang der 1930er Jahre die wichtigste Möglichkeit für eine internationale Verbreitung des deutschen Tonfilms darstellte. Die Technik der Synchronisation war zu dieser Zeit noch nicht ausgereift, weshalb zunächst ästhetische Gründe gegen die Anwendung des Synchronisationsverfahrens sprachen.²³ Bei einem Sprachversionsfilm wurden (meist an einem Produktionsstandort) parallel (oder in kurzem zeitlichen Abstand zueinander) mehrere Versionen eines Films mit unterschiedlichen Schauspielern für die jeweiligen Märkte produziert. Dieses ebenfalls von der Ufa entwickelte Modell war

in der Tonfilmoperette u. a. mittels Stars wie Lilian Harvey verstärkt in der Vermarktung eingesetzt.

21 Bei *Ich und die Kaiserin* handelte es sich ebenso um einen Sprachversionsfilm, wobei Lilian Harvey aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit in allen Versionen (dt., engl., franz.) die Hauptrolle spielte. In Österreich erschien der Film unter dem Titel *Das Strumpfband der Kaiserin*.

22 „Wie hab‘ ich nur leben können ohne dich?“, Lilian Harvey (Gesang), Otto Dobrindt (Dirigent), Odeon-Künstler-Orchester, 1932 [Odeon O-11779, B-Seite]; „Jamais je ne pourrais vivre loin de toi“, Lilian Harvey (Gesang), 1933 [Parlophone 22.953, B-Seite]; „But for You“, Lilian Harvey (Gesang), Otto Dobrindt (Dirigent), 1934 [Parlophone R 1557, B-Seite] und „Elada kuis ma küll võisin“, Artur Rinne (Gesang), 1934 [Bellacord Electro 2099, B-Seite]. Hierbei spielte die Technologie des Lichtton-Verfahrens eine wesentliche Rolle, die es ermöglichte, die Aufnahmen ohne Umspielen direkt zu verwerten (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 206).

23 Vgl. Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 53.

zunächst so erfolgreich, dass französische Filmfirmen, wie Gaumont, Anfang der 1930er Jahre Pläne entwickelten, dieses ebenfalls mit einem Produktionsstandort in Berlin bzw. Paris umzusetzen.²⁴

Die erste Ufa-Tonfilmoperette und gleichzeitig auch der erste richtige Sprachversionsfilm der Ufa war der 1929 erschienene *Liebeswalzer* (engl.: *The Love Waltz*, franz.: *Valse d'amour*), der Lilian Harvey den Durchbruch als internationalem Star der Tonfilmoperette bescherte. Danach folgte mit *Die Drei von der Tankstelle* (1930) die erste französische Filmversion der Ufa (*Le chemin du paradis*), wobei die Produktion der Tonfilmoperette insgesamt als großer finanzieller Erfolg bezeichnet werden kann – und das auch auf der Ebene der Tonfilmschlager sowohl im In- als auch im Ausland (v. a. in Frankreich).²⁵ Damit wurde die Vorgehensweise der Ufa in Richtung Sprachversionsfilm als Internationalisierungsstrategie weiter bestärkt.

Das Genre der Tonfilmoperette kann folglich nicht nur in Bezug auf die Referenzgattung Operette und seine Distribution als intermedial bezeichnet werden, sondern war durch den Sprachversionsfilm auch einer Adaption im Sinne eines „*transcoding into a different set of conventions*“²⁶ unterworfen, ohne dass jedoch zwangsläufig ein Medienwechsel erfolgen musste.²⁷ Wenn die Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* in Bezug auf den „adapted text“ also allgemein feststellt, dass dieser „*is not something to be reproduced, but rather something to be interpreted and recreated*“,²⁸ dann gilt dies nicht nur für die intermediale Tonfilmoperette, sondern auch für den Tonfilmschlager als transmediales Distributionsprodukt derselben. Gleichzeitig wird dadurch die Eigenständigkeit der Adaption und somit auch jeder einzelnen Filmversion des Sprachversionsfilms betont – oder als Analogie auf der Theaterbühne eben die Adaption von Operetten an unterschiedlichen Aufführungsorten.

24 Ibid., 162. V. a. Lilian Harvey kann durch ihre Mehrsprachigkeit als eine Ausnahmeerscheinung bezeichnet werden, weshalb sie gleich in mehreren Sprachversionen als Hauptdarstellerin fungierte.

25 Ibid., 117, 119, 126 und 202–3.

26 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed. (New York [u. a.]: Routledge, 2013), 33.

27 Im Sprachversionsfilm und auch in der Praxis des Musiktheaters im Allgemeinen geschieht die Adaption immer ohne einen Medienwechsel. Dieser Perspektive tragen die Adaptation Studies im Gegensatz zur Intermedialität Rechnung (vgl. dazu auch Zechner, „Multiple Music Versions?“).

28 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 84. Für die Bevorzugung des Terminus „adapted text“ gegenüber „source“ vgl. *ibid.*, xv.

Zusätzlich muss festgehalten werden, dass die einzelnen Versionen des Sprachversionsfilms von den Zeitgenossen durchaus teilweise in kurzer zeitlicher Abfolge rezipiert wurden und somit auch ein Vergleich zwischen einzelnen Versionen angestellt werden konnte.²⁹ Die bloße Existenz des Films als Sprachversion und damit seine Bestimmung als Adaption wurde bereits bei der Produktion derartiger Filme mitgedacht, weshalb genau genommen sämtliche Sprachversionen in die Betrachtung des frühen deutschen Tonfilms miteinbezogen werden müssten, um sich dem Genre der Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre in seiner gesamten Komplexität anzunähern. Dies ist allerdings, aufgrund der oft schlechten Quellenlage zu den einzelnen Filmversionen, eine Herausforderung, kann aber durchaus lohnend sein wie anhand des Beispiels *Paprika* aus dem Jahr 1932/33 zu sehen sein wird. *Paprika* besitzt, wie bereits erwähnt, ein zeitgenössisches Sujet, entspricht strukturell den musikalisch-dramaturgischen Konventionen des Genres Tonfilmoperette³⁰ und wurde in einer deutschen, französischen und italienischen Version (jeweils unter demselben Titel), allerdings mit jeweils unterschiedlichen nationalen Darstellern produziert, wie die Tabelle 1 illustriert.

Tabelle 1: Übersicht über die Sprachversionen der Tonfilm-Operette *Paprika* und deren Darsteller

Paprika (dt.) – 1932	
Produktionsfirma	Viktor Klein Film GmbH
Regisseur	Carl Boese
Musik	Franz Wachsmann
Darsteller	Rolle
Paul Hörbiger	Dr. Paul Schröder
Franziska Gaal	Ilona von Takacs

29 Vgl. Wahl, *Sprachversionen aus Babelsberg*, 128.

30 Vgl. dazu die Übersicht in Zechner, „Multiple Music Versions?“, wobei dafür die von Wedel in seiner Monographie *Deutscher Musikfilm* identifizierten Kategorien angewandt wurden. Zudem weist die deutsche Version von *Paprika* in einer Szene intertextuelle Bezüge zu *Die Drei von der Tankstelle* auf und parodiert somit das Genre Tonfilmoperette (vgl. *ibid.*). Die Figurenkonstellation in *Paprika* (1. Paar, 2. Paar, *buffo*-Paar) entspricht ebenfalls der Konvention der Bühnenoperette, wobei das Vorhandensein mehrerer Handlungsstränge als Charakteristikum des Erzählkinos gelten kann (vgl. dazu Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 214–5 und 226).

Liselotte Schaak	<i>Otti Schröder</i>
Paul Heidemann	<i>Max Schröder</i>
Hugo Fischer-Köppe	<i>Franz</i>

Paprika (frz.) – 1933

Produktionsfirma	Société internationale cinématographique
Regisseur	Jean de Limur
Musik	Franz Wachsmann

Darsteller	Rolle
René Lefèvre	<i>Paul Charvin</i>
Irène Zilahy	<i>Ila</i>
Christiane Delyne	<i>Juliette Charvin</i>
Pierre Etchepare	<i>Max Charvin</i>
Fernand Charpin	<i>Urbain</i>

Páprika (ital.) – 1933

Produktionsfirma	Consorzio Italfono Sap
Regisseur	Carl Boese /Ferruccio Biancini
Musik	Cesare Andrea Bixio
	Franz Wachsmann
Darsteller	Rolle
Renato Cialente	<i>Paolo Bonelli</i>
Elsa Merlini	<i>Ilonka</i>
Eva Magni	<i>Lida Bonelli</i>
Enrico Viarisio	<i>Massimo Bonelli</i>
Sergio Tofano	<i>Checco</i>

Die Handlung entspricht einer romantischen Verwechslungskomödie mit mehreren Handlungssträngen, in der sich in der Haupthandlung die Ungarin Ilona (Franziska Gaal) als Zimmermädchen im Haushalt des Schwagers ihrer Freundin Otti (Lieselotte Schaak) ausgibt, um Pauls (Paul Hörbiger) Gunst zu erlangen. In einer der beiden Nebenhandlungen benutzt Ilona ihre falsche Identität zusätzlich dazu, um Max (Paul Heidemann), den untreuen Ehemann ihrer Freundin Otti und Bruder Pauls, sei-

nes zweifelhaften Verhaltens zu überführen und somit die Ehe Ottis, ohne deren Wissen, zu retten. Zusätzlich führt Ilonas Identitätswechsel auch dazu, dass sich der Kammerdiener Ottis, Franz (Hugo Fischer-Köppe), wieder seiner mit einem Kind im Stich gelassenen Ehefrau annähert, da er das neue Zimmermädchen vermeintlich für seine Tochter hält, die durch ihre Heiratspläne mit Paul die Chance hat in eine höhere Gesellschaftsschicht aufzusteigen. Letztlich wird die wahre Identität des Zimmermädchens aufgelöst und es kommt auf allen Handlungsebenen zum Happy End.

Die Musik zur deutschen und französischen Version des Films stammt von Franz Wachsmann (1906–1967), dem späteren Hollywood-Komponisten.³¹ In der italienischen Version wurde die Musik Wachsmanns an dramaturgisch maßgeblichen Stellen durch neukomponierte Musik des italienischen Komponisten Cesare Andrea Bixio (1896–1978) ersetzt. Bei einem Vergleich der unterschiedlichen Versionen wird deutlich, dass hier erhebliche musikalisch-dramaturgische Differenzen bestehen, die letztlich besonders in der italienischen Version zu einer völlig veränderten Ästhetik der Sprachversion führen, wobei die Musik dafür einen maßgeblichen Faktor darstellt.³² Die italienische Version von *Paprika* weist nämlich im Gegensatz zu den deutschen und französischen Versionen u. a. durch die Substitution einer *canzone* Bixios mit dem Titel „Paprika“ anstatt der obligatorischen orchestralen *Ouverture* der Tonfilmoperette eine wesentlich stärkere gesangsbasierte, italianisierte Ästhetik auf, welche die Konventionen der Tonfilmoperette bereits von Beginn an verschleiert bzw. adaptiert.

Musikalische Differenzen sind dennoch auch im Vergleich der Musik Wachsmanns zwischen der deutschen und der französischen Version feststellbar: So differiert die Orchestrierung einiger Szenen zur Erreichung unterschiedlicher dramatischer Effekte maßgeblich; eine Szene der französischen Version wurde im Backgroundscore mit neuer Musik unterlegt, die in keiner der beiden anderen Versionen vorliegt und auch die Reihenfolge der thematischen *cues* im Backgroundscore bzw. die Länge der in der filmischen Diegese vorhandenen Songs variiert. Daraus resultiert letztlich ein differierendes Verhältnis zwischen Musik und filmischer Narration, das dennoch bei Einbeziehung des Sprachversionsfilms als eminenter Bestandteil der Gattung der Tonfilmoperette gelten muss und gleichzeitig die Hybridität eines vermeintlich transnational standardisierten Genres illustriert.

31 Diese Publikation ist Teil eines vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Forschungsprojekts zu Franz Waxman (Projektnr.: P33029).

32 Für eine Detailanalyse der musikalischen Differenzen, die hier in weiterer Folge kurz zusammengefasst werden vgl. Zechner, „Multiple-Music Versions?“.

Durch die Besetzung der drei Versionen mit jeweils unterschiedlichen Darstellern (vgl. Tabelle 1) ergeben sich auch bei den vokalen Musiknummern unterschiedliche, von den jeweiligen Darstellern (und ihren Fähigkeiten) abhängige ‚Interpretationen‘. Die oben zitierte Ankündigung der *Neuen Freien Presse* lenkt die Aufmerksamkeit ihrer Leser nicht von ungefähr auf die Interpretation der Tonfilmschlager durch Franziska Gaal in der deutschen Version. Die bewusste Anpassung an lokale Gegebenheiten erfolgte somit aufgrund personeller aber auch ästhetischer Prämissen, die letztlich die Tonfilmoperette *Paprika* innerhalb spezifischer Konventionen verorten sollten – und dieser Prozess der Adaption besitzt Parallelen zum eingangs erwähnten vergleichbaren Prozess auf dem Gebiet der Bühnenoperette.

Vergleichbar mit dem Bühnenpendant ist auch die bei *Paprika* erfolgte Distribution der Musik von Franz Wachsmann (bzw. in der italienischen Version zusätzlich von Cesare Andrea Bixio) als Tonfilmschlager in einem „multimedialen Verwertungszusammenhang“³³ in Form von Notenmaterial, Schallplattenaufnahmen oder via Radio. Der Österreichische Rundfunk sendete Anfang der 1930er Jahre beispielsweise „Schallplattenkonzerte“, in denen neben Operetten- auch Tonfilmschlager zu hören waren: Das Programm von Radio Wien am 23. März 1933 brachte in einem Schallplattenkonzert neben Foxtrotts und Quicksteps, Wachsmanns „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus *Paprika*, Emmerich Kálmáns Foxtrott „Komm‘ mit nach Varasdin“ aus *Gräfin Mariza* und Paul Abrahams „Was hat eine Frau von der Treue“ aus *Ball im Savoy* und stellte somit aus rezeptionsästhetischer Sicht Tonfilm- neben Operettenmusik.³⁴

Dabei muss beachtet werden, dass Tonfilmschlager aus musikalischer Sicht nicht nur ein kommerziell bedeutendes Nebenprodukt des Films bzw. der Tonfilmoperette waren, sondern durch ihre bloße Existenz die Musik des Films ästhetisch in den Vordergrund rückten und diese in unterschiedlichen Zusammenhängen rezipierbar machten. Dem ursprünglichen filmisch-medialen Zusammenhang kommt dabei, wie in den Abbildungen 1–3 ersichtlich, eine wesentliche Bedeutung zu: Auf den Titelseiten sämtlicher Notenausgaben sind die Hauptdarsteller der jeweiligen Filmversionen abgebildet, wobei, wie unschwer zu erkennen ist, die Gestaltung der Kostüme der Darsteller der einzelnen Versionen gewisse Parallelen auf-

33 Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 286. Für die mediale Vernetzung der Tonfilmoperette, vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 205–6.

34 *Programm des Radio Wien* (19.–25. März 1933) 9, Heft 25 (17. März 1933): 54–5.

**DAS GLÜCK KOMMT NUR EINMAL
IM LEBEN** **ENGL. WALTZ**

FÜR GESANG MIT GITARRE-
ODER UKELELE-BEGLEITUNG

PAPRIKA

TEXTE: KURT SCHWABACH MUSIK: FRANZ WACHSMANN

W. SCH. 203
ACH WIE OFT KOMMT DIE LIEBE
UNVERHOFFT! FOXTROT

W. SCH. 204
DAS GLÜCK KOMMT NUR EIN-
MAL IM LEBEN ENGL. WALTZ

W. SCH. 205
ICH HAB' SOWAS IM BLUT...
FOXTROT

MIT BEWILLIGUNG DES ORIGINALVERLEGERES ALROBI MUSIKVERLAG G. M. B. H., BERLIN W. 50
ALLEINIGES VERTRIEBSEIGENTUM DIESER AUSGABE

FRIEDRICH HOFMEISTER — FIGARO VERLAG

Abbildung 1: Titelseite eines Musikdrucks von Franz Wachsmanns „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus der deutschen Sprachversion von *Paprika* (Wien: Figaro, 1932)
[MS17750-8°/3,75, © Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek]

I.

L'amour vient s'installer chez nous

VALSE CHANTÉE

Paroles de **JEAN NOHAIN** Musique de **F. WAXMAN**

du film **PAPRIKA**

PRODUCTION
S.I.C.
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE CINÉMA-CHÂTEAU

PARIS ÉDITIONS SALABERT BRUXELLES

1. - L'AMOUR VIENT S'INSTALLER CHEZ NOUS, Valse
2. - MON CŒUR BAT, Fox-Trot 3. - CHANSON DE PAPRIKA, Fox-Trot

Chant seul, chaque : 1.50
Les 3 morceaux réunis, Piano et Chant : 7.50

VENTE EN GROS : 22, Rue Chauchat, PARIS-9*

Abbildung 2: Titelseite eines Musikdrucks von Franz Wachsmanns „L'amour vient s'installer chez nous“ aus der französischen Sprachversion von *Paprika* (Paris: Salabert, 1934)
[© Privatbesitz der Autorin]

Abbildung 3: Titelseite eines Musikdrucks von Cesare Andrea Bixios „Paprika“ und „L'amore è un pizzicor“ und aus der italienischen Sprachversion von *Paprika* (Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934) [© Privatbesitz der Autorin]

weist.³⁵ Dargestellt findet sich auf den Titelseiten jeweils die romantische Schlüsselszene der Filme, in der sich Ilona und Paul erstmals in einer Tanzbar nähern. Die Musik der Notenausgaben korrespondiert allerdings nicht immer unmittelbar mit der abgebildeten Szene. Vielmehr handelt es sich um Gesamtsujets für den Film, die auch auf den Notenausgaben der anderen Schlager des Films zu finden sind.³⁶ Dennoch geben die Titelblätter der Notenausgaben bzw. die darauf abgebildete Darstellung des Filmsujets bereits maßgebliche Hinweise auf die ästhetischen Differenzen der einzelnen Versionen, die letztlich im Film durch die Musik unterstützt werden.³⁷

Die italienische und französische Ausgabe zeigt jeweils Filmszenen in der Tanzbar, wobei hier neben dem Filmpaar auch ein Geiger des diagetischen ungarischen Tanzorchesters der Tanzbar zu sehen ist, der für den entsprechenden (Aufführungs-)Kontext sorgen soll. Im Gegensatz zur französischen zeigt sich das Titelblatt der italienischen Notenausgabe durch die Abbildung des Kusses zwischen Ilona und Paul wesentlich expliziter und offensiver (vgl. Abbildung 3) – etwas, das letztlich mit dem narrativen Konzept auch auf anderen Ebenen des italienischen Films korrespondiert. Auf dem Titelblatt der auf dem österreichischen Markt vertriebenen Figaro-Ausgabe (vgl. Abbildung 1) findet sich hingegen nur ein Porträt von Gaal und Hörbiger in ihren Rollen, das den Fokus auf die Darsteller und weniger auf die Filmhandlung legt und damit auch mit der entsprechenden Presseankündigung konform geht.³⁸

Die Notendrucke der Tonfilmschlager führen folglich zu einem medialen Transfer der Musik der Tonfilmoperette. So repräsentieren die Notendrucke die Schlager musikalisch und textlich in einer neuen Form, die so im Film nicht vorkommt, wo meist nur der Refrain (oder einzelne Strophenteile) in Verbindung mit dem Text als musikalischer *cue* gesungen wird, der die Aufgabe hat, eine bestimmte Narrative zu vermitteln. Der

35 Chris Wahl verwendet für seinen systematischen Vergleich von Sprachversionen u.a. die folgenden Kategorien Handlungsort, Sprache, Besetzung, Ausstattung, Stimmung und kulturspezifische Ausgestaltung der Geschichte (vgl. Wahl, *Sprachversionen aus Babelsberg*, 212).

36 Vgl. dazu beispielsweise die Auflistung im unteren Drittel der französischen Notenausgabe „L'amour vient s'installer chez nous“ in Abbildung 2. Das Titelbild des Schlagers „Mon coeur bat“ weist dasselbe Sujet auf. Gleiches gilt im Übrigen für die Ausgaben beim Figaro-Verlag (vgl. Abbildung 1).

37 Vgl. dazu u. a. Zechner, „Multiple Music Versions?“.

38 Welches Bild auf der *originalen* Alrobi-Ausgabe für den deutschen Markt abgebildet war, kann in Ermangelung von Quellenmaterial nicht festgestellt werden.

Schlager „Paprika im Blut“ und das damit verbundene musikalisch-thematische Material mit *Csárdás*-Anleihen in der deutschen Sprachversion hat im Film die Funktion das ungestüme und unkonventionelle *ungarische* Temperament von Ilona zu symbolisieren und tritt beispielsweise in instrumentaler Form während Situationen in der Handlung auf, die nur durch Ilonas Einmischung entstanden sind.³⁹ Die Notendrucke präsentieren hingegen Tonfilmschlager, die der Konvention entsprechend Refrain und Strophen enthalten und darüber hinaus auch für den musikalischen Gebrauch (wie beispielsweise für die Begleitung mit Gitarre) eingerichtet wurden. Damit in Verbindung steht natürlich auch die Notwendigkeit, dass der Notendruck im Gegensatz zum Film zusätzlichen oder in einigen Fällen sogar einen differierenden Worttext als die im Film gesungene Version des Schlagers vermittelt.

So ist in der französischen Notenausgabe von „L'amour vient s'installer chez nous“, die lediglich die Melodielinie wiedergibt,⁴⁰ zusätzlich die Textversion des im Film gesungenen Refrains gesondert angeführt und explizit (analog zum Film) als Duett ausgewiesen. Der Notendruck selbst bringt eine textlich andere Version des Refrains, die im Film nicht vorkommt. Im gesungenen Text des Film-Duetts wird die Liebe von Ilona als „kleiner Gauner“ („petit voyou“) bezeichnet, der unvermittelt und ohne Vorwarnung in das Leben tritt und den von Ilona ausgehenden Flirt bestärkt, wogegen der Text des Refrains des Notendrucks in der Form einer Solonummer die Macht der Liebe im Allgemeinen beschwört. Die Texte der Notenausgabe liefern folglich zwei unterschiedliche Interpretationen der Filmhandlung und mediatisieren diese, wobei durch den Hinweis auf die „version film“ deutlich gemacht wird, welche Narrative die französische Filmversion vermittelt.

Korrespondierende Mechanismen der Adaption in Bezug auf die filmischen Narrative lassen sich auch bei einem direkten Vergleich der Tonfilmschlager „L'amour vient s'installer chez nous“ und „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ erkennen, die beide auf derselben Melodie basieren.⁴¹ Die Notenausgabe von „Das Glück“ ist im Gegensatz zur französischen Ausgabe, die als „souvenir [...] *charmant* [...]“ und „document [...]“

39 Vgl. dazu Zechner, „Multiple Music Versions?“.

40 Salabert verlegte zusätzlich auch eine Ausgabe für die Besetzung Gesang und Klavier (vgl. die entsprechenden Informationen unten auf der Titelseite in Abbildung 2).

41 Da die italienische Sprachversion aus ökonomischen Gründen primär Bixios Musik vermarktete, beschränkt sich der hier angestrebte Vergleich zunächst auf die deutsche und französische Version.

précieux“⁴² dient, durch Einrichtung für Gitarre und das Vorhandensein von Tabulaturen für Ukulele eher für eine praktische musikalische Ausführung konzipiert. Zusätzlich besitzt „Das Glück“ zwei Strophen auf die jeweils der Refrain folgt, wogegen das französische „L’amour“ beginnend mit dem Refrain die Konvention Refrain-Couplet erfüllt und dadurch der filmischen Umsetzung des Liedes näherkommt. Wenig überraschend differiert, bedingt durch die Übersetzung, auch die inhaltliche Botschaft der in den Notenausgaben enthaltenen Texte: Preist „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ die wahre, romantische Liebe als einzigartiges Ereignis im Leben eines Menschen, so steht dies im Kontrast zu beiden oben beschriebenen textlichen Interpretationen der französischen Notenausgabe, die beide eine weniger langfristige, Flirt-orientierte Perspektive repräsentieren.

Die Notenausgaben der Tonfilmschlager von *Paprika* spiegeln folglich eine Adaption der Filmhandlung über die Sprachversionen auf einer anderen medialen Ebene wider und festigen so ihren Status als eminenten Bestandteil der Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre. Die Existenz einer deutschen Ausgabe für den österreichischen Markt oder einer französischen Ausgabe beweisen darüber hinaus die mehrfache Verwertung und auch die lukrative finanzielle Dimension solcher Tonfilmschlager, da zunächst vom Originalverlag Alrobi in Berlin die entsprechenden Rechte für den Nachdruck eingeholt werden mussten.⁴³ Gleichmaßen finanziell lukrativ muss auch die ebenso internationale Distribution von Bixios exklusiv für die italienische Version des Films komponierten Foxtrotts „L’amore è un pizzicor“ gewesen sein, die nicht nur bei Bixios Musikverlag in Mailand, sondern zusätzlich 1935 auch in französischer Übersetzung durch den Pariser Verleger Bourcier distribuiert wurde.⁴⁴ Dadurch wird einerseits das zeitgenössische Bewusstsein für das Vorhandensein der verschiedenen Filmversionen und seiner Musik und andererseits die mit den Sprachversionen parallel laufende Transnationalität des Phänomens Tonfilmschlager

42 Werbetext auf der Rückseite von Franz Wa[chs]man[n], *L’amour vient s’installer chez nous*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang] (Paris: Salabert, 1934).

43 Vgl. dazu die entsprechenden Angaben in beiden Notenausgaben von „L’amour vient s’installer chez nous“ und Franz Wachsmann, *Das Glück kommt nur einmal im Leben*, Text von Kurt Schwabach [Noten für Gesang mit Gitarre oder Ukulele-Begleitung] (Wien: Figaro, 1932). Der Alrobi Verlag war im Übrigen mit 25 Prozent am Ufaton-Verlag beteiligt (vgl. Wahl, *Sprachversionsfilm aus Babelsberg*, 205).

44 Cesare Andrea Bixio, *Paprika* und *L’amore è un pizzicor*, Texte von Bixio Cherubini [Noten für Ensemble] (Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934) und Cesare Andrea Bixio, *L’amour est un malin*, französischer Text von Gabriello [André Galopet] [Noten für Gesang] (Paris: Bourcier, 1935).

dokumentiert. Zudem wurden über Schallplatte distribuierte Interpretationen der Tonfilmschlager nicht nur von den Darstellern des Films, sondern auch von anderen Gesangsinterpreten gesungen, wie eben auch anhand der estnischen Version von Hollaenders „Wie hab‘ ich nur leben können ohne dich“ zu sehen ist. Dadurch erfährt die Musik eine weitere Interpretation, die nichtsdestotrotz Teil des filmischen Distributionsprozesses und seiner spezifischen Intermedialität ist.

Die Bedeutung des Tonfilmschlagers als transmedialen und adaptionsfähigen Bestandteil des Films für die Rezeption der Tonfilmoperette kann in mehrfacher Hinsicht als beträchtlich bezeichnet werden: So erfolgte die musikalische Rezeption des Films primär über die Verbreitung seiner Musik durch den Tonfilmschlager, die wiederholtes Hören, Mitsingen bei Radioaufführungen und auch die eigene musikalische Interpretation ermöglichte. Durch die dazugehörigen Worttexte und die Schwerpunkte der jeweiligen Übersetzungen erhalten die jeweiligen Darsteller zudem eine Charakterisierung in ihren jeweiligen Rollen, die im Falle (zumindest) der deutschen Version von *Paprika* vom Produktionsteam noch dazu bewusst als medialer Referenzrahmen für die Handlung des Viktor Klein-Folgefilms bzw. des „Filmlustspiels“⁴⁵ *Gruß und Kuß – Veronika* (1933) genutzt wurde. Wie bei *Paprika* lag die Regie in den Händen von Carl Boese und abermals fungierten Paul Hörbiger und Franziska Gaal als Hauptdarsteller, die im Film neuerlich ein Liebespaar bilden. Zudem weist auch die Handlung beider Filme wesentliche Parallelen auf: Wieder geht es um abtrünnige Ehegatten, um zunächst heimliche Liebe und das Vorspielen falscher Identitäten von der von Gaal verkörperten Figur, wobei diesmal die gesellschaftliche Hierarchie dieser fiktiven Identitäten gegenüber *Paprika* als umgekehrt erscheint.⁴⁶ Die Filmmusik stammt erneut von Franz Wachsmann.

Unter diesen Voraussetzungen scheint es daher nicht überraschend, dass sich die bereits beschriebenen und auf unterschiedlichen Ebenen liegenden Referenzen zu *Paprika* auch auf einer musikalischen Ebene fortsetzen und zwar mit einem bewusst eingesetzten musikalischen Zitat aus *Paprika*, welches das Happy End von *Gruß und Kuß – Veronika* vorwegnimmt.

45 Vgl. dazu das im Deutschen Filminstitut überlieferte Filmplakat zu *Gruß und Kuß – Veronika* („Filmplakat von ‚Gruss und Kuss – Veronika‘ (1933)“, *filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/node/5617/material/759740>).

46 In *Paprika* gibt sich Gaals Figur als Dienstmädchen aus und nimmt somit eine gesellschaftlich niedrigere Rolle ein. In *Gruß und Kuß – Veronika* gibt sich das Blumenmädchen Veronika (Gaal) als Ehefrau des Geschäftsmanns Paul Rainer aus.

Dies geschieht nämlich während eines Dialogs zwischen Klara (Hilde Hildebrand) und Veronika (Franziska Gaal) zum Thema „Ehe“, während dessen im instrumentalen Backgroundscore das Motiv des langsamen Walzers „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus *Paprika* ertönt. In *Paprika* verdeutlicht das Lied das auf den Notenausgaben vielfach abgebildete Verlieben der beiden Protagonisten. Wie in *Paprika* verlieben sich die von Gaal und Hörbiger gespielten Charaktere auch in *Gruß und Kuß – Veronika* und schließen den Bund der Ehe, der allerdings hier in Form einer musikalischen intertextuellen Referenz vom Produktionsteam des Films bewusst vorweggenommen wird.

Eine derartige Referenz funktioniert allerdings nur, wenn sie dem Publikum hinreichend bekannt ist und schon beim ersten Hören eindeutig zugeordnet werden kann. Diese spezifischen Voraussetzungen lassen sich nur schwer durch die einmalige Rezeption eines Tonfilms herstellen – durch die mehrfache Rezeption der Musik in der Form von Tonfilmschlagern als transmediales Derivat des Tonfilms hingegen schon. Es lässt sich sogar vermuten, dass die Bedeutung der musikalischen Referenz in *Gruß und Kuß – Veronika* auch funktionierte, ohne *Paprika* je gesehen zu haben, nämlich unter der Voraussetzung, dass die entsprechenden Notenausgaben rezipiert wurden. Durch die auf den jeweiligen Titelseiten vorhandenen Abbildungen von Gaal und Hörbiger in der Verbindung mit dem Wort- und dem Notentext des Tonfilmschlagers bzw. dessen auditive Wiedergabe über Rundfunk und Schallplatten wird die narrative Bedeutung der Filmszene auch außerfilmisch hergestellt. Dass derartige intertextuelle Referenzen in der Musik genutzt werden, zeigt, dass dem kollaborativ agierenden Produktionsteam des Films die beschriebene intermediale Dimension des Tonfilms bewusst war und somit auch entsprechend eingesetzt werden konnte.⁴⁷

Fazit

Die Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre kann in mehrfacher Hinsicht als ein intermediales Genre bezeichnet werden. Einerseits greift sie die dramaturgischen Konventionen der dreiaktigen Bühnenoperette auf und transferiert sie in das Medium des Tonfilms, und andererseits sind Ton-

47 In diesem Zusammenhang stellt sich die berechtigte Frage, ob die Referenz auch in einem internationalen Zusammenhang funktionierte, da *Gruß und Kuß – Veronika* ebenso als Sprachversionsfilm erschien. Die Voraussetzungen durch die Tonfilmschlager wären gegeben. Letztlich kann diese Frage allerdings nur bei Vorhandensein des vollständigen Quellenmaterials beantwortet werden.

filmschlager als transmediale Derivate ein integraler Bestandteil des Genres. Durch den Sprachversionsfilm als Internationalisierungsstrategie der Filmfirmen war die Tonfilmoperette zusätzlich – analog zur Praxis des Musiktheaters – Prozessen der Adaption unterworfen, die den frühen deutschen Tonfilm und das hierfür eminente Genre der Tonfilmoperette als Fortführung dieser Praxis erscheinen lassen. Im Gegensatz zur Operette, deren jeweilige Adaptionen in Bezug auf den momentbasierten und daher flüchtigen Aufführungskontext nur annäherungsweise rekonstruiert werden können, handelte es sich bei der Tonfilmoperette und ihren Adaptionen bzw. Sprachversionen um vergleichsweise konsistente und daher rekonstruier- und reproduzierbare Produkte bzw. Aufführungen.

Wie gezeigt wurde, weist auch die Distributionspraxis der Bühnen- und Tonfilmoperette (bzw. des deutschen Musikfilms) Anfang des 20. Jahrhunderts in der Form von Operetten- bzw. Tonfilmschlagern eklatante Parallelen auf: Intermedialität und Adaption sind in beiden Fällen integrale Bestandteile der Genres. Durch den hohen Anteil von Musik im frühen deutschen Tonfilm, ist letztlich gerade diese extrafilmische Distribution von besonderer Bedeutung für den Film selbst und wurde nicht nur als Nebenprodukt, sondern vielmehr als Bestandteil des Musikfilms konzipiert.

Wenn der Filmwissenschaftler Rick Altman nun Film als „event“ (und nicht primär als Text) versteht und in diesem Sinne auch gleichzeitig die Heterogenität des Genres anspricht,⁴⁸ so erinnert dies nicht von ungefähr an die Werkdiskurs-Debatte in der historischen Opernforschung, die ein Musiktheaterwerk eben auch als heterogene „Aufführung“ begreift.⁴⁹ Letztlich rückt auch die in diesem Aufsatz zitierte zeitgenössische Berichterstattung der Tonfilmoperette *Paprika* die Perspektive der Aufführung in den Vordergrund, wodurch die musiktheatrale Dimension des Films und damit seine Intermedialität betont wird.

Aus diesem Grund liegt durch die Intermedialität des Genres Tonfilmoperette mit seinen Sprachversionen eine Möglichkeit vor, musikästhetische Mechanismen der Adaption des Musiktheaters, unabhängig von den Produktionsumständen freizulegen, und somit Rückschlüsse auf die Hintergründe derartiger Prozesse zu ziehen. Dabei sind die intermediale Anlage des Genres Tonfilmoperette, und die darin wirkenden Einflüsse der

48 Vgl. Rick Altman, „Cinema as Event“, in *Sound Theory – Sound Practice*, Hrsg. Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 6.

49 Vgl. dazu u. a. Reinhard Strohm, „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“, in *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Hrsg. Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Stuttgart: Metzler, 2013), 351–3.

Bühnenoperette entscheidende Faktoren,⁵⁰ die neben einem besseren Verständnis der Rolle der Musik im frühen deutschen Tonfilm auch Erkenntnisse für die Referenzgattung Bühnenoperette und ihrer transmedialen Distributionsprodukte in einem transnationalen Kontext bieten können.

Bibliographie

- Altman, Rick. „Cinema as Event“. In *Sound Theory – Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman, 1–14. New York: Routledge, 1992.
- Balme, Christopher. „Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“. In *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, hrsg. von Christopher Balme und Markus Moninger, 13–32. München: epodium, 2004. Zitiert nach Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007, 42.
- Becker, Tobias. „Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg“. In *Song und populäres Musiktheater: Symbiose und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (= Lied und populäre Kultur 58), 11–39. Münster [u. a.]: Waxmann, 2013.
- Bock, Hans Michael, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, Hrsg. *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*. München: edition text + kritik, 1998.
- Bono, Francesco. „„Glücklich ist, wer vergisst ...“: Operette und Film – Analyse einer Beziehung“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 29–45. München: edition text + kritik, 1998.
- Claus, Horst. „Varieté–Operette–Film: Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 67–84. München: edition text + kritik, 1998.
- „Filmplakat von ‚Gruss und Kuss – Veronika‘ (1933)“. *filmportal.de*. <https://www.filmportal.de/node/5617/material/759740>.
- Hagener, Malte, Hrsg. *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm*. München: edition text + kritik, 1999.
- 50 So wurden Tonfilmoperetten, wie etwa Robert Stolz' *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, beispielsweise nachträglich für eine Bühnenaufführung adaptiert (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 207).

- Hall, Murray G. „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“. *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 7–35.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. New York [u. a.]: Routledge, 2013.
- Kreimeier, Klaus. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München [u. a.]: Carl Hanser, 1992.
- Linhardt, Marion. „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. In *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser (= *Geschichte der Oper* 4), 126–31. Laaber: Laaber, 2006.
- Molitor's Lieblingsliederbücher*, Bd. 10. Wien: Lyra-Verlag (H. Molitor), 1925. Zitiert nach: Murray G. Hall, „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 27.
- Paysan, Marko. „Aus dem Geist des Boulevards! Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 46–66. München: edition text + kritik, 1998.
- Scott, Derek. *German Operetta on Broadway and in the West End 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Strohm, Reinhard. „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“. In *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, 314–55. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Traubner, Richard. „Operette als Stoff und Anregung: Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 9–28. München: edition text + kritik, 1998.
- Wahl, Chris. *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik, 2009.
- Wedel, Michael. „Musikfilm und Musiktheater: Zur Intermedialität der Tonfilm-Operette am Beispiel von ‚Die Drei von der Tankstelle‘“. In *Blickpunkt Bühne: Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, hrsg. von Thomas Steiert und Paul Op de Coul, 197–238. Köln: Dohr, 2014.
- Wedel, Michael. *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007.

- Zechner, Ingeborg. „Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944“. In *Geschichte der Oper in Wien: Von 1869 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Barbara Boisits, Clemens Hellsberg, Philipp Ther und Susana Zapke, 60–93. Wien [u. a.]: Molden, 2019.
- Zechner, Ingeborg. „Multiple Music Versions? German Sound Film-Operetta and its Multiple Language Versions for France and Italy“. [in Vorbereitung].

Notenausgaben

- Bixio, Cesare Andrea. *L'amour est un malin*, französischer Text von Gabriello [André Galopet] [Noten für Gesang]. Paris: Bourcier, 1935.
- Bixio, Cesare Andrea. „Paprika“ und „L'amore è un pizzicor“, Texte von Bixio Cherubini [Noten für Ensemble]. Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934.
- Wa[chs]man[n], F[ranz]. *L'amour vient s'installer chez nous*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang]. Paris: Salabert, 1934.
- Wa[chs]man[n], F[ranz]. *Mon coeur bat*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang]. Paris: Salabert, 1934.
- Wachsmann, Franz. *Das Glück kommt nur einmal im Leben*, Text von Kurt Schwabach [Noten für Gesang mit Gitarre oder Ukulele-Begleitung]. Wien: Figaro, 1932.

Historische Periodika

Neue Freie Presse

Programm des Radio Wien