



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Marta Eggerths Koloratursopran im Kontext des Revuefilms

"Immer, wenn ich glücklich bin"

verfasst von | submitted by

Ernst Blach M.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student re-
cord sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt Frau ao. Univ.-Prof. Dr.ⁱⁿ Margareta Saary für die Betreuung meiner Arbeit. Ihre hilfreichen Anregungen und ihre konstruktive Kritik, ihr motivierender Ansporn, vor allem ihre Geduld haben mich durch diese Arbeit geleitet, bestärkt und zum erfolgreichen Abschluss gebracht. Danke dafür!

Weiters möchte ich mich besonders bei der Franz-Grothe-Stiftung für die Zurverfügungstellung des Notenmaterials der Filmmusik bedanken und dabei einen großen Dank dem Archivar Alexander Schatte für seine Hilfsbereitschaft aussprechen.

Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Mitwirkende am Film.....	91
Tabelle 2: Darsteller*innen im Film.	94
Tabelle 4: Analyse Walzer.....	104
Tabelle 5: Walzer-Text.	109
Tabelle 3: Walzer-Instrumentierung.	110
Tabelle 6: Analyse Wienerlied.....	113
Tabelle 7: Text Wienerlied.....	117
Tabelle 8: Analyse Foxtrott.....	120
Tabelle 9: Text Foxtrott.....	121
Tabelle 10: Analyse Ungarisches Lied.	131
Tabelle 11: Text Ungarisches Lied.	132
Tabelle 12: Analyse Carioca.....	138
Tabelle 14: Carioca-Instrumentierung.....	139
Tabelle 13: Text Carioca.	140

Notenbeispiele

Abbildung 1: Johann Strauß, Walzer Wiener Blut, Walzer I.	107
Abbildung 2: Franz Grothe, Refrain Walzer.	107
Abbildung 3: Franz Grothe, Wienerlied.	116
Abbildung 4: Franz Grothe, Dudler im Wienerlied.....	116
Abbildung 5: Franz Grothe, Refrain Foxtrott.	122
Abbildung 6: Franz Grothe, Koloratur Foxtrott.	124
Abbildung 7: Franz Grothe, Refrain Carioca.	142

INHALTSVERZEICHNIS

Abbildungsverzeichnis	4
1. Einleitung	7
2. Der Revuefilm im historischen Kontext	10
2.1. Begriffsdefinition der Revue	10
2.2. Genese einer neuen Gattung: Von der Bühne zum Film	12
2.3. Der Revuefilm im Nationalsozialismus	18
3. Der Sängerfilm: Definition und Genese	25
3.1. Personal im Sängerfilm	42
3.2. Der Schlager als Protagonist im Sängerfilm	47
4. Marta Eggerth	51
4.1. Ihr Werdegang von der Bühnen-Soubrette zum Film-Star	51
4.2. Ihre Rollen im Kontext: (Ehe)Frau – Koloratursoubrette – Filmstar	70
5. Film: <i>Immer, wenn ich glücklich bin</i>	86
5.1. Allgemeine Fakten zum Film	86
5.1.1. Filmhandlung und Personal	92
5.2. Zur Filmmusik und seiner Funktion	95
5.2.1. Franz Grothe	99
5.3. Musikanalyse und Dramaturgie einzelner Werke im Film	103
5.3.1. Walzer: „Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus“	103
5.3.2. Wienerlied: „Man darf nicht zu schwarz seh’n“	112
5.3.3. Foxtrott: „Immer, wenn ich glücklich bin“	120
5.3.4. Volkslied: „Csak egy kislány van a világon“	129
5.3.5. Carioca: „Manola“	137
6. Resümee	147
7. Quellen- und Literaturverzeichnis	151
7.1. Primärquellen	151
7.1.1. Musikalien	151
7.2. Sekundärquellen	151
7.2.1. Zeitungen und Zeitschriften	156
7.2.2. Audioquellen und audiovisuelle Quellen	159
7.2.3. Online-Quellen	159

ANHANG.....	161
Sequenzprotokoll: „Immer, wenn ich glücklich bin“	162
Abstract.....	177

1. Einleitung

Der Topos Musik ist bereits in der Stummfilm-Ära immanenter Teil der Filmproduktionen, der mitunter in der Verfilmung von Opern- oder Operettenstoffen Verwendung findet, sich vor allem aber im Aufführungskontext zeigt. Mit der Genese des Tonfilms wird Musik ein wichtiger semantischer Parameter, der im Musikfilm deutlich sichtbar und hörbar wird, seine Protagonist*innen übernehmen eine Dramaturgie bestimmende Rolle. Neben der Oper beginnt vor allem die unterhaltende Gattung der Operette, die bis dato auf den Bühnen reüssiert hatte, sich in das neue Medium Film zu transferieren, musikalische Topoi rücken in den inhaltlichen Fokus und der Musikfilm mitsamt seinen Ausdifferenzierungen beginnt sich Anfang der 1930er Jahre erfolgreich zu manifestieren. Musiker und Komponisten treten auf der Filmleinwand in Erscheinung, besonders arrivierte Sänger*innen der Operetten- und Opernbühne stellen sich und ihr Metier in diversen Spielarten des Musikfilms dar, der technische Fortschritt im Tonfilm eröffnet ihnen weitere Distributionsmöglichkeiten, der sogenannte Sängerfilm¹, die hohe Kunst des klassischen Gesangs im unterhaltenden Film-Genre, beginnt sich erfolgreich zu etablieren. Berühmte Sänger wie Richard Tauber wechseln vor die Filmkamera, andere wie Joseph Schmidt gelangen gerade erst durch das neue Medium Film zur Berühmtheit. Der wohl bekannteste Vertreter ist der polnische Tenor Jan Kiepura, der wie kein anderer den Sängerfilm bis heute geprägt hat. In zahlreichen Filmen stand er unter anderem mit seiner Frau, der Koloratursopranistin Marta Eggerth erfolgreich vor der Kamera. Sängerinnen sind in diesen Filmen eher selten zu bewundern, die „deutsche Nachtigall“ Erna Sack oder die Amerikanerin Jeanette MacDonald bleiben neben anderen eine Ausnahme. Die Ungarin Marta Eggerth ist die weitaus bekannteste Protagonistin dieses Genres, sie ist es auch, die im Fokus dieses Forschungsvorhabens steht.

Diese Arbeit widmet sich dem unterhaltenden Musikfilm in Form des in den 1930er Jahren erfolgreichen Sängerfilms, ein Begriff, der a priori alles zu erklären scheint, dessen Verwendung aber in der Praxis oft begrifflich mit *Tonfilmoperette*, *Romanze mit Musik*, *Singspiel* oder *Revuefilm* umschrieben wird. Am Beispiel des 1937 in Wien bei Projektograph gedrehten Revuefilms *Immer, wenn ich glücklich bin* wird versucht die

¹ Der Verständlichkeit sowie der Bedeutung wegen wird der historisch gewachsene Begriff Sängerfilm hier übernommen und verwendet, er impliziert Männer und Frauen in gleicher Weise.

Definition und Genese des Sängerfilms, der die Genre Grenzen von Oper und Schlager scheinbar mühelos überwindet, nachzuzeichnen. Welche Faktoren haben zu seiner Entwicklung beigetragen, was definiert ihn und was begründet seine kurze Blütezeit? Einflüsse der Operette und der Revue stehen ihm und dem hier behandelten Film nahe, darum geht der Beginn dieser Arbeit der Entwicklung der Revue nach, versucht den Weg von der Kabarett- und Variété-Bühne zum Film darzulegen und die Gattung innerhalb der Musikfilm-Genres einzuordnen.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Sängerfilm, es versucht Begrifflichkeiten zu klären, gibt einen historischen Überblick, thematisiert diverse Einflussfaktoren, fokussiert das filmimmanente Personal, und streift den „heimlichen“ Hauptdarsteller, den Schlager.

Das Hauptkapitel beleuchtet die Sängerin Marta Eggerth und ihren Weg von der Operetten-Bühne, wo ihre Karriere erfolgreich begann, bis hin zum Film-Genre, in dem sie zur Protagonistin des Sängerfilms aufstieg. Anhand von Berichten und Kritiken aus der historischen Presse, die Eggerths Karrierewege mittels biographischer Daten belegen und über die Entstehung einzelner Filme informieren, wird dieser Überblick ihres Lebensweges unterstützt. Im Sängerfilm wurden neben Tenören vor allem Soprane bevorzugt. Während die Soubrette auf der Bühne noch die naive Dienstbotin verkörpert, avanciert sie im Film zur Charakterdarstellerin, zum Filmstar. Mit der Etablierung der Revue und seiner Film-Adaption entsteht der Typus des Revue-Stars, ein von Marta Eggerth oft verkörperter Rollentypus und wiederkehrendes Sujet in diesen Filmen. Die unterschiedlichen Rollen, die Marta Eggerth auf der Leinwand sowie im Leben darstellt, als Frau, als Sängerin und als Filmstar, werden ebenso kontextualisiert. Mit Marta Eggerth reüssiert der Koloratursopran im Schlager, womit eine Verbindung zweier Genres einhergeht: der klassisch ästhetische Klang der Opernstimme trifft im Bereich der Unterhaltungsmusik erfolgreich den Nerv des Publikums. Ist dieses Crossover ein möglicher Grund für den Erfolg des Sängerfilms oder ist gerade dieses Hybrid sein Untergang?

Der Blick auf den Sängerfilm und seine Stars wird mittels Literaturarbeit fokussiert und hinterfragt die Rolle des klassischen Gesangs, seine Ästhetik in Beziehung zu den musikalischen Einflüssen der Entstehungszeit des Films, und untersucht Marta Eggerth in der Rolle als Star und Koloratursoubrette, sowie im historischen Kontext das im Film dargestellte Bild der Frau.

Die zweite Gewichtung dieser Arbeit liegt auf dem Revuefilm *Immer, wenn ich glücklich bin* aus dem Jahr 1937, seiner Entstehung, dem Inhalt und dem Personal, sowie seiner Rezeption in der Presse. Auf die Rolle der Komponisten Franz Grothe wird am Rande cursorisch eingegangen. Ein erstelltes Sequenzprotokoll gibt Auskunft über den Modus der Musikverwendung in diesem Film. Anhand von Notenmaterial, das seitens der Franz- Grothe-Stiftung dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurde, werden die einzelnen Musiknummern einer musikalischen Analyse unterzogen, um mögliche Charakteristika zu erkennen, und sie musikalisch näher einordnen zu können. Eine Untersuchung des dramaturgischen Kontextes soll die Verwendung der Musik näher beschreiben. Ziel ist es, anhand dieses Films die Bauart, die Funktion, Sujets und Schemata, sowie die musikalischen, szenischen und dramaturgischen Parameter des Sänger- und Revuefilms, vor allem die Bedeutung der Gesangsstimme, aufzuzeigen.

2. Der Revuefilm im historischen Kontext

2.1. Begriffsdefinition der Revue

„Was ist eine Revue? Revue ist..., wenn es keine Handlung gibt..., wenn die Ausstattung eine Million kostet...Was sollte aber die Revue sein? Eine geistreiche Aneinanderreihung unzusammenhängender, Auge, Ohr und Vernunft befriedigende Szenen, die unseren Alltag verspotten, nebenher pikanten Soubretten, süßen Tänzerinnen, smarten Theater-Don-Juans und schlagkräftigen Komikern Gelegenheit geben, mit Laune, Schneid, Rhythmus und schmissigen Unsinn die Trübsal unserer Tage uns aus dem Gehirn zu blasen.“²

Diese durchwegs pointierte Beschreibung der Revue durch einen ihrer Protagonisten in den 1920er Jahren, Fritz Grünbaum, fasst im Wesentlichen die Eckpunkte dieses unterhaltenden Genres zusammen. Die originären Wurzeln dieser Gattung liegen aber mehrere Jahrzehnte zurück und lassen sich im Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts verorten, von wo sich seine diachrone Entwicklung über Landesgrenzen und Kontinente hinweg vollziehen konnte. Der Werdegang der Revue wird dabei durch verschiedene landestypische Arten der Unterhaltung auf musiktheatraler Ebene beeinflusst, wobei neue, hybride Formen entstehen, alte verschwinden, ehe sich die Revue in ihrer luxuriösen Schau-Lust als Darstellungsform manifestiert. Ihre Entwicklung ist aber noch nicht abgeschlossen, da sich Spuren im Kabarett, in der Operette und dem gegenwärtigen Musical wiederfinden lassen. Die Revue als Genre des Musiktheaters mit Beginn im frühen 19. Jahrhundert und seinem Höhepunkt in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bezeichnet „eine Aneinanderreihung von Nummern, die durch ein Rahmenthema und/oder durch eine spezifische Form von *Conférence* in Gestalt der sog. *Compère*- bzw. *Commère*-Figuren zusammengehalten werden“³, und ist ein Phänomen der Großstadt. Inhaltlich wendet sich die Revue auf satirischer Weise in einer Art Rückschau aktuellen Themen aus Politik, Gesellschaft und Kultur zu. „Ihrem Wesen nach stets unterhaltend, kann sie auch subtile Zeitkritik vermitteln, wobei aussagekräftige Musiknummern pointiert eingesetzt werden.“⁴ Ihre lose und frei gestaltbare

² Programm „Die Hölle“, Revue „Rund um den Mittelpunkt“, Wien 1925, o. S., Theatersammlung Österreichische Nationalbibliothek Wien, zit. n. Kothes, 1977, S. 14.

³ Linhardt, Art. „Revue“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498731>, Zugriff: 3.11.2021.

⁴ Saary, Art. „Revue“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 31.3.2005), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001df19>, Zugriff: 29.10.2021.

Nummernfolge lässt die Revue in einer Vielfalt erscheinen, die von der Kabarett-Revue bis zur großen Ausstattungs-Revue reicht, dabei nähert sie sich durch seine willkürliche Aneinanderreihung von Einzelattraktionen auf der einen Seite dem Varieté, auf der anderen Seite dramaturgisch geschlossenen Formen wie der Oper oder der Operette an. „Aufgrund des vielschichtigen Ursprungs der Revue ist es schwierig, sie als theatrale Gattung allgemein zu definieren“, so Kothes.⁵ Diverse Gattungen wie Feerie, Posse, Ausstattungsstück, Kabarett, Varieté, Music-Hall oder Operette ebnen den Nährboden für eine neue Form aus Musik, Wort, Gesang und Tanz. Der freie Austausch einzelner Nummern lässt die Autorschaft in den Hintergrund treten, oft werden mehrere Komponisten und Autoren für eine Revue tätig. „Namensgebend waren stets Produzenten, Impresarios, Regisseure [...] oder Institutionen.“⁶

Der aus dem Französischen übernommene Terminus *Revue* hat im Deutschen mehrere Bedeutungen: So steht die Revue für „Titel oder Bestandteil eines Titels von Zeitschriften, für ein musikalisches Ausstattungsstück mit einer Programmfolge von sängerischen, tänzerischen und artistischen Darbietungen, die oft durch eine Handlung verbunden sind, oder veraltet für die militärische Trupperschau.“⁷ Der lexikalische Ursprung der *Revue* lässt die Verwendung im Frankreich des 18. Jahrhunderts seine Entstehung finden. Der Begriff der Revue wurzelt im mittelfranzösischen *revoir*, das übersetzt *noch einmal anschauen, nochmals prüfen*⁸ bedeutet. Das substantivierte Partizip Perfekt *la revue* stand für die Truppen- oder Heerschau, wörtlich als „erneute Schau“ im 17. Jahrhundert in einem militärischen Kontext, in dem die Truppen vorbeimarschierten (*Revue passieren lassen*), gemustert wurden, und im übertragenen Sinne für *etwas im Geiste an sich vorüberziehen verstanden wurde*.⁹ Im 18. Jahrhundert wandelte sich die Bedeutung der Revue zu *Vorführung, Überblick*, bis hin zu *Rückblick, Bericht*. Der Gebrauch für „Zeitschrift, die einen allgemeinen Überblick über ein bestimmtes [Fach]gebiet gibt“¹⁰ findet in Anlehnung an das englische *review* in der zweiten Hälfte

⁵ Kothes 1977, S. 13.

⁶ Linhardt, Art. „Revue“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498731>, Zugriff: 3.11.2021.

⁷ Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.), Art. „Revue“, in: *Das Fremdwörterbuch*, 1997.

⁸ Vgl. <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/revue>, Zugriff: 3.11.2021.

⁹ Vgl. „Revue“, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/Revue>>, Zugriff: 21.10.2021.

¹⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Revue>, Zugriff: 5.11.2021.

des 18. Jahrhunderts sowohl im deutschen als auch im französischen Sprachgebrauch Eingang. „Das Wort Revue wurde in Frankreich während der Juli-Revolution 1830 zur Bezeichnung kabarettähnlicher Veranstaltungen verwandt, in denen die politischen Ereignisse und Skandale des vergangenen Jahres karikiert wurden.“¹¹ Mit den Pariser Jahrmarktstheatern, dem *Théâtre de la Foire*, und seinen satirischen, auf aktuelle Begebenheiten korrespondierenden Darbietungen in parodistischer Form oder in Singspielen, in einem revue-ähnlichem Aufbau, findet der Begriff Revue als „satirisches, frivoles, auf in Musik gesetzten aktuellen Ereignissen fußendes Bühnenstück“¹² im 19. Jahrhundert Verwendung und eine gleichsam non-lineare Entwicklung der Gattung Revue nimmt ihren Anfang.

2.2. Genese einer neuen Gattung: Von der Bühne zum Film

Die in Pariser *Théâtres secondaires* am Ende des Jahres stattfindende satirische Jahres-Revue, als *Revue de fin d'année* gilt als ältester eigenständiger Revuetypus.¹³ „Sie umfasste eine Folge von Einzelszenen ohne Handlungszusammenhang, die auf aktuelle, auch politische Ereignisse der Hauptstadt bezugnahmen, und die durch Couplets und Tänze aufgelockert wurden.“¹⁴ Ihren Höhepunkt erreichte sie unter Louis Philippe (1830–1848). Mit der Revolution 1848 bildete sich nicht nur die politische Revue weiter, es entstanden auch satirische Schriften, und die Revue wurde zum allgemeinen Gattungsbegriff. Mit der Wiedereinführung der Zensur im Second Empire treten die satirischen Elemente zu Gunsten der unpolitischen Unterhaltung zurück.

Der Solovortrag findet Mitte des 19. Jahrhunderts, beeinflusst durch die *Café-chantants* und *Café-concerts* Eingang in die Revue. Chansonniers, Diseusen und Komiker werden in den Mittelpunkt gerückt. Der englische Einfluss der *Music-Halls* („eine spezifisch britische Ausprägung der urbanen Massenunterhaltung, die Gastronomie und Theater in Form von kurzen, aneinandergereihten Gesangs- und Tanznummern, kleinen dramatischen Szenen, sensationellen Präsentationen und artistischen Kunststücken

¹¹ Klooss / Reuter 1980, S. 15.

¹² Vgl. „Revue“, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/Revue>, Zugriff: 21.10.2021.

¹³ Vgl. Kothes 1977, S. 19.

¹⁴ Ebd.

vereinigt“¹⁵, wo kein Eintritt verlangt wurde, verdient wurde nur an den Speisen und Getränken), und des Varietés führt der Revue die Musik, den Tanz und Artistik zu, „und nicht zuletzt stellte die Operette mir ihren Rollenfächern und Prunkfinali eine Ausgangsbasis der späteren Ausstattungsrevue mit ihrer Massenentfaltung dar.“¹⁶ Durch die Vergnügungssucht der Bourgeoisie der Belle Époque werden die Revuen ausstattungsreicher und es kommt zur Entstehung fester Theater, die vorrangig die Revue pflegen, wie das 1869 gegründete *Folies-Bergère*, das *Moulin Rouge* 1903 oder das *Casino de Paris* 1917. Dieser neue Ausstattungstyp *à grand spectacle* unter dem Einfluss des Vaudevilles, der Burleske, des Cabarets, und der Ausstattungsfeierie gewinnt an Popularität. Nach dem Ende des 1. Weltkrieges wurden die Pariser Revuen zur internationalen Vorlage im Bereich des Unterhaltungstheaters. Als Produkt der Großstadt entwickelte sich die Revue in London ab den 1820er Jahren als *Burletta* oder *Extravaganza* unter James Robertson Planché, der den Begriff der Revue übersetzt eher als militärisches Spektakel oder kritische Zeitschrift verstand.¹⁷ Der Begriff der Revue wurde wahrscheinlich erst 1847 für ein Stück von Planché in einer Zeitung verwendet, so Kloos und Reuter.¹⁸ Seine an das französische Vorbild angelegten Revuen hatten Theaterereignisse der letzten Saison zum Inhalt, unter der Verwendung der Musik aus eben jenen Opern oder Balletten, kommentiert durch Conférencier-Figuren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts übernahm man in England die bereits in Frankreich erfolgreiche Form der Revue der *Music Halls*, wie sie in den *Folies-Bergère* gezeigt wurden, die symptomatisch für den Revue-Begriff per se als „luxuriöse, international ausgerichtete und vor allem erotisch gefärbte Unterhaltung“¹⁹ steht. Eine neue Seh-Weise begann sich ab 1880 zu behaupten: das Auge soll sich entspannen und der Blick herumschweifen, und in Luxus und Prunk schwelgen.

Die englischen *Music-Halls* widmeten sich primär in den Burlesken Parodien zeitgenössischer Theaterstücke, „die nun mit Songs, Sketchen und Tänzen erweitert wurden zu

¹⁵ Helms, Art. „Music hall“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19722>, Zugriff: 3.11.2021.

¹⁶ Kothes 1977, S. 19.

¹⁷ Vgl. Linhardt, Art. „Revue“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14498>, Zugriff: 3.11.2021.

¹⁸ Vgl. Kloos / Reuter 1980, S. 110.

¹⁹ Ebd.

frivolen, amüsanten Spektakeln“²⁰, die länger gespielt werden mussten, um rentabel zu sein. Das frivole und erotische Moment wohnt seit Anbeginn der Revue inne. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts etablierten sich in den Pariser Vorstädten diverse Vergnügungsorte und Bordelle, sowie in Londoner Bierhallen „zum Amusement der Gäste Tanzgruppen und Figurantinnen, bar allen Dekors und Raffinements“²¹, die vor allem ihre nackten Beine und durch gekonnt tänzerische Bewegungen die Innenseite ihrer Röcke zur Schau stellten, die nicht selten auf ein späteres zwischenmenschliches Miteinander einladen sollten. Auf diese Weise entstand ein mitunter zwielichtiger Konnex zur Unterhaltungsbranche, „in dessen Zentrum die Prostituierten standen, deren wilde Tänze den verdrängten Körper nur sichtbar machen durften, weil er auch dort seinen Preis hatte.“²² Wegweisend für die Entwicklung der Revue wurde Lydia Thomsen mit ihrem ersten festen Girl-Chorus²³, oder John Tiller mit seinen Tiller-Girls²⁴, der später für die Revue stilprägend werden sollte. Mit der Etablierung der tanzenden Damen auf der Bühne entfernten sie sich zunehmend von der Subkultur, „die Tanzhallen-Prostituierte war damit aufgestiegen zum Chorus-Girl“²⁵, jedoch stets unter polizeilicher Kontrolle, sollten ihre Darbietungen dennoch einmal zu frivol ausfallen. Diese sanfte Nobilitierung der Bühnendarstellerin führte zu einem Andrang junger Frauen in der Großstadt, die sich eine erfolgreiche Karriere auf der Bühne erhofften, die allerdings durch stickige Luft in den Theatern körperlich anstrengend und dazu schlecht bezahlt war, wodurch die jungen Damen, die keine professionelle Tanzausbildung bekamen, angehalten waren, sich finanziell potente Männer zu suchen, um überleben zu können. Diese Mädchen mussten weder singen noch tanzen können, sondern nur einen gutaussehenden Körper haben. Diese Nähe zur Prostitution und die zweideutigen Auftritte führten zum speziellen Ruf der freizügigen Chorus-Girls, die als „dilettantische Professionelle und billige Luder“²⁶ die Phantasie der Zuschauer beflügelte. Das französische Vorbild der Revue beeinflusste auch die amerikanische Form. Die dort dominierenden Gattungen waren seit Mitte des 19. Jahrhunderts das Vaudeville,

²⁰ Klooss / Reuter 1980, S. 17.

²¹ Ebd., S. 15.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 16.

²⁴ Linhardt, Art. „Revue“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498731>, Zugriff: 3.11.2021.

²⁵ Klooss / Reuter 1980, S. 17.

²⁶ Ebd., S. 21.

ein Hybrid aus Varieté und Music-Hall, die eine Travestie oder Parodie beinhaltende Burlesque, und die Extravaganza, deren französischer Einfluss bereits im Namen übernommen wurde und mit seinen Musik- und Variété-Attraktionen als spektakuläres Ausstattungsstück samt dekorierte Präsentation junger Damen eine deutliche Nähe zur Revue als Show zeigte. Während die Burlesque-Shows mit der großen Ausstattung der Extravaganza nicht mithalten konnte, wandte sie sich vermehrt dem Striptease zu, bis diese Shows in den 1930er Jahren verboten wurden. Die großen Unterhaltungstheater orientierten sich am familienfreundlichen Geschmack und präsentierten eine saubere Show ohne Zweideutigkeiten mit Artisten, Clowns, Theater- und Opernstars. Als Genre konnte sich die Revue erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Florenz Ziegfeld etablieren. Laut Bartosch²⁷ war es Ziegfeld, dem es zu verdanken ist, als erster das französische Wort *Revue* in Amerika verwendet zu haben. Seine „musical review of the New York sensations of the past season“²⁸ unter dem Titel *Follies of 1907*, deren Titel zwar französischen Flair an den Broadway bringen, aber namentlich nicht auf das Pariser Pendant der Folies-Bergère anspielen sollte,²⁹ „sondern an den Titel der New Yorker Zeitung *Follies of the Day* erinnern sollte“³⁰, benennt den Beginn der amerikanischen Revue. In Anlehnung der Austauschbarkeit einzelner Nummern änderte Ziegfeld innerhalb einer Spielserie die Stücke, um durch Verwendung von neukomponierten Liedern und angesagten Schlägern die Aktualität nicht zu verlieren. Unter den Komponisten zeigen sich unter anderem Cole Porter, Jerome Kern oder George Gershwin, die später auch in der Gattung Musical reüssierten. Die Kosten für Kostüme, Bühnenbild und Ausstattung spielten bei Ziegfeld keine Rolle, die dargestellte Erotik der Tänzerinnen überstieg das bis dahin bekannte Maß. Andere Revue-Experimente ab den 1910er Jahren versuchten in der traditionellen Burlesque Fuß zu fassen oder die Nacktheit vermehrt in den Vordergrund zu stellen. Im deutschsprachigen Raum formierten sich Elemente des Ausstattungsstückes mit Tanz- und Gesangseinlagen und des Varietés zur Revue erst Anfang des 20. Jahrhunderts. Nachdem in England und Amerika die Entwicklung der Revue mit der Verschmelzung eigener Theaterformen in einem kurzen Zeitraum voranstieg, vollzog sich der Wandel im deutschsprachigen Raum eher langsam.

²⁷ Vgl. Bartosch 1997, S. 98.

²⁸ Linhardt, Art. *Revue* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14498>, Zugriff: 3.11.2021.

²⁹ Vgl. Bartosch 1997, S. 97.

³⁰ Klooss / Reuter 1980, S. 38.

Bereits ab den 1880er Jahren konnten sich in Wien (wie zum Beispiel das *Ronacher* 1888) und Berlin (wie das *Apollo-Theater* 1892) neben dem lokalen Volkstheatern und den althergebrachten Singspielhallen, die für volkstümliche Unterhaltung standen, neuere Varietés etablieren, die mit internationalen Tanzensembles, Akrobaten und dem Glamour der Revue eine erste Bühne boten. So fanden in Berlin bereits Ende des 19. Jahrhunderts Operetten-Einakter Eingang in das Variétéprogramm, die später durch kurze Revuen ersetzt wurden, eine Entwicklung, die in Wien erst später einsetzte. Berlin erfuhr durch die Industrialisierung und die damit einhergehende Verstädterung eine Internationalisierung, wodurch die Alt-Berliner-Posse zusehends verloren geht und sich dem Ausstattungsstück zuwendet. Bereits in einigen Possen gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden durch die Aneinanderreihung von Einzelbildern und aktuellen Musikeinlagen der Revuecharakter antizipiert. Mit dem Verlust der durchgehenden Handlung gewann das Schaelement an Bedeutung und die Ausstattung trat in den Vordergrund. Im Zentrum stehen hier exotische und abenteuerliche Themen. Eine erste Form der deutschen Jahresrevue wurde von den Komponisten Viktor Hollaender und Paul Lincke, dem Autor Julius Freud und dem Direktor Richard Schultz ab 1903 im *Metropoltheater* durch das Zuführen von Operetten- und Revue-Elementen zu den Berliner Gesangspossen initiiert, die auch die dramaturgische Idee einer Reise von mehreren Personen, meist nach Berlin, samt einer Führung vor Ort zu besonderen lokalen Ereignissen übernommen hatte. Die einzelnen Szenen, die durchaus per se geschlossen waren, hatten gesellschaftspolitische Begebenheiten, neueste Erfindungen oder prominente Persönlichkeiten zum Inhalt. Satirisch-humorvolle Couplets untermalten die dargestellten Bilder. Charakteristisch für diese Revuen waren allegorische Darstellungen, phantastische Wesen, personifizierte Gegenstände, traditionell-lokale Typen sowie berühmten Gemälden nachempfundene lebende Bilder. Diese Revuen im Metropoltheater spielten bis 1914 und gelten laut Kothés „als kongeniale Adaption des französischen Vorbilds.“³¹

Die Entwicklung der deutschsprachigen Ausstattungsrevue wurde ab den 1920er Jahren durch Hermann Haller, James Klein und Eric Charell vorangetrieben. Während Klein auf die Präsentation von weiblicher Nudität setzte, orientierte sich Haller an einer internationalen, groß ausgestatteten Revue, für die er auch die Texte verfasste.

³¹ Kothés 1977, S. 29.

Charell hingegen kam vom Tanz und gestaltete als „Bewegungskoordinator“³² Choreographie und Regie am *Großen Schauspielhaus Berlin* und beeinflusste dadurch den frühen Musikfilm wie *Der Kongreß tanzt* aus dem Jahr 1931. Er wollte eine neue Bühnenform kreieren und verband die Revue mit der Operette, „eine innige Verbindung“, die laut Kaul Charells Erfindung ist, „und der man später in USA die Bezeichnung Musical gab.“³³ Bei allen drei Vertretern der Ausstattungs-Revue stand der Tanz im Vordergrund, aktuelle Tendenzen wurden durch eskapistische Bezüge ausgetauscht und die Zur-Schau-Stellung nackter Frauenkörper stand im Mittelpunkt. Die Revuen wurden durch ein Rahmenthema, durchaus mit dem Ansatz einer Operettenhandlung, gestützt, und die Conférencier-Figuren bekamen einen zeitgemäßen Anstrich. Dem Vorbild Amerika wurde durch „Jazz-Bands, riesigen Girltruppen, Exzentrik-Tänzern nach amerikanischem Vorbild“³⁴ Tribut gezollt, Internationalität durch vom *Balletts russes* beeinflusste russische Tänzerinnen suggeriert. Während in Berlin das Genre des Volkstheaters alsbald in die neue Form der Revue transferierte, konnte sich in Wien das Alt-Wiener Volkstheater länger auf den Bühnen behaupten und in Werken von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy ihren Höhepunkt finden. Neben Varieté-Theatern fand Unterhaltung auch in Singspielhallen mit Volkssänger*innen und auf Operetten-Bühnen statt. Wie in Berlin übernahm man Operetten-Einakter als Einschübe in Varieté-Programme, die später durch Frühformen der Revue ersetzt wurden. Einer der ersten Revuen in Wien sind die *Femina-Revuen* im *Kabarett Fledermaus*.³⁵

Mit diesen sogenannten Kabarett-Revuen lässt sich der zweite Entwicklungszweig der Revue konstatieren. Aus der französischen aktuellen, satirischen Jahresrevue entwickelte sich neben den großen, aufwendigen Ausstattungs-Revuen *à la grand spectacle* ab den 1910er Jahren in Europas Metropolen eine kleinere Version: die Kammer- oder Kabarett-Revue. Diese lässt sich in zwei Stränge gliedern: in eine literarische Revue mit Einflüssen aus dem Kabarett ohne politischen Anspruch, und eine zeitkritische, satirische Form.

³² Linhardt, Art. „Revue“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14498>, Zugriff: 3.11.2021.

³³ Kaul 1979, S. 89.

³⁴ Vgl. Linhardt, Art. „Revue“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14498>, Zugriff: 3.11.2021.

³⁵ Saary, Art. „Revue“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: 1.11.2021.

Nach Kothes³⁶ erfährt der Begriff der Revue eine erweiterte Bedeutung in seiner Präfix- oder Suffix-Komposition. Die Ballett-Revue oder Kabarett-Revue stellt keine eigene Revueform dar, sondern bezeichnet lediglich eine Reihung von Einzelszenen der verschiedenen Gattungen. Die Revue-Operette oder der Revue-Film hingegen lehnen sich direkt an die originäre Theaterform an und weisen auf seine Nähe zur Ausstattung-Revue hin. Der Weg zum Revue-Film beginnt mit der Entwicklung des Tonfilms, als die Musik im Film Dramaturgie bestimmend wurde.

2.3. Der Revuefilm im Nationalsozialismus

Der Revuefilm als leichte Unterhaltung mit auf Treppen tanzenden und Bein schwingenden Damen, mit seichter Handlung, untermalt mit aktuellen Schlagern der Zeit sowie Show-Elementen und großer Ausstattung wird mit der Zeit des Nationalsozialismus konnotiert. Die Filmpolitik des Dritten Reichs setzte auf ein populäres Kino mit dem Ziel der Publikums- und Gewinnmaximierung mit der Intention „der Beeinflussung und Mobilmachung des Publikums.“³⁷ Die Unterhaltungsfilme sollten Werbung für den NS-Film, und die Kriegsgräueltaten vergessen machen, „einen systemstabilisierenden Ausgleich anbieten, stellvertretende Wunschbefriedigung ermöglichen und die Illusion einer politikfreien Sphäre erzeugen.“³⁸ Das gelang dem Revuefilm durch seine „äußerliche Attraktivität durch eine aufgeblähte Szenerie mit verschwenderischer Pracht von Dekorationen und Kostümen.“³⁹ Dazu kamen noch Stars als Mitwirkende, die in eine Welt der Fiktion und Illusion führten und die Realität vermieden. Abgegrenzt zum Realismus wurden Dekorationen in Studios nachgebaut, um der Welt draußen zu entfliehen. Die Ideologie dieser Zeit „fetischisierte ohnehin den Ursprung des Revuefilms.“⁴⁰

Der Begriff des Revuefilms „scheint als Produktionsterminus gar nicht existiert zu haben“⁴¹, er subsumiert andere Genres mit starken Revue-Elementen, wie die musikalische Komödie, die Romanze mit Musik, Filme mit einer semantischen Nähe zur Operette oder dem Bühnenmetier an sich. Dennoch ist er in der Literatur weit verbreitet,

³⁶ Kothes 1977, S. 13.

³⁷ Eder 2004, S. 379.

³⁸ Ebd., S. 389.

³⁹ Rhode 1979, S. 119.

⁴⁰ Witte 1979, S. 7.

⁴¹ Prox 1979, S. 74.

weil dadurch eine genauere Spezifikation dieser Filme mit hohem Musikanteil gegeben ist. Ohne Zweifel stand die Musik in diesen Filmen im Vordergrund. Schließlich lässt sich der Revuefilm als „Derivat der Operette“⁴² lesen, wobei in seiner deutschen Version die silberne Operettentradition gegenüber seiner satirischen Form aus Frankreich fokussiert wird. Der Revuefilm selbst ist eine Unterart des Musikfilms, auf den im Kapitel Sängerfilm versucht wird näher einzugehen. Das Genre des Revuefilms in der Zeit von 1933 bis 1945 ist durch gleiche Inhalte und sich wiederholende gestalterische Charakterzüge gekennzeichnet, die sich in all ihren Versionen wiederholen. Kramer bezeichnet diese Filme als „einfallslos, bieder, im wahrsten Sinne des Wortes unbeweglich und inhaltlich fragwürdig.“⁴³ Besonders die optische Statik in den Choreographien und der nur frontal abgebildete Bühnenraum lässt die Inszenierung langweilig wirken. Technische Raffinesse, wie Kranfahrten und Einstellungswechsels der Kamera um Bewegung zu suggerieren werden hier vermisst. Das Vorbild der Hollywood-Musicals, das versucht wurde im deutschen Film umzusetzen, konnte nicht realisiert werden, dazu war Amerika in seiner filmischen Entwicklung zu weit voraus.

Mit der Entwicklung des modernen Tonfilms beginnt sich Amerika 1927 mit *The Jazz Singer* am Markt zu behaupten und tritt dadurch in Konkurrenz zu den Variété-Theatern und Operettenbühnen, die am Anfang noch durch den schnellen Wechsel von Bildern in der Ausstattungsrevue versuchten den Film nachzuahmen, sich aber dem neuen Medium geschlagen geben mussten. „Der Luxus der Ausstattung, der auch die Attraktivität der Revuen garantierte, war mit der Erfindung des Tonfilms plötzlich überflüssig geworden.“⁴⁴ Der Untergang der luxuriösen Filmpaläste der Stummfilmzeit und der Theaterrevue hat begonnen, bis dato erfolgreiche Revuetheater mussten geschlossen werden. Stars verließen den Broadway in New York und reüssierten im Hollywood-Film. Kothes sieht den Untergang der Ausstattungsrevuen neben der sozialen Disposition seines Publikums auch der Vergänglichkeit der Moden geschuldet.

Der frühe amerikanische Revuefilm wird durch Totalaufnahmen charakterisiert, die ein Großaufgebot an Menschen und Dekorationen, sowie Kostümen darbieten, Szenen, die an die Ausstattungsrevuen erinnern. Auch die Show der Ornamente erinnert an die großen Bühnenrevuen, wenn das Ensemble die große Treppe herabsteigt, was von der

⁴² Witte 1979, S. 11.

⁴³ Kramer 1994, S. 135.

⁴⁴ Klooss / Reuter 1980, S. 77.

Kamera genauso unbeweglich eingefangen wird wie es der Position des Zuschauers im Theater entspricht. Die Inhalte dieser Filme sind seit seinen Anfängen stets gleichgeblieben. Aufstiegsphantasien wie in *The Jazz Singer* oder in *Broadway Melody* 1929 bei MGM, die quasi die „Formula der backstage Story“⁴⁵ einführte, die es ermöglichte, Revue-Szenen plausibel in den Film einzubauen, verbunden mit dem Wunsch nach Reichtum und Karriere sind hier Triebfeder des Handelns, die in der kapitalistischen Gesellschaft wurzeln. Diese Ziele und Inhalte sind im Revuefilm besser darzustellen als in der Bühnenform.

Als großer Teil der Unterhaltungsfilme orientieren sich die deutschen Revuefilme am Vorbild Amerika, meist aus Hollywood, Filme, die von den Nationalsozialisten theoretisch verpönt wurden, aber zu Propagandazwecken gerne geduldet wurden. Film im Dritten Reich war ein Herrschaftsinstrument und diente „unzweifelhaft als stabilisierende Stütze des Unrechtsstaat.“⁴⁶ Witte sieht in den Revuefilmen die Heerschau des Propagandaministeriums mit höchster Produktionskapazität und Rezeptionsintensität.⁴⁷ Gerade diese staatlich verordnete, und daher gut kontrollierte Ablenkung nahm dem Revuefilm als Propaganda und Unterhaltungsmittel seine Spontanität und dadurch die Möglichkeit „hinreißende, zum Staunen anregende Unterhaltung zu sein.“⁴⁸ Die aus Hollywood stammenden Filme, denen ein moderner und optimistischer Habitus innewohnt, erfreuten sich großer Beliebtheit im deutschsprachigen Kino. Gerade Musik- und Liebesfilme, aber auch Western, Gangster- oder Zeichentrickfilme waren beliebt. Im deutschen Kino waren neben Musikfilmen und Komödien, vor allem Melodramen und Frontfilme populär.⁴⁹ Laut Eder⁵⁰ sind es im populären Hollywood- und NS-Kino immer die gleichen Merkmale für Erfolg: Im Unterhaltungsfilm werden Geschichten durch konventionelle dramaturgische Stilmittel so erzählt, dass sie die Erwartungen, Wünsche und Werte der Zuschauer*innen erfüllen. Die Filmemacher setzen dabei auf das Starsystem und unterhaltende Genres, um eine größtmögliche Distribution der Filme zu evozieren. So gesehen präferierte die nationalsozialistische Filmpolitik die Unterhaltungsbranche, von den circa 1150 Spielfilmen im Dritten Reich

⁴⁵ Klooss / Reuter 1980, S. 80.

⁴⁶ Kramer 1994, S. 108.

⁴⁷ Vgl. Witte 1979, S. 7.

⁴⁸ Kramer 1994, S. 137.

⁴⁹ Vgl. Eder 2004, S. 389.

⁵⁰ Ebd.

waren drei Viertel Unterhaltungsfilme.⁵¹ Während im amerikanischen Revuefilm die Show vor der Handlung steht, wird dies in seinem deutschsprachigen Pendant umgekehrt und versucht, den Inhalt in den Vordergrund zu stellen, was den Film unbeweglich und künstlich wirken lässt. Zwar waren im deutschen Revuefilm die Tanz- und Gesangsnummern von großer Bedeutung, sie erreichten jedoch nicht die Gewichtung seines amerikanischen Vorbildes, in dem die Show Absicht der Filme war. Im deutschsprachigen Raum genügte oft die Bühnenatmosphäre als Schauplatz, um einige wenige Revue-Szenen in den Film einzuweben.⁵² Beiden gemeinsam ist aber der Star-Fokus. Die durch die Ausstattungsrevue beeinflusste optische Schau-Lust, das „ornamentale Massenarrangement eines Busby Berkeley“⁵³, konnte in seinen deutschen Äquivalenten nicht erreicht werden. Der als Nicht-Tänzer am Broadway fungierende Dance Director Busby Berkeley, der später für *MGM* und *Warner Brothers* erfolgreich war, und dessen Filme auch bei Goebbels beliebt waren, steht bis heute Pate für große Revue-Szenen, in denen er die tanzenden Girls in geometrischen Formen auftreten ließ. Sein *top shot*, die Totale aus der Vogelperspektive, zeigt die Damen in diversen Gebilden wie Blumen, Kristallen oder Sternen, die sich dabei wachsend, kreisend oder in ornamentalen Effekten bewegen. Der Einsatz von Spiegeln lässt die Tänzer*innen in geraden Linien auftreten und dabei zur anonymen Masse multiplizieren. Die fast militärisch anmutenden Formationen erinnern an die Militärzeit von Berkeley, wo er als Entertainment-Officer tätig war und diese für ihn so wichtige Exaktheit, Perfektion und Raumaufteilung gelernt hat. Mit seinen Kamerafahrten und Perspektivwechseln transferierte er die Bühnen-Revue in eine surrealistische Filmwelt. Anders als bei Ziegfeld setzt er allerdings nicht die Show-Girls in den Vordergrund, sondern die technischen Möglichkeiten der Kamera. Den Glamour der Revue überführt er in ein „Feuerwerk der Formen.“⁵⁴ Die Möglichkeiten, das Sujet der modernen Großstadt in plakativen illuminierten Bühnenbildern zu präsentieren, wurden ebenso zu wenig ausgeschöpft. Einzig die Showtreppe wurde in jedem Revuefilm als Element zur Darstellung der Girls in den Tanzszenen eingesetzt.

Stars im deutschen sowie im Hollywood-Kino der 1930 Jahre waren „Projektionsfläche

⁵¹ Kramer 1994, S. 111.

⁵² Rhode 1979, S. 119.

⁵³ Kramer 1994, S. 135.

⁵⁴ Kloos / Reuter 1980, S. 92.

Nummer eins, wenn es um Wunschträume ging.“⁵⁵ Die Filme brauchen keine stringente Erzählstruktur, der Fokus liegt im raschen Wechsel, der Attraktion einzelner Szenen oder musikalischen Einlagen. Das Publikum wird vor allem durch Stars und die Musik ins Kino geholt. Amerikanische und deutsche Stars „lebten in einer zauberhaften Glitzerwelt von Romanze, Abenteuer, Verzicht und Erfüllung und sollten einen gefälligst dorthin mitnehmen.“⁵⁶ Eigene Filmzeitschriften berichteten über diverse Filmprojekte, geheime Drehorte und das Privatleben der Stars, gespickt von zahlreichen Fotos. Man wollte das Privatleben und die Rollen der Stars amalgamieren und so dem Leben der Protagonisten eine mystische Aura verleihen. Die Stars dieser Zeit waren Vorbilder „die zur Identifikation, Idealisierung und auch zur Imitation anregen sollten.“⁵⁷

In der NS-Zeit gab es verschiedene Star-Typen: Neben den elaborierten Theaterschauspielern und Charakterdarstellern gab es Glamour-Stars wie die Schwedin Zarah Leander und die Ungarin Marika Rökk, die nicht gerade arische Ideale darstellen, sondern durch „ihr Aussehen und Verhalten eher die Projektionsfläche für verdrängte Wünsche“⁵⁸ boten und Abbild für das Erotisch-Exotische waren, und die die Idealbesetzung für die oft im Musikermilieu spielenden Filme waren. Unterhaltung war wichtiger als Propaganda, wenn auch nur auf den ersten Blick. Besonders die Komödie mit ihrem Topos der Verwechslung oder dem Tausch von Identitäten, die am Ende aber wieder aufgelöst wurden, standen im Fokus. „Klassenschränken sollten gewahrt bleiben, nicht unbedingt bei den Affären, aber bei nachhaltigeren Verbindungen.“⁵⁹

Die Handlungen der deutschen Revuefilme waren oft im Künstlermilieu angesiedelt, seine Protagonist*innen verkörperten daher Sänger*innen, Tänzer*innen oder Artist*innen, wobei Tänzer nach amerikanischem Vorbild eines Fred Astaire nicht zu sehen waren. Tanzen, Singen und Schauspielen in Personalunion waren die theoretischen Voraussetzungen, die Praxis sah anders aus, denn die Darsteller*innen wurden filmisch so in Szene gesetzt, dass der bloße Anschein ihres Könnens gegeben war. Als Beispiel sei hier die Tänzerin La Jana erwähnt. Sie tanzt nie wirklich im Film, sie bewegt sich wenig, zelebriert nur ihre Bewegungen. „Es genügte, sie in einem kurzen Take im

⁵⁵ Kramer 1994, S. 107.

⁵⁶ Ebd., S. 108.

⁵⁷ Ebd. S. 109.

⁵⁸ Eder 2004, S. 408.

⁵⁹ Kramer 1994, S. 111.

Trainingstrikot an eine Ballettstange zu stellen, um dem Publikum zu signalisieren: dies ist eine Tänzerin.“⁶⁰ Daher müssen die Hauptdarsteller*innen nicht zwingend Tänzer*innen sein. Der Fokus dabei war, Ausschnitte ihrer sich drehenden Körperteile und ihrer Kostüme mit der Kamera einzufangen. In jedem Revuefilm war Tanz eine obligatorische Komponente, quasi ein stilbildendes Element, aber in keinem dieser Filme wurde wirklich getanzt. Die *Filmwelt* beschreibt sehr treffend die tänzerischen Ausführungen von Marika Röck, wenn sie diese als tänzeln, wippen, steppen, oder fliegen beschreibt.⁶¹ Es ist ein Tänzeln, kein Tanz. Die Aufgabe des Tanzes war auch a priori keine künstlerische, sondern eine rein funktionelle. Er diente für das Schaffen von Atmosphäre, als sich bewegende Dekoration oder führte das Publikum in eine Traumwelt. Die einzelnen, immer ähnlich erscheinenden Tanzszenen sind nicht an den Inhalt gebunden, durch ihre dramaturgische Freiheit können sie beliebig ausgetauscht werden. Klassischer, moderner oder folkloristischer Charakter wechseln mit Walzerseligkeit spielend Film und Schauplatz. Die musikalische Aufgabe obliegt dem modernen Schläger, der in Form eines Tangos, Foxtrotts oder Walzers, langsam oder schnell, auf die Bühne gebracht wird. Solistisch dargestellte Tanzszenen sind eher selten, dazu wird die Gruppe gebraucht, vor allem die Girl-Truppe. Die Revuefilme brauchten kein Ballett, die sich im Gleichschritt bewegenden Girls waren als Tanzeinlage ausreichend. Diese mussten lediglich in Größe und Aussehen ähnlich sein, und beim Tanzen die Knie in die richtige Richtung bewegen. Steinbeck spricht hier mehr von Revue-Gymnastik als künstlerisch ausgeformtem Tanz.⁶² Dennoch ist die Girl-Kultur ein stilimmanentes Element im Revuefilm, bildet sie doch eine Art Dekorationshintergrund für den Star, der oft aus eben diesen Reihen tanzt. Mit der historischen Entwicklung des Revue-Girls wird dabei ein breiter Bogen von der ehemals freizügigen, in den Rotlichtvierteln der Großstadt beheimateten Tänzerin oder Animierdame in einschlägigen Lokalitäten bis hin zum entproletarisierten, der Zwischenschicht der Angestellten angehörenden Schauspiel-Star im Film gespannt. Das Bild der Girls im Revuefilm ist der Eingliederung der Frau in die Arbeitswelt geschuldet, dabei wird sie zum Kameraden, zum Verbündeten des Mannes. Während die Männer im Krieg sind, marschieren die Frauen die Revuetreppe herunter und treten dabei den unsichtbaren Aufstand nieder.⁶³ Wenn im

⁶⁰ Steinbeck 1979, S. 59.

⁶¹ Vgl. „Step und Spitze“, in: *Filmwelt*, Nr. 5, Berlin vom 2.2.1940, zit. nach Steinbeck 1979, S. 53.

⁶² Vgl. Steinbeck 1979, S. 65.

⁶³ Vgl. Witte 1979, S. 8.

Revuefilm keine offene Propaganda durch Zurschaustellen von nationalsozialistischen Insignien oder einer sprachlichen Akzentuierung der politischen Lage passiert, haben diese Filme eine Tendenz, auch wenn über diese zu dieser Zeit unter den Filmschaffenden nicht gesprochen wurde. So merkt Marika Röck in ihrer Biographie an, dass diese Revuefilme „international geprägt und ohne jede politische Tendenz“ seien.⁶⁴ Klar ist, dass diese Filme unterhaltend, „ablenkend und unrealistisch“⁶⁵ waren, dennoch unbewusst, bei Bedarf mit unsprübarem Druck an das System angepasst wurden. Die Meister der unsichtbaren Propaganda⁶⁶ ließen durch ihre Inszenierung, Choreographie und Dramaturgie der Filme den nationalsozialistischen Hintergrund erkennen. So konstatiert Goebbels: „Es gibt keine Kunst ohne Tendenz und die tendenziöseste ist die, deren Schöpfer behaupten, sie habe keine.“⁶⁷

Der Revuefilm im Nationalsozialismus versucht die ursprünglich satirische Revue-Tradition der Bühne mit seinem komisch-unterhaltenden Impetus und seinen luxuriös ausgestatteten Bühnenbildern samt großem Menschenaufgebot in das Medium Film zu transferieren. Dabei bekommt die Musik eine besondere Rolle, indem sie die Inhalte nicht nur vorgibt, sondern auch dramaturgisch einsetzt. Tanz und Gesang werden in den Vordergrund gerückt und nach amerikanischem Vorbild der Musical-Filme in Szene gesetzt, wenn auch die Professionalität dabei dem Show-Effekt und dem deutschen Dilettantismus der Darsteller*innen weichen muss. Der eigenen Operettentradition verpflichtet, wird das Genre im deutschsprachigen Film gerne thematisiert oder ihre Schöpfer und ihre musikalischen Werke inszeniert. Neue Schlager entstehen speziell für diese Filme und werden durch diese erst populär. Die Politik erkennt die Macht der – inhaltlich sich stets ähnelnden – Unterhaltungsfilme und fördert ihre Produktion und Verbreitung, die eigenen Tendenzen dabei subtil nutzend. Eine Politik, die durch Vertreibung vieler arrivierter Künstler*innen, einer neuen Generation Platz gemacht hat, aber auch den Revuefilm geprägt hat, dessen Entwicklung bis in die 1950er Jahre hinein in den Heimat- und Schlagerfilmen mündet.

⁶⁴ Röck 1974, S. 113.

⁶⁵ Koths 1977, S. 119.

⁶⁶ Vgl. Steinbeck 1979, S. 68.

⁶⁷ *Filmkurier*, Berlin, 14. Jg., Nr. 76 vom 29.3.1933, zit. n. Steinbeck, 1979, S. 69.

3. Der Sängerfilm: Definition und Genese

Bereits in der Ära des Stummfilms war der Topos Musik ein immanenter Bestandteil der Aufführungspraxis. Neben der instrumentalen Begleitung der gezeigten Filme, vom Solo-Klavier bis zum Orchester, kamen synchronisiert vorgeführte Film- und Grammophonaufnahmen zum Einsatz. Josef Giampietro, Publikumsliebbling des Berliner *Metro-pol-Theaters* hat seine zuvor aufgenommenen Gesangsaufnahmen mimisch dargestellt. Das Operettensujet war hierfür prädestiniert: „die sogenannten Tonbilder, in denen ein Star eine bekannte Operettenarie sang, mit Hilfe des Grammophons“⁶⁸, waren äußerst beliebt. Die bereits fertigen Stummfilme erhielten vermehrt „zusätzlich ein Lied, einen Schlager aufgepfropft.“⁶⁹ Diese musikalische Beigabe beginnt Mode zu werden, „und trotz der anfangs sehr schlechten Tonwiedergabe hatte der Tonfilm bereits 1930 den Stummfilm besiegt.“⁷⁰ Wedel konstatiert, dass schon in der Stummfilm-Ära „für die Kombination von Filmkomödie, bekannten Operettendarstellern und live gesungenen Operettenschlagern in Deutschland ein zahlungskräftiges Publikum existierte“⁷¹, und „unzählige Tonfilme der Zeit traten, technisch verbessert, ab 1928 als Musik-Spielfilme ihren Höhenflug durch die Lichtspieltheater der Republik an.“⁷² Der Siegeszug des Tonfilms beginnt 1927 mit *The Jazz Singer*, es folgt eine regelrechte Werkschau verschiedener amerikanischer Filmstudios. „Diese Filme waren teilweise recht protzige Ausstattungsshows, die demonstrieren sollten, was das Studio alles auf die Beine stellen kann, wen es alles unter Vertrag hat.“⁷³ Zu nennen wären hier *Paramount on Parade 1930* (Paramount), *Fox Movietone Follies of 1929* (20th Century Fox), *Gold Diggers of Broadway* (Warner Bros) oder *Broadway Melody of 1929* (Metro-Goldwyn-Mayer).

„Der Erfolg von im Film gesungenen Liedern war offensichtlich.“⁷⁴ Das Filmmusical wurde so zum ersten neu entstandenen Genre der Tonfilmära. Die Inhalte samt dramaturgischer Mittel sind stets ident und werden zur Schablone. „Im Mittelpunkt der Erzählung steht – an dieser Regel hält man meistens fest – das romantische und leidenschaftliche Paar auf seinem Hindernislauf zum Glück, meist flankiert von einem eher

⁶⁸ Thomas 1962, S. 26.

⁶⁹ Hanisch 1980, S. 31.

⁷⁰ Thomas 1962, S. 12.

⁷¹ Wedel 1998, S. 94.

⁷² Schär 1991, S. 51.

⁷³ Hanisch 1980, S. 25.

⁷⁴ Ebd., S. 18.

komischen Zweiergespann: entsprechend dem bis in die Antike zurückreichenden Personal in der Komödie.“⁷⁵

Bühnenmusicals wurden direkt vom Broadway von den Hollywoodstudios gekauft, um den Publikumserfolg im Theater auch auf der Leinwand zu wiederholen. Infolge konnte „mittels Musik-, Tanz- und Gesangsnummern der Tonfilm seine offensichtlichen Stärken ausspielen, und mit den engagierten Bühnenprofis gewann man Mitwirkende, die über ausgebildete kräftige Stimmen verfügten und die technisch bedingt langen, ohne Unterbrechung zu drehenden Sequenzen fehlerlos bewältigen konnten.“⁷⁶ Das anfängliche reine Abfilmen von Broadway-Musicals oder Revuen war den großen Filmstudios in Hollywood zu wenig. „In einem Hang zur Gigantomanie (immer besser, größer, beeindruckender als der Film der Konkurrenz, immer mehr Stars in einem Film als im vorausgegangenen) beginnen sich die Filmfirmen gegenseitig zu übertreffen. Die so entstandenen Revuefilme beinhalten eine große Anzahl an musikalischen Nummern, „die alle von den Stars des Studios präsentiert wurden.“⁷⁷ Der Choreograph Busby Berkeley kreiert die große Musicalnummer am Ende des Films, die mitunter zehn Minuten dauern kann. Er verbindet die Tradition des Show-Theaters, besonders der Revue mit den neuen Möglichkeiten des Films zu einer Art Gesamtkunstwerk. Seine symmetrischen Formationen der Tänzerinnen, Experimente mit verdunkelter Bühne, dem „Spiel mit Silhouetten, überdimensionalen Objekten“⁷⁸ werden zu seinem Markenzeichen und beeinflussen maßgeblich die deutschen Revuefilme.

Erste Versuche in Deutschland wurden 1929 mit dem Stummfilm *Ich küsse Ihre Hand, Madame* unternommen, in dem der Schauspieler Harry Liedtke den Titelschlager sang, aber von einem Opernsänger, Richard Tauber, stimmlich gedoubelt wurde, und vielleicht durch die hiermit beigemessene Bedeutung der Singstimme schon den Sängerfilm-Habitus antizipiert. Manche Regisseure trennen immer wieder „zwischen Visuellem und Auditivem: Sie ersetzten die Sänger vor der Kamera durch Schauspieler.“⁷⁹ Beispiel hierfür sind der Film über die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind (1941), gespielt von Ilse Werner, mit der Stimme der Sopranistin Erna Berger, oder später Sophia Loren 1953 in der Titelrolle der Oper *Aida*, unterstützt durch die Stimmkunst von

⁷⁵ Koebner/ Ott 2014, S. 10.

⁷⁶ Maas / Schudack 2008, S. 89.

⁷⁷ Hanisch 1980, S. 25.

⁷⁸ Koebner / Ott 2014, S. 64.

⁷⁹ Maas / Schudack 2008, S. 34

Renata Tebaldi. Der erste Tonfilm der UFA 1929 referiert bereits mit dem Titel auf den Topos Musik: *Melodie des Herzens*. Anfangs waren neben der Musik vor allem die Nebengeräusche, wie Naturgeräusche, das Krähen eines Hahns, oder der Lärm des Großstadtverkehrs von Interesse. Der erste Tonfilmstar in Deutschland kam von der Bühne: Richard Tauber, „ein Opernsänger, der sich im Gegensatz zu andern Operntenören nicht für die Operette zu schade war.“⁸⁰

Anfangs lag das Augenmerk der Filminhalte auf bekannten Operetten, wie 1930 *Das Land des Lächelns*, deren Inhalt lediglich als Rahmenhandlung dient. Der erste Tonfilm ohne Operettenvorlage *Ich glaub nie mehr an eine Frau* war ein Flop bei der Kritik, Herbert Jhering findet für das „Film-Potpourri mit Tauber-Liedern“ keine lobenden Worte, er sieht darin den „Tiefstand des Films, Tiefstand der Gefühle, Tiefstand des Geistes“⁸¹, sorgte aber für große Begeisterung für das Medium Film bei Tauber, der seine eigene Filmfirma, die *Richard Tauber Tonfilm Gesellschaft* gründete und mit dem Erstlingswerk *Das lockende Ziel* (1930) laut Drewniak⁸² den Reigen der Sängerfilme eröffnet. Auch der nächste Tauber-Film *Die große Attraktion* wird seinem Namen nicht gerecht, sondern ein „völliger Reinfall“⁸³, was zu einem angekratzten Image Taubers führt. Die politische Lage treibt Tauber ins Exil nach London, für die Nationalsozialisten ist er „der Inbegriff der verhassten ‚jüdischen Kultur‘ mit ihren – in Taubers Fall ganz besonders – schmelzenden Melodien und ‚undeutschen‘ Verlorenheiten.“⁸⁴ Der Grund waren die fehlenden Ideen der Filmleute: „Sie verließen sich allein auf die Wirkung der Wiedergabe der schönen menschlichen Stimme.“⁸⁵ Nur ein, zwei Lieder von der Leinwand genügte dem Publikum nicht, die Filmhandlung war durchaus von Interesse. Selbst der Einsatz von erfolgreichen Stars wie Michael Bohnen oder anderer populärer Opernsänger allein, war kein Garant für Erfolg, wenn Inhalt und Erzählstruktur dramaturgische Lücken aufweisen.

Zu Beginn der Tonfilm-Ära wird im deutschsprachigen Raum auf die transatlantische Methode des reinen Abfilmens von Bühnenstücken zurückgegriffen, mit Augenmerk auf die kontinentale Form der Operette, deren Popularität dem Publikumsinteresse

⁸⁰ Steintaler 2011, S. 83.

⁸¹ Jhering: Von Reinhard bis Brecht, Bd. III, Berlin 1961, S. 299, zit. n. Rabenalt 2006, S. 103.

⁸² Drewniak 1987, S. 452.

⁸³ Steintaler 2011, S. 87.

⁸⁴ Ebd., S. 111.

⁸⁵ Hanisch 1980, S. 33.

geschuldet ist. Es entsteht der Operettenfilm, der sich in zwei Subkategorien einteilen lässt: in die intime musikalische Komödie und in den großen Revuefilm mit größtmöglicher Ausstattung, Tanz und einem großen Darstellerpersonal. Wegen finanzieller Nöte zahlreicher Theater, die den geforderten Ausstattungsaufwand der Operette nicht erfüllen konnten, blieb als Ersatz für die Operette nur der Film. Die Krise der Operettenbühnen, die Konkurrenz der Kinos und die politische Entwicklung in Deutschland führen dazu, dass die Operette ihr großes Aufführungsgebiet verliert, viele Werke und Komponisten waren verfemt und durften nicht aufgeführt werden. Mit der Zeit wird der künstlerische Stil im Musikfilm freier und die Ausführung wird filmgerechter in der Gestaltung. Bevor der deutsche Revuefilm sich entwickeln kann, entsteht eine spezielle Melange von Filmen: „Revue, Singspiele, Operette und Tonfilme vermischten sich inhaltlich wie musikalisch: Die Tonfilmoperette wird geboren.“⁸⁶ Anders als abgefilmte Bühnenoperetten ist die Tonfilmoperette keine Replik einer solchen, sondern basiert auf eigens kreierten Stoffen und Kompositionen, die gesprochenen Dialoge und der Gesang, sowie der Übergang von Gesangsszenen zu Spiel- und Sprechszenen müssen nicht diegetisch und kausal motiviert sein. Mit der deutschen Tonfilmoperette 1930 durch den deutschen UFA-Produzenten (Universum Film AG) Erich Pommer wird versucht „dem opulenten Revuefilm und Lieder-Potpourri amerikanischer Herkunft in bescheidenerem Maße Konkurrenz zu machen.“⁸⁷ Hanisch bringt es auf den Punkt: „Amerikanische Rezepte mit germanischem Inhalt gefüllt.“⁸⁸ Die Welt der Musik wird zum Filmthema. „Die Filmproduktion bevorzugte die sog. leichte Musik, da der Film ja in seiner Voraussetzung für das Massenpublikum bestimmt war.“⁸⁹ Diese Tatsache musste man auch bei der Präsentation von ernster Musik bedenken. In Folge entstehen Filme in denen „anspruchsvollere Musik in eine lockende, aber zugleich nicht selten primitive Fabel gehüllt war.“⁹⁰ Nach Möglichkeit werden berühmte Sänger, Dirigenten, Orchester und Virtuosen engagiert. Musiker als Protagonisten in den filmischen Fokus zu setzen, hat ein Spannungspotenzial inne, da Musiker „gesellschaftlich Außenseiter sind, die manchmal soziale Normen verletzen dürfen, ohne Sanktionen befürchten zu müssen.“⁹¹ Künstler, Menschen vom Theater und ihr Schicksal gelangen zunehmend in

⁸⁶ Port 1993, S. 18.

⁸⁷ Koebner / Ott 2014, S.12

⁸⁸ Hanisch 1980, S. 50.

⁸⁹ Drewniak 1987, S. 432.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Maas / Schudack 2008, S. 271.

den Fokus des Publikumsinteresses, „ihr abwechselndes, aufregendes Dasein brachte Farbe und einen Hauch von Internationalität in den meist grautristen Alltag.“⁹² Bartel sieht im „wirklichkeitsfernen Eigenleben der Operettenwelt und der Traumfabrik in Hollywood eine verwandtschaftliche Nähe“⁹³, die sich unter anderem im immer gleichen Sujet des Theaters auf dem Theater zeigt. Die Entstehung von Melodien, von Opern, von Bühnenproduktionen selbst wird Teil der Handlung. „Die so entstehende zweite Darstellungsebene wird als eigenes Handlungsmoment voll integriert, ist dramaturgisch Folge und Ursache eines anderen Elements.“⁹⁴

Mit dem Tonfilm kommt auch der Sängerfilm, es entsteht die sängerische Spielart des Musikfilms basierend auf „einer meist einfältigen Film-Romanze mit Revue-Bestandteilen, auf die Auftritte seinerzeit beliebter, sogar beachtlicher Tenöre wie Jan Kiepura oder Joseph Schmidt zugeschnitten.“⁹⁵ Im Fall von Joseph Schmidt wird die Möglichkeit der Distribution durch den Sängerfilm demonstriert. Schmidt, der durch Rundfunkübertragungen, Schallplattenaufnahmen und Konzerte Bekanntheit erlangt, findet aufgrund seiner geringen Körpergröße kein Engagement für die Opernbühne. Das Medium Film ermöglicht ihm eine weitere Distributionsmöglichkeit. Die Innovationen des Tonfilms nutzt man von Beginn an für den Musikfilm. „Es war die eigentliche Stunde des Sänger- und Musikfilmes.“⁹⁶ Der Begriff des Sängerfilms, der in den 1930er Jahren seine Hochblüte erfährt, scheint a priori seine semantische Beschaffenheit klar zu beschreiben: im Fokus stehen Sänger, die ihrer Profession nachgehen, bereits Stars sind, oder auf dem Weg, welche zu werden.

„Das Genre des Sängerfilms ist eigentlich das selbstverständlichste und naheliegendste, denn der Ton ist meiner Ansicht nach beim Tonfilm das Primäre [...] Einen gottbegnadeten Sänger persönlich zu hören, ist verhältnismäßig nur wenigen gegönnt, da ja erstens nur ein Teil der Menschheit in den Großstädten lebt und die Höhe der Eintrittspreise einem weiteren großen Prozentsatz den Opernbesuch unmöglich macht. Der Tonfilm aber gibt den großen Sänger dem Volke, ermöglicht es Millionen, sich seiner Kunst zu freuen und nicht nur seinen Zeitgenossen, sondern auch kommenden Generationen.“⁹⁷

Gleichwohl bringt der Terminus eine gewisse Unschärfe mit: dem Revuefilm ähnlich

⁹² Bartel 1992, S. 92.

⁹³ Ebd., S. 17.

⁹⁴ Ebd., S. 92.

⁹⁵ Koebner / Ott 2014, S. 23.

⁹⁶ Rabenalt 2007, S. 101.

⁹⁷ *Mein Film*, Heft 397, 1933, S. 4.

gibt es ihn gar nicht, er dient lediglich zur Orientierung des Publikums. Revue- und Sängerfilm sind von Filmfirmen und der Presse verwendete Oberbegriffe für diverse Filme, die als Operettenfilme, musikalische Komödien, Melodrama, Komödie mit Musik o. a. firmieren und „die nichts anderes sind als gewöhnliche Lustspiele mit eingestreuten Schlagern.“⁹⁸ Diese vereinzelt erklingenden Musiknummern tragen aber zur Charakteristik bei, und der Topos Musik und seine Interpret*innen werden zum Narrativ dieses Genres, denn „mit dem Ton kamen auch die Arie, das Lied, der Schlager in die Filme, sie sind dramaturgiebestimmend“⁹⁹, und „der oft belächelte plötzlich eintretende Sing-Zwang der Figuren fand in filmisch geschaffenen Gelegenheiten natürlichere Begründung.“¹⁰⁰ Unter dem Einfluss des zeitgenössischen Musiktheaters, von Oper und Operette, Varieté und Revue beginnt sich der Musikfilm in diversen Ausprägungen im deutschsprachigen Kino zu entwickeln. Um sich von anderen Filmfirmen abzuheben, werden Begriffe wie „Filmsingspiele oder Gesangsfilme“¹⁰¹ anstatt Filmoperette verwendet, in denen vermehrt ganze Opernszenen dargestellt werden, und grenzen sich hiermit begriffstechnisch von der Bühnenoperette ab. Der Sängerfilm – der Begriff und die Zahl ist so unpräzise wie der Begriff selbst – unterscheidet sich von den damaligen musikalischen Lustspielen, Operettenverfilmungen oder Tonfilmoperetten durch seinen Fokus auf Sänger (Sängerinnen treten nur selten in Erscheinung) und den Gesang, er inszeniert bewusst die Einmaligkeit dieser Singstimmen. Im Film *Die singende Stadt* (1930) wird die Stimme regelrecht zum Naturereignis stilisiert. Alle lauschen in religiöser Andacht dem Sänger und lassen in dieser Zeit von ihren Arbeiten ab. Rabenalt fasst das Wesen und den Inhalt des Sängerfilms prägnant zusammen: „In einem Gesangsfilm spielte ganz selbstverständlich oft ein Sänger einen Sänger und sein Sängerschicksal.“¹⁰² Obgleich Rabenalt hier vom Gesangsfilm spricht, ist doch der Begriff des Sängerfilms in der Literatur weit verbreitet, und kennzeichnet dieses Subgenre des Musikfilms, ein Genre, das zunächst näher beleuchtet werden soll. Musikfilme „können höchst unterschiedliche Formen aufweisen, so dass kaum von einem eigenen Genre gesprochen werden kann.“¹⁰³ Eine Vielzahl an Unterbegriffen wie Tonfilmoperette, Revue- und Sängerfilm oder Romanze mit Musik tragen zu einer

⁹⁸ Hans 2004, S. 24.

⁹⁹ Fritz 1991, S. 32.

¹⁰⁰ Rabenalt 2007, S. 102.

¹⁰¹ Wedel 1998, S. 92.

¹⁰² Rabenalt 2007, S. 105.

¹⁰³ Maas/ Schudack 2008, S. 12.

genaueren Spezifizierung bei. Der Terminus Musikfilm versteht sich als Überbegriff, der diverse Film-Genres zusammenfasst, „in denen Musik als Gegenstand oder als strukturbildendes Moment eine besondere Rolle spielt.“¹⁰⁴ Nach Gervink und Bückle sind das nicht nur Spielfilme mit einem musikalischen Handlungsrahmen, Musiknummern-Filme wie Schlagerfilme, in denen die einzelnen Lieder lose in eine Rahmenhandlung eingewoben sind, sondern auch Konzertdokumentationen und Portraits von Künstlern und Komponisten, sowie verfilmte Musikerbiographien. Weiters zählen dazu Film-Adaptionen von Musiktheaterwerken, die sich im Operetten- und Revuefilm und im Musicalfilm widerspiegeln. So rechnen Maas und Schudack den Revuefilm oder die musikalische Komödie dem Genre Filmmusical zu.¹⁰⁵ Auch Visualisierungsversuche von Musik oder diverse filmische Montagen von musikalischen Strukturmodellen, oder das Musikvideo zählen dazu. Wedel recurriert auf Rick Altmans Charakterisierung des amerikanischen Filmmusicals, die unter dem Begriff Musikfilm „ein narratives Genre mit einer Mindestlänge von einer Stunde Laufzeit [...], innerhalb derer die wiederholte musikalische Nummer mit diegetischem Gesang ein signifikantes Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischem Diskurs“¹⁰⁶ versteht. Kanzog fasst echte Musikfilme pointiert zusammen: „Prima la musica dopo il cinema.“¹⁰⁷ Die Art und Weise der Verwendung und Darstellung von Musik in diesen Filmen ist in diesem Diskurs von Interesse. Thomas¹⁰⁸ unterscheidet drei verschiedene Möglichkeiten: Wenn die Musiker*innen, Sänger*innen oder Musikapparate auf der Leinwand in Erscheinung treten als Diegese, nur aus dem Hintergrund zu hören sind, de facto aber im Film vorkommen, und extradiegetisch als ausübende Begleitmusik. Für den Sängerfilm ist vor allem die diegetische Verwendung von Bedeutung. Dies bringt dramaturgisch motiviert die Operettenszene als Bühnenprobe oder glanzvolle Theaterpremiere in die filmische Handlung ein. „Die filmischen Darbietungen von operettenhaften Bühnenausschnitten blieben aber nicht nur Einschübe, sondern wurden [...] zu Schlüsselszenen“¹⁰⁹, und lenken den Fokus auf die Stimmkunst der Protagonist*innen. Die Schablone der erfolgreichen Operettendramaturgie wird in den Musikfilmen übernommen. „Die amourösen Stories wurden einmal von populären Schlagern unterbrochen, bildeten dann den Rahmen zu

¹⁰⁴ Gervink 2012, S. 100.

¹⁰⁵ Maas / Schudack 2008, S. 84

¹⁰⁶ Wedel 2007, S. 23.

¹⁰⁷ Zit. n. Wedel 2007, S. 22.

¹⁰⁸ Thomas 1962, S. 18.

¹⁰⁹ Rabenalt 2007, S. 104.

Kurzauftritten der alten Komikergarde und boten regelmäßig die Möglichkeit ein wenig Tanz einzuflechten.“¹¹⁰ Die Operettendramaturgie wird dabei mit Musik vom Volkslied und Schlager bis hin zur Oper und Symphonie unterstützt.

Im deutschsprachigen Raum erfährt der Musikfilm oder „besser Schlagerfilm“¹¹¹ eine gewisse Abwertung, da er den kulturell hochwertigeren Stummfilm ablöst. „Sie hat zu tun mit der traditionellen Geringschätzung, die populärkulturelle Produkte in Deutschland genießen – ein Umstand, der sich unter anderem in der Hartnäckigkeit dokumentiert, mit der hierzulande an high/low bzw. E-/U-Kategorien festgehalten wird.“¹¹² Der Sängerfilm und der Musikfilm versuchen durch die Besetzung bekannter Stimmvirtuosen aus dem klassischen Bereich hier eine Brücke zu schlagen, denn er „verabschiedet die strikte Trennung in Hoch- und Trivialkultur, in Ernst und Unterhaltung; er nimmt sich, was er braucht aus Operette und Singspiel, aus Komödie und Melodram.“¹¹³ Er versucht sich durch neue Bezeichnungen, wie musikalisches Lustspiel, Komödie mit Musik oder Sängerfilm, von der schablonenhaften Dramaturgie der Operette abzulösen, verdient aber gerade durch den etablierten Gebrauch von Operettenformen, wie der eröffnenden Potpourri-Ouvertüre, des Strophenliedes mit Refrain und Tanz, wiederkehrenden Duetten, dem obligatorischen Komiker-Couplet oder anderen theaterhaften Musikdarbietungen eher diese Bezeichnung. Durch diese Genre-Vermischung wird nicht nur eine „Differenz im bröckelnden Wertesystem, dessen klare Abgrenzungen zwischen e und u, Kunst und Unterhaltung, symphonischer Konzert- und populärer ‚Gebrauchsmusik‘ nicht zuletzt die Filmindustrie fleißig zu verwischen half“¹¹⁴, ersichtlich, auch der musikalische Stimmgebrauch hat sich verändert. Diese Musikfilme entstehen zu einer Zeit, in der die Oper

„längst keine sakrosankte oder hermetische Kunstwelt mehr war. Es gab keinen kodifizierten Gesangsstil mehr, schon gar nicht eine verbindliche Technik, sondern eine Vielfalt an Stilrichtungen und Ausdrucksmöglichkeiten: den empathischen Vortrag des Verismo, den deklamatorischen Bayreuther Stil, die Crooner vor dem Mikrophon, die rauchigen Jazz-Sänger, die Sänger der Seele und die der Verkaufstüchtigkeit.“¹¹⁵

Der Sängerfilm ist vor allem männlich konnotiert und setzt mit Vorliebe Tenöre als

¹¹⁰ Kramer 1994, S. 136.

¹¹¹ Thomas 1962, S. 17.

¹¹² Hans 2004, S. 203.

¹¹³ Ebd., S. 217.

¹¹⁴ Wedel 2007, S. 361.

¹¹⁵ Kesting 1993, S. 371.

Hauptdarsteller ein. Ihr „Timbre und Volumen des hohen C ließen die Herzen der Zuschauer, die nun auch Zuhörer geworden waren, höher schlagen.“¹¹⁶ Vossen stellt fest, dass „in 33 von 40 Filmen es um männliche Protagonisten geht, bei denen es sich ausschließlich um Tenöre handelt“¹¹⁷, die man als Rezipient*in beim erfolgreichen Aufstieg zum Gesangsstar begleiten darf, die nebenher verschiedene Liebesabenteuer bestreiten müssen, ein Sujet, das den Sängerfilm per se charakterisiert. „Der sogenannte ‚Aufstiegsfilm‘ erzählt die Geschichte einer künstlerischen Karriere, ihre schwierigen Anfänge, Rückschläge, Mißerfolge und schließlich den Durchbruch (oder Zusammenbruch), eben die Stationen eines wechselvollen Lebens- und Tagesablaufes.“¹¹⁸ Die Dramaturgie des Sängerfilms lässt sich in zwei Kategorien einteilen: auf der einen Seite ist der bereits etablierte oder berühmte Interpret im Zentrum, der nach neuen Herausforderungen sucht (vgl. Gigli: „ein berühmter Tenor verliebt sich in ein einfaches, junges Mädchen“¹¹⁹), auf der anderen steht der „Mythos vom Naturtalent aus einfachen Verhältnissen, [...] der mit seiner begnadeten Stimme ohne Ausbildung zu reüssieren vermag.“¹²⁰ Im Fokus der Sängerfilme steht per se die Stimme, die nach der klassischen, altitalienischen Gesangsschule, dem Belcanto, ausgebildete Opernstimme. Wedel führt hier den passgenaueren Begriff des „Belcanto-Musikfilms“¹²¹ ein, der zusätzlich eine Erweiterung der dramaturgischen Struktur ermöglicht, und ganz eigene „filmische, musikalische und dramaturgische Gesetze zu kennen schien.“¹²² Die Gesangsstimme wird im Sängerfilm neben der visuellen und der akustischen Ebene zu einer Art dritten Ebene. Die Stimme erklingt aus Grammophonen, aus dem Radio, aus dem Off, löst sich von der singenden Person ab, die Stimme sui generis wird zum eigentlichen Protagonisten. Als musikalische Einlage werden im Sängerfilm vor allem Opernpartien integriert, Operettenhits fehlen hier völlig. Mit im Gepäck haben Bühnenstars Stücke aus ihrem Opernrepertoire, die diegetisch in Auftrittssituationen in Szene gesetzt und „als filmische Topoi von immer wiederkehrenden typisch großstädtischen Orten der Vergnügens- und Unterhaltungskultur in den Handlungsablauf eingeführt werden – soweit die Handlung in der damaligen Gegenwart spielt.“¹²³ Im historischen Kontext

¹¹⁶ Rabenalt 2007, S. 102.

¹¹⁷ Vossen 1998, S. 112.

¹¹⁸ Rabenalt 2007, S. 103.

¹¹⁹ Gigli 1967, S. 254.

¹²⁰ Vossen 1998, S. 111.

¹²¹ Wedel 2007, S. 361.

¹²² Ebd.

¹²³ Paysan 1998, S. 56.

werden die Gesangsnummern oft als Konzert- oder Bühnendarbietung inszeniert.

Die Kunst des Belcanto und eine populäre Darbietung aus Werken von Puccini bis Verdi werden favorisiert. Konzert- und Bühnenauftritte bilden die Basis für die Aufführung der Opernstücke, der Aufführungskontext von populären Liedern und Schlägern ist breiter dimensioniert, er reicht von der bühnenartigen Inszenierung bis hin zum freien, musicalhaften Interagieren der Darsteller*innen, deren abrupter Singzwang sich als natürlich erweist. „Die Geschichten dienen meist dazu, einen biographisch-emotionalen Raum zu entwerfen, der das Singen motiviert und mit narrativer Emotionalität anreichert“¹²⁴, erweisen sich aber oft von schablonenhafter Oberflächlichkeit behaftet und von dramaturgischer Eindimensionalität, die lediglich durch die Verwendung von Musik eine inhaltliche Stringenz entwickeln. Für das Fortspinnen der Handlungsebene sind die musikalischen Szenen nicht nur austauschbar, oft nicht einmal notwendig, und „beraubte man viele der Musikfilme ihrer Musik, so bliebe eine sehr fadenscheinige Handlung zurück.“¹²⁵ Das erkennt auch der italienische Tenor Beniamino Gigli nach seinem ersten Film 1935 rückblickend in seinen biographischen Schriften: „Die kitschige Handlung war nur ein Vorwand, der mir möglichst viel Gelegenheit zum Singen bieten sollte.“¹²⁶ Auch Drewniak urteilt nicht gerade wohlwollend. Für ihn sind es „keine weltbewegenden Werke, allein Gigli wegen lohnte sich der Besuch.“¹²⁷ Wulff sieht über inhaltliche Schwächen zugunsten der Stimmkunst hinweg: „Die Filme breiten meist einen narrativ nur schwach motivierten Reigen von musikalischen Nummern aus, zeigen oft die Vielfalt der musikalischen Ausdrucksteile, die die Sänger und Sängerinnen beherrschen.“¹²⁸ Gigli ist sich retrospektiv der schlechten Presse bewusst: „Da die Filmkritiker jeden meiner Filme mit einem Entsetzensschrei begrüßten, mußte ich wohl daraus schließen, daß sie vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet schlecht waren.“¹²⁹ Die negativen Kritiken waren ihm aber gleichgültig, denn „die Filme brachten mir nicht nur viel Geld ein, sie eroberten mir auch ein Publikum, das ich sonst nie erreicht hätte.“¹³⁰ Er fasst dezidiert die Faktoren Bekanntheit und Distribution näher ins Auge. Denn in kleine oder abgelegene Städte, die mit einer Konzertreise nur

¹²⁴ Wulff 2010, S. 205.

¹²⁵ Maas / Schudack 2008, S. 91.

¹²⁶ Gigli 1967, S. 254.

¹²⁷ Drewniak 1987, S. 133.

¹²⁸ Wulff 2010, S. 205.

¹²⁹ Gigli 1967, S. 254.

¹³⁰ Ebd.

schwer oder gar nicht erreicht werden konnten, „und sogar in großen Städten brachten sie meinen Gesang solchen Leuten nah, die aus diesem oder jenem Grunde – aus Mangel an Geld, an Bildung oder an Interesse für die Musik – nie einen Konzertsaal oder ein Operntheater von innen gesehen hatten.“¹³¹ Gigli erkennt die große Bedeutsamkeit des neuen Mediums Tonfilm, das zur Vermittlung und Kenntnis der Opernstimme beiträgt. Es folgen weitere 15 Filme mit dem italienischen Tenor, denn das Publikum hat seine Filme sehr wohl angenommen. Seit Beginn des Tonfilms wurde das Publikum immer mehr durch Musikfilme angezogen, „vor allem auch, weil es die großen Stars in verschwenderischen Produktionen für einen weit geringeren Kartenpreis als im Theater erleben konnte.“¹³² Der Film wird zu einem massenwirksamen Beschäftigungsfeld, womit es naheliegend ist, Sänger auch im Film Sängerpartien darstellen zu lassen. Arnbom zählt an die 100 Opern- und Operettensänger*innen in den 30er Jahren, „die maßgeblich am Aufstieg des Tonfilms beteiligt waren.“¹³³ Viele von ihnen treten aber nur in Opernverfilmungen in Erscheinung, im Sängerfilm wirken nur wenige mit. Nichtsdestotrotz zeigt sich ein großes Interesse an klassisch ausgebildeten Stimmen im neuen unterhaltenden Medium Tonfilm. Zu Beginn des Tonfilms werden Opern- und Operettendarsteller in erster Linie als Sänger besetzt. Große Sängerpersönlichkeiten, wie Beniamino Gigli oder Leo Slezak „brachten das sängerische Niveau großer Opernhäuser in den Operettenfilm ein.“¹³⁴ Wobei Slezak seine Filmpräsenz eher als Schauspieler, quasi als zweiten Karriereweg wahrnimmt, denn als Sänger, und er stand dabei sowohl im „Heurigenlied und munteren Späßen in hohem Ansehen.“¹³⁵ Während im Sängerfilm der Fokus auf die Tenöre gelenkt wird, erscheinen im Musikfilm vor allem die Opern- und Operettendiven, die für glamourösen Glanz in der Gesellschaft sorgen sollten. Sie „betonen ihren Starstatus mit ausgefallenen Modekreationen“¹³⁶, das Image einer Grand Dame ist wichtiger als eine überragende Sopranstimme. Stimmbegabte Schauspielerinnen kommen hier zum Einsatz oder es wird mit Fremdplayback gearbeitet. „Der Sängerfilm ist so sehr auf seinen männlichen Protagonisten fokussiert, daß er ihm keine stimmlich ebenbürtige Partnerin an die Seite stellt.“¹³⁷ Die Sänger

¹³¹ Gigli 1967, S. 255.

¹³² Traubner 2007, S. 157.

¹³³ Arnbom 2002, S. 457.

¹³⁴ Bartel 1992, S. 18.

¹³⁵ Rabenalt 2007, S. 102.

¹³⁶ Vossen 1998, S. 116.

¹³⁷ Ebd., S. 112.

scheinen stets ihre weiblichen Partnerinnen stimmlich zu überstrahlen, daher tritt der Sängerrinnenfilm nur marginal in Erscheinung, dann aber mit berühmter Besetzung wie im Film *Großfürstin Alexandra* (1933) mit Maria Jeritza, Erna Sack, bekannt für ihren großen Tonumfang bis zum viergestrichenen C in *Blumen aus Nizza* (1936) oder Jar-mila Novotná in *Brand in der Oper* (1930) zu erkennen ist. Nach zahlreichen sich erschöpfenden Sujets und der Behauptung, es gäbe keine neuen Themen für Sängerrfilme postuliert die Zeitschrift *Mein Film* 1936¹³⁸ dazu: „Der neue Erfolgstitel: Sängerrinnen!“ Arrivierte Sängerrinnen wie Gitta Alpár, Aulikki Rautawaara, Gladys Swarthout von der Metropolitan Opera, Grace Moore, Lily Pons, oder Miliza Korjus, von der Berliner Staatsoper betreten zunehmend die Filmstudios und präsentieren ihre Gesangskünste: „Ein typisches Zeichen für die unbegrenzten Möglichkeiten des Films ist es, daß er so viele erstklassige Sängerrinnen auch erstklassig herauszustellen vermag, daß er ihnen Erfolg und Publikum in der ganzen Welt verschafft, ohne daß sie einander behindern.“ Die weiblichen Opern- und Operettenstars zieht es dennoch zum Film, um ihre Stimmvirtuosität einer breiteren Publikumsschicht zu zeigen und ihre Kunst erfolgreich zu vermarkten. So schreibt *Die Stunde* anlässlich der Film Premiere des Films *Frühlingstimmen* am 19.11.1933:¹³⁹

„Nach den vielen Sängerrfilmen ein Sängerrinnenfilm. [...] Eine außerordentliche Besetzung erhöht noch die Wirkung des Werkes: Im Mittelpunkt steht Adele Kern und ihr großes Gesangskönnen. Erfreulicherweise begnügt sie sich aber nicht damit, sondern gibt auch eine sehr ansprechende schauspielerische Leistung. Natürlich hat sie den größten Erfolg mit dem Vortrag einer Reihe Gesangsnummern, die ihre klare, helle Koloratur stellen.“

Die Sängerrinnenfilme zeigen, ähnlich dem männlichen Äquivalent, eine deutliche Vorliebe für die hohe Stimm-lage, insbesondere den Koloratursopran. Neben Adele Kern beginnt auch die Ungarin Gitta Alpár in Budapest in den 1920er Jahren ihre Bühnenkarriere als Koloratursopran. Zur ihren erfolgreichen Rollen zählen *Lakmé* von Delibes, die *Königin der Nacht*, *Rosina* oder *Gilda*, die sie auch in Berlin, Wien und London zur Aufführung bringt. Alpár wandelt wie Eggerth und andere Sängerr*innen in dieser Zeit zwischen den Genregrenzen. 1930 kreierte sie die Rolle der Viktoria in *Viktoria und ihr Husar* von Paul Abraham bei der Uraufführung in Budapest, „der Weg als Operetten-diva somit vorgezeichnet.“¹⁴⁰ Durch ihre erfolgreiche Leinwandpräsenz und ihre

¹³⁸ *Mein Film*, 1936, Heft 523, S. 6.

¹³⁹ *Die Stunde*, 19.11.1933, S. 11.

¹⁴⁰ Dompke 2000, S. 177.

Gesangskunst war Alpár „nicht nur ein ausgesprochener Liebling des Operetten-Publikums, sondern auch des noch jungen Filmjournalismus und der Regenbogenpresse“¹⁴¹, und erfüllt dadurch die Anforderungen als Filmstar im Sängerinnenfilm. Ihre Filme, *Gitta entdeckt ihr Herz* (1932), ihre Verkörperung der *Dubarry* (1935) und *Der Ball im Savoy* (1935) bilden die „Vollendung des 20er-Jahre Operettenglamours.“¹⁴² Mit der Machtübernahme der Nazis erfolgte ihre Emigration in die USA, ein Schicksal, das mehrere Vertreter des Sängerfilms vor und hinter der Kamera treffen sollte.

Die seltenen Sängerinnenfilme orientieren sich inhaltlich am Genre des Frauenromans und folgen so einem völlig anderen Narrativ als sein männliches Pendant. Die Protagonistinnen gelten als ehrgeizig und beruflich erfolgreiche Frauen und kontextualisieren den Konflikt zwischen Liebe und Karriere, ein Thema, das in seinem männlichen Widerpart kaum Erwähnung findet. „In den Filmen um eine Sängerin geht der Druck immer vom Ehemann oder vom Verlobten aus: denn für eine verheiratete Frau schicke es sich nicht, auf der Bühne zu stehen.“¹⁴³ Die Frauen haben dann die Wahl und entscheiden sich für das eine oder das andere (Ausnahme ist der hier untersuchte Film, vgl. Kapitel 5).

Die Nomenklatur der Sängerinnen in diesen Filmen ist eher französisch konnotiert, beziehungsweise gibt es spezielle italienisch-französische Mischformen. Die slawischen oder ungarischen Namen sind selten zu finden, erscheinen nur in Verbindung mit der Nationalität der Darstellerin wie im Fall Marta Eggerth, Gitta Alpár oder Jarmila Novotná, und orientieren sich damit an stereotypen Rollen im Operetten-Genre. Die Tendenz geht bei Männern sowohl bei Frauen zur hohen Stimmlage. So zeigt der Sängerfilm eine Vorliebe¹⁴⁴ für Sopranistinnen (30 von 32) wie Erna Berger, Maria Cebotari, Käthe Heidersbach, Maria Jeritz, Miliza Korjus, Jarmila Novotná und Erna Sack oder Gitta Alpár und Tenöre (29 von 44) wie Jan Kiepura, Alfred Piccaver, Tino Pattiera, Richard Tauber, Joseph Schmidt, Beniamino Gigli oder Helge Roswaenge. Die Sängerfilme bedienen weiterhin das Klischee, dass nur ein Italiener ein wahrer Tenor sein kann. Das referiert auch auf die Italianisierung der Rollennamen. Bei Revuefilmen wird gerne auf Französisch klingende Namen zurückgegriffen, oder es erfolgt eine Mischung

¹⁴¹ Dompke 2000, S. 179.

¹⁴² Völmecke 2007, S. 28.

¹⁴³ Vossen 1998, S. 115.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 106.

beider Sprachen (vgl. Kapitel 5). Diese dramaturgisch motivierte Internationalisierung spiegelt sich auch im Interesse der internationalen Filmwirtschaft, die erfolgreiche Filme gewinnbringend verkaufen will, es entstehen Versionenfilme in mehreren Sprachen. Bei fremdsprachigen Film-Fassungen „erfolgt keine Umbesetzung, das demonstriert, in welchem Maße der Sängerfilm auf einen bestimmten Gesangsstar zugeschnitten ist“¹⁴⁵, denn Dank internationaler Karriere verfügen Sänger*innen über Fremdsprachenkenntnisse, die ihnen hier von Nutzen sind. Am Beispiel Jan Kiepura und seiner Frau Marta Eggerth kann die kosmopolitische Komponente anhand ihrer in deutscher, englischer und französischer Sprache gedrehten Film-Fassungen demonstriert werden. Sprachbegabte Sänger*innen wie Eggerth und Kiepura drehen in anderen Sprachen ein- und denselben Film, andere Darsteller*innen werden durch internationale Stars ersetzt. Internationalität zeigt der Sängerfilm zum Beispiel in Filmen mit den italienischen Tenören Beniamino Gigli, der in gleich mehreren Filmen seine Stimmkunst zur Schau stellt, und Lauri Volpi 1933 in *Das Lied der Sonne*, dem irischen Tenor John McCormick 1931 in *Song of my heart*, der Sopranistin Maria Cebotari 1936 in *Mädchen in Weiß*, oder dem englischen Bariton Louis Graveure in *Es gibt nur eine Liebe* 1933.

MGM produziert Mitte der 1930er Jahre eine auf Bühnenstücken basierende Operettenreihe für das erfolgreiche Sängerpaar Jeanette MacDonald, „diese zarte und auch recht humorvolle Königin des hohen C“¹⁴⁶, und dem – im Sängerfilm seltenen – Bariton Nelson Eddy. Zwischen 1935–1942 ist es das populärste Paar der Operettenfilme, die Stoffe basieren auf amerikanischen Operetten. In Deutschland „gab es das vergleichbare Paar Jan Kiepura und Marta Eggerth, die, wie es allgemeine Regel war, keine aktuellen Bühnenoperetten auf der Leinwand spielten, sondern für sie wurden neu geschriebene Musikfilme, gewöhnlich vom Typ des Sängersfilms“¹⁴⁷, geschaffen. Der Sängerfilm zeigt sich aber oft im Gewand der Operette. Im erfolgreichen Film *Rose Marie* (1936) nach der Operette von Rudolf Friml muss Jeanette MacDonald die Dichotomie zwischen ernster und unterhaltender Musik erfahren. Im Film „liefert sich die Sängerin dieses Etablissements und die Operndiva ein zünftiges Duell, das natürlich die Barsängerin gewinnt. *Rose Marie* kommt mit ihren romantischen Operettenmelodien bei

¹⁴⁵ Vossen 1998, S. 112.

¹⁴⁶ Hanisch 1980, S. 69.

¹⁴⁷ Traubner 2007, S. 162.

diesem Publikum nicht an. Hier gilt das hohe C wenig, anderes ist gefragt.“¹⁴⁸ Der Film antizipiert gleichsam die Entwicklung des Geschmacks der Stimmästhetik im Unterhaltungsfilm. „Das Publikum wollte musikalische Nummern, die die Mode des amerikanischen Swing aufnahmen.“¹⁴⁹ Der Stoff und die Personen im amerikanischen Musical entstammen dem Amerika des 20. Jahrhunderts, was deutlich in Musik, Kleidung und den modernen Tänzen zu erkennen ist. Die Operettenfilme hingegen orientieren sich an der Vergangenheit, bevorzugt des 19. Jahrhunderts, mit dem Zentrum auf Mitteleuropa. Der Tonfilm bringt neue, dem Jazz nachempfundene Musik mit sich, Schlager mit neuen Instrumenten wie dem Saxophon treten in Konkurrenz zum Walzer. Im Film *Liebewalzer* aus dem Jahr 1931, laut Hanisch eine „Vorform des Musicals“¹⁵⁰, verbindet sich die Welt des Saxophons, des Amerikanismus mit der Wiener Operette. Auf den Bühnen Deutschlands war kein Platz mehr für Operetten, „die verrückt, überzogen künstlich, verzweifelt und vielleicht auch anarchistisch, lebensbejahend angelegt waren, gefragt waren eskapistische, konservativ-biedere Inszenierungen, diese entsprachen der nationalsozialistischen Vorstellung von leichter Unterhaltung.“¹⁵¹

Die Filmversion der Operette hat die Bühnenform abgelöst, die kulturellen und musikalischen Merkmale hat das neue Medium beibehalten. So bleibt der Walzer weiterhin das Synonym österreichischer Identität. Zum Erfolg des Operettenfilms zählt auch der Blick in die Vergangenheit, einer vermeintlichen guten alten Zeit, die eine gewisse Sicherheit suggeriert. Der Walzer, der vor allem in der deutschen Tonfilmoperette vorherrscht, wird langsam durch „den Foxtrott und andere geradtaktige Tänze abgelöst.“¹⁵² Seit den 1930er Jahren wird vermehrt Paartanz als Sublimierung sexueller Vereinigung der Geschlechter eingesetzt. Während sich der Musicalfilm erst mit Verspätung auf lateinamerikanische Folklore einlässt, ist diese im Revuefilm schon über ein Jahrzehnt in Gebrauch. Der österreichische Operettenfilm setzt sich bewusst mit der Geschichte des Landes auseinander, in Deutschland verliert er früh an Bedeutung, an seine Stelle tritt der Revuefilm „der sich an der Donau nie durchsetzt“¹⁵³, der Operettenfilm konnte in Österreich eine gewisse Langlebigkeit zeigen. Die Verflechtung

¹⁴⁸ Hanisch 1980, S. 71.

¹⁴⁹ Traubner 2007, S. 163.

¹⁵⁰ Hanisch 1980, S. 36.

¹⁵¹ Steinhäler 2011, S. 100.

¹⁵² Koebner / Ott 2014, S. 14.

¹⁵³ Bono 1998, S. 40.

von Operette, Revuefilm und Wiener Film, sowie eine Personalbesetzung während des Krieges, die „starke ungarische, slawische, skandinavische oder niederländische Akzente bekam, gab ihm erwünschte europäische Reflexe und den Anschein bescheidener Internationalität,¹⁵⁴ mit dem Vorteil, ihn aus der Schusslinie politischer Propaganda zu bringen, soweit dies möglich war.

Ab den 1930er Jahren war der Musikfilm in Deutschland Stil prägend und in gewisser Weise modern. Bereits 1931 war jeder vierte der 200 gedrehten Filme in Deutschland ein Musikfilm.¹⁵⁵ Sie alle firmierten unter diversen Kategorisierungen: musikalische Komödien, musikalische Lustspiele, musikalische Grotesken, musikalische Ausstattungsfilme, musikalische Liebeskomödien, musikalische Militärlustspiele und historische musikalische Volksstücke wurden mit Musik und gängigen Schlagern versehen. „Filme dieser Art blieben die ganzen 30er Jahre hindurch populär, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien, Frankreich und Hollywood; sie wurden zu einem Genre innerhalb der Filmoperette.“¹⁵⁶ Die Ästhetik dieser Filme war in Deutschland und Hollywood sehr ähnlich. Beide Länder wollen dem Publikum „eine Flucht vor einer ernsten Kriegsrealität durch Reisen in eine angenehmere, buntere Vergangenheit bieten.“¹⁵⁷ Um diese Popularität zu halten und den Erfolg dieser Filme zu potenzieren, werden einerseits die Schlager daraus im Radio gespielt und auf Schallplatten herausgebracht, denn „Musikfilme in den 30er-Jahren hatten selten mehr als vier oder fünf musikalische Nummern.“¹⁵⁸ Diese populären Melodien zählen zu den eigentlichen Attraktionen dieser Filme. Andererseits geben Musikverlage diese Hits als Notenmaterial für die musikalischen Liebhaber*innen heraus und Filmzeitschriften sorgen mit Berichten zu aktuellen Filmarbeiten und Informationen der darin agierenden Stars für die notwendigen Werbemaßnahmen.

Eine Zäsur erfährt der Sängerfilm, der Musikfilm im Allgemeinen durch den zweiten Weltkrieg. „Wie kein anderes Genre hatte der Musikfilm unter der Machtübernahme der deutschen Faschisten zu leiden“¹⁵⁹, obgleich es die Hauptaufgabe des Unterhaltungsfilms war, das Volk von den wahren Problemen abzulenken und dies durchaus im

¹⁵⁴ Rabenalt 2007, S. 105.

¹⁵⁵ Hanisch 1980, S. 33.

¹⁵⁶ Traubner 1998, S. 17.

¹⁵⁷ Traubner 2007, S. 148.

¹⁵⁸ Ebd., S. 161.

¹⁵⁹ Hanisch 1980, S. 42.

Sinne der parteipolitischen Linie war, schließlich avancierte die Operette und der Unterhaltungsfilm während des Nationalsozialismus zum Objekt des Eskapismus.¹⁶⁰ Mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten ab 1933 wurden jüdische Film- und Theater-schaffende näher ins Visier genommen, ihnen wurden sukzessive die Arbeitsmöglichkeiten entzogen. Die vom Propagandaministerium eingerichteten Untersuchungen im Bereich Film ergaben, dass „45 Prozent der Komponisten und 48 Prozent der Regisseure Juden waren.“¹⁶¹ Im Sinne der Propaganda war es einigen (halb)jüdischen Künstler*innen und Produzenten erlaubt, ihre Arbeit weiterhin zu tun. Im Zweifelsfall wurde deren Nennung an der Mitwirkung einfach weggelassen. Für den Sängerfilm bedeutet das de facto das Ende, da viele seiner Protagonist*innen wie Kiepura, Eggerth, Schmidt, Tauber in die Emigration gezwungen werden. Das betrifft auch Texter, Komponisten und andere Mitarbeiter*innen hinter den Kulissen.

Nach Drewniak¹⁶² endet 1943 die Blüte des Sängerfilms mit der deutsch-italienischen Gemeinschaftsproduktion *Tragödie einer Liebe* mit Beniamino Gigli unter Verwendung diverser Opernmelodien Puccinis und, für den Sängerfilm eher ungewöhnlich, der Musik Richard Wagners. Der Sängerfilm lebt dennoch weiter, zumindest wenn es um die Verwendung und Präsentation der klassisch geschulten Opernstimme geht. Die „Wiener Nachtigall“ Elfie Mayerhofer, die auf der Operettenbühne reüssieren konnte, setzt in den Filmen *Wiener Melodien* (1947) und in *Ein himmlischer Walzer* (1948) ihren Koloratursopran in Szene. Wulff sieht „die kleine Gattung in den 1950ern immer noch lebendig“¹⁶³ und referiert auf den internationalen Tenor Mario Lanza, der sich im biographisch konnotierten Film *The Great Caruso* (1951) dem wohl bekanntesten italienischen Tenor annähert, sowie den deutschen Tenor Rudolf Schock, der im Film *Du bist die Welt für mich* (1953) den Tenor Richard Tauber verkörpert und mit *Stimme der Sehnsucht* (1956) zwischen Sängerfilm und Melodram einen Sänger darstellt, der in seinem Italienurlaub seinem Star-Dasein zu entkommen versucht. Wedel konstatiert den Sängerfilm als kleine Gattung, die sich seither mit anderen Genres amalgamiert, so betritt Schock auch im Heimatfilm-Genre erfolgreich als Sänger die Leinwand. Die Stimme, der Gesang steht in den Musikfilmen im Fokus, die Lieder werden zu Schlagern

¹⁶⁰ Rabenalt 2007, S. 93.

¹⁶¹ Traubner 1998, S. 21.

¹⁶² Drewniak 1987, S. 454.

¹⁶³ Wulff 2010, S. 207.

und vergleichbar den 1930er Jahren medial verwertet. Die verschiedenen Spielarten des Musikfilms leben in den Schlagerfilmen der 1950er Jahre fort, wie am Beispiel des Schaffens Caterina Valentis deutlich sichtbar wird, und bilden das Finale der Revuefilme der nationalsozialistischen Ära. Die populärmusikalische Ästhetik der Gesangsstimme entfernt sich zusehends von der Opernstimme und nimmt Elemente der Pop- und Rockmusik in den Schlagerfilmen der 1960er Jahre auf, die oftmals nur eine reine Aneinanderreihung von Hits sind, mit dem Ziel diese bekannt zu machen, ohne dabei über einen wirklichen Handlungsstrang zu verfügen. Erst in den 1980er Jahren treffen Star und Sängerfilm wieder aufeinander. Der italienische Tenor Luciano Pavarotti spielt im Film *Yes, Giorgio* (1982) einen bekannten Opernsänger, der auf einer Amerika-Tournee seine Stimme verliert, und in seiner behandelnden Ärztin die Liebe entdeckt. Das klassische Sängerfilm-Schema wird hier mit zahlreichen Arien der italienischen Oper, italienischen Volksliedschlagern, einem populären amerikanischen Song sowie einem eigens für den Film komponierten Lied dramaturgisch in Szene gesetzt. Bereits zwei Jahre zuvor wird im Film *Diva* (1980) die Verbindung von Star und Fan im Gewand des Kriminalgenres thematisiert. Der belgische Film *Le Maître de Musique* (1988) bildet das Finale dieses Genres mit all den Ingredienzien, die dem Sängerfilm innewohnen: Zwei sich gesanglich duellierende Tenöre, ein ehemaliger Opernsänger – in diesem Fall ein Bassbariton – der sich dem Gesangsunterricht verschrieben hat und eine junge Sopranistin fördert, sowie einer tenoralen kleinkriminellen Naturstimme zu einem besseren Leben verhilft. Vor dem Hintergrund der Jahrhundertwende, gespickt mit Opernarien des Belcanto, aber auch mit Liedern der Romantik, Liebeswirrnissen und dem Tod des arrivierten Opernsängers und Gesangslehrers stirbt auch der Sängerfilm.

3.1. Personal im Sängerfilm

Im Sängerfilm ist die Gesangkunst seiner Protagonist*innen von immanenter Bedeutung, gleichsam Grundvoraussetzung, da der Sängerfilm ohne Stimmkunst seiner Charakteristik beraubt würde. Das Operetten-Genre und seine Darsteller*innen erfüllen dieses Kriterium nicht immer. Herausragende stimmliche Qualitäten und Stimmvolumen des Gesangspersonals waren im Operettentheater nicht Pflicht. Rabenalt

konstatiert¹⁶⁴: „Der Operettentenor war mehr singender Bonvivant als Sänger, die Diva mehr singende Salondame als Sängerin, [...] Haltung und Bewegung waren wichtiger als gesangliche Perfektion, Anmut und Eleganz, das ‚aufmischende‘ Temperament, die mondäne Attitüde“ standen im Vordergrund. Die Persönlichkeit der Singschauspieler*innen, ihr komödiantisches Talent, ihre Tanzbegabung, ihre Künstler-Attitüde waren von zentralem Interesse:

„Wichtiger als die Koloratur der Diva war ihr koketter Fächerschlag, das raffinierte Zurückschleudern der Schleppe; das hohe C des Tenors konnte durch virtuoson Wirbel des Kavalierstöckchens, durch das Zusammenklappen der Glacehandschuhe, durch ein künstlerischer Schlingen des weißen Seidenschals, durch die Manipulation mit dem Einglas an Wirkung weit übertroffen werden.“¹⁶⁵

Die Operettendarsteller*innen galten als Repräsentanten der herrschenden bürgerlichen und adeligen Gesellschaft, die die Publikumsschicht im Theater stellte, sie sind Abbild der Sehnsüchte des aufstrebenden Proletariats, sie generieren und pflegen ihren Starstatus. Attribute wie Stimmathlet oder Kehlkopfartist treffen auf sie nicht zu, sie waren singende Schauspieler. „Seit dem 18. Jh. war es auf der deutschen Theaterbühne Usus, Schauspieler nicht nur in Dramen, sondern auch in Opern auftreten zu lassen.“¹⁶⁶ Sänger übernahmen vice versa Sprechrollen im Schauspiel. Für die Operette postuliert Rabenalt: „Soubrette und Buffo waren jugendliche Liebhaber mit komischer Begabung, die besser tanzen als singen können sollten.“¹⁶⁷

Den kreativen Theatermachern Fritz und Alfred Rotter¹⁶⁸ ist es zu verdanken, dass durch ihre pekuniären Mittel – sie bieten Spitzengagen, die den staatlich subventionierten Bühnen nicht möglich waren – immer mehr Opernstars zur Operette wechseln. „Im Unterschied zur Oper, wo die Stimme den Erfolg eines Interpreten bestimmt, ist Stimmqualität und -volumen eines Sängers bei der Operette nicht alles.“¹⁶⁹ Diese Personalrochade bringt einen Paradigmenwechsel mit sich. Mit dem Wechsel der „Kammersänger und Kammersängerinnen, Heldenentören, Hochdramatischen und Koloraturvirtuosinnen wurde die leichte Muse von den schweren Fächern vereinnahmt.“¹⁷⁰

¹⁶⁴ Rabenalt 2007, S. 81.

¹⁶⁵ Ebd., S. 82.

¹⁶⁶ Göpfert 1977, S. 29.

¹⁶⁷ Rabenalt 2007, S. 81.

¹⁶⁸ Völmecke 2007, S. 26.

¹⁶⁹ Bono 1998, S. 34.

¹⁷⁰ Rabenalt 2007, S. 86.

Durch diesen „gnädigen Abstieg der Opernsterne“¹⁷¹ erfährt die Operette zweifellos eine künstlerische Aufwertung. Sie wurde „prestigemäßig sozusagen an kostbaren Stimmbändern auf ein künstlerisch höheres Niveau gehievt.“¹⁷² Ein Wechsel, den die Opernintendanten durch Boykott vereiteln wollten, sie dadurch die Abwanderung zum unterhaltenden Genre aber nicht aufhalten konnten. Manchen Stars verhilft dieser zu einem Karriereschub, wie dem Bassbariton Michael Bohnen, zu seinen Glanzpartien zählen *Mephisto*, *Wotan*, *Hans Sachs* oder *Scarpia*: „Mit seinem überwältigenden schauspielerischen Talent hat er auch die Schauspielkunst auf der Bühne revolutioniert – fort vom puren ‚Rampensingen‘ hin zu wirklicher Interpretation der dargestellten Charaktere.“¹⁷³ Durch die Abwanderung der Opernsänger*innen wird die Operette so zur Belcanto-Oper. Bereits arrivierte Opern- und Operettensänger*innen von der Bühne oder aus dem Rundfunk betreten im Sängerfilm die Leinwand als Schauspieler*innen. Bekannte Namen werden mit Hauptrollen besetzt, „sie agieren in Opern- und Operettenverfilmungen, Tonfilmoperetten und im sogenannten Sängerfilm, der in den Jahren 1933 und 1934 seine Blüte hat.“¹⁷⁴ Weniger bekannte Namen werden als Nebendarsteller*innen verpflichtet, die in eingebauten Opernaufführungen in Erscheinung treten. „Bei allen Sängern geht eine Karriere im Opern- oder Operettenfach oder als Konzertsänger voraus (der sie noch heute vorrangig ihren Ruf als Sänger verdanken), bevor sie für den Film arbeiten.“¹⁷⁵ Berühmte Sänger*innen können im Film auftreten ohne großen Reputationsverlust zu erfahren. Im Musikfilm Hauptrollen mit Schauspieler*innen zu besetzen ist die Regel, im Sängerfilm ist das die Ausnahme. Die Palette reicht hier vom Opernsänger bis hin zum Volks- oder Heurigensänger. Die Darstellerpersönlichkeiten standen im Fokus der Filmschaffenden, weniger die sogenannte reine Kunst: Sängerfilme boten eine bessere Möglichkeit, eine gute Kasse zu machen“¹⁷⁶, eine Prämisse, die sowohl für die Produzenten als auch für die Darsteller*innen gilt. Für die erfolgreiche Teilnahme am Film ist neben einer schauspielerischen Begabung auch die Kunst der Bewegung von Vorteil. So entwickelt sich Anny Ahlers zur Tanzsoubrette mit glockenhellem Sopran. Und „dann waren sie bald da, die Sängerinnen mit Sex-Appeal und Körperreizen, die spielgewandten Tenöre, die munteren koketten

¹⁷¹ Rabenalt 2007, S. 86.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Völmecke 2007, S. 30.

¹⁷⁴ Vossen 1998, S. 105.

¹⁷⁵ Ebd., S. 106.

¹⁷⁶ Drewniak 1987, S. 452.

Liebhaberinnen.“¹⁷⁷ Um beim Film erfolgreich zu sein, mussten die Darsteller*innen gleich mehrere Fähigkeiten und Begabungen mitbringen, auch das Aussehen spielt eine größere Rolle als auf der Theaterbühne. Mit dem Wechsel von der Bühne zur Leinwand entstanden für Sänger*innen neue Herausforderungen. Die technischen Möglichkeiten von Groß- und Nahaufnahmen erforderten eine Veränderung in Darstellung und Gesangstechnik. Der Tonfilm ist eine interdisziplinäre Kunst, die durch die verschiedenen Kameraeinstellungen ein dichteres Interagieren zwischen Zuschauer*innen und Leinwand einfordert, als auf der weiträumigen Theaterbühne. „Die Atemtechnik darf nicht allzu deutlich wahrgenommen, der Mund nicht weit bis zum Gaumenzäpfchen aufgerissen, der unschöne Anblick eines flatternden Velums und sprühenden Speichels muß vermieden werden.“¹⁷⁸ Ein schiefer Mund wie bei Richard Tauber und Joseph Schmidt stört auf einer großen Bühne nicht, aber im Film wird er sichtbar. Neben der Sichtbarkeit der Gesangstechnik treten auch die schauspielerischen Leistungen in den Mittelpunkt, mitsamt ihrem Unvermögen. Wulff konstatiert: „Der Sängerfilm ist illusionierend und desillusionierend gleichzeitig – ein Vehikel der Präsentation von Musik-Stars, denen man mangelndes Schauspiel nachsehen konnte.“¹⁷⁹ Neben der Gesangkunst wird auch die Schaulust des Publikums bedient, wie es die Kritik anlässlich einer Operettenverfilmung heißt: „Da waren die tapsigen Hauptakteure wie Jarmila Novotná und Hans Heinz Bollmann, zumeist nur deshalb besetzt, weil sie attraktiv aussahen und/oder singen konnten.“¹⁸⁰ Die Schauspielkünste waren für das Publikum von sekundärem Interesse, die Stimmkunst stand im Vordergrund. Die modernen Schnitttechniken lassen manchen Mangel kaschieren. „Die schauspielerische Unbeholfenheit eines Beniamino Gigli wurde in Kauf genommen, und die hohen Kopftöne einer Erna Sack machten vergessen, daß sie keine Greta Garbo war.“¹⁸¹ Im Fokus der Filmkamera wird die Anstrengung der künstlerischen Darbietung sichtbar. Das Singen soll aber natürlich wirken. Jan Kiepura verzichtet im Film auf die großen Gesten, die er im Opernhaus gewohnt war und erwirkt dadurch Natürlichkeit. „Gerade die Domäne der Interpreten, die Gesangszenen, erweisen sich als Feuerprobe für ihre Darstellungskunst, denn bei ihnen ist es am schwierigsten, mit dem jahrelang bühnenerprobten Stil zu

¹⁷⁷ Rabenalt 2007, S. 102.

¹⁷⁸ Vossen 1998, S. 110.

¹⁷⁹ Wulff 2010, S. 204.

¹⁸⁰ Traubner 1998, S. 23.

¹⁸¹ Rabenalt 2006, S. 102.

brechen und sich auf das neue Medium einzulassen.“¹⁸² Die neuen Herausforderungen für Darsteller*innen beim Film lässt Diskussionen zur richtigen Technik des Gesangs aufkommen. So geht die Sängerin Ria van Hesser im *Filmkurier* der Frage nach, wie man im Tonfilm singen soll:¹⁸³ „Was uns beim Singen im Tonfilm zu allererst auffällt: unter den Vielen, die im Tonfilm ‚herumsingen‘, ist kaum einer ‚von der Zunft‘, jedenfalls nicht von der ‚hohen Kunst‘. Ganz wenige Sänger oder Sängerinnen von der Oper haben für das ‚laufende Band‘ zu tun.“ Aber die Realität spricht eine andere Sprache, denn im Zeitraum von 1929–1937 treten im deutschen Kino 76 Sänger und Sängerinnen in Spielfilmen auf, in der Mehrzahl Operninterpreten, in kleineren oder größeren Rollen. Sie „singen bei integrierten Opern-, Operetten- und Konzertaufführungen oder leihen Schauspielern ihre Stimme.“¹⁸⁴ Von den 76 Sänger*innen verfügen alle über eine klassische Gesangsausbildung. „Beeindruckende Gesangstimmen sollten die neuen Möglichkeiten des noch jungen Mediums demonstrieren.“¹⁸⁵ Rosner unterstreicht die immense Bedeutung der Distribution von der Ästhetik klassischen Gesangs und sieht im Tonfilm die Aufgabe, „gute Musik, vorbildliche vokale Darbietungen in weiteste Kreise zu tragen.“¹⁸⁶ Das Genre des „reinen“ Sängerfilms versteht die Verwendung klassisch ausgebildeter Sänger*innen, die den künstlerischen Werdegang und die damit verbundenen Probleme thematisiert. Für dramaturgische Varietäten und einen größeren inhaltlichen Spielraum werden die Genregrenzen erweitert und verschwimmen mit der Gattung der Operette, der Komödie oder anderen Formen des Films, was dazu führt, dass Schauspieler*innen im Musikfilm besetzt werden und passend zum Sujet auch singen müssen. Diese Methode, Schauspieler*innen in expliziten Sänger*innen-Rollen zu besetzen, kritisiert allerdings der Tenor Richard Tauber als „Unsitte, jeden Schauspieler als Sänger herauszubringen, um immer wieder aufs neue demonstrieren zu lassen zu müssen, daß er nicht singen kann.“¹⁸⁷ Er fordert eine strenge Trennung zwischen Gesangs- und Sprechfilm. Diese durchaus schwierige Trennung von schauspielenden Sängern und singenden Schauspielern ist einerseits historisch gewachsen, andererseits auch dem Geschmack des Publikums geschuldet. Auch berühmte Sänger wie Leo Slezak, Michael Bohnen, oder Willi Domgraf-Faßbaender waren durchaus für

¹⁸² Vossen 1998, S. 110.

¹⁸³ *Filmkurier*, 9.3.1933, Nr. 59.

¹⁸⁴ Vossen 1998, S. 105.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Rosner 1934, S. 87.

¹⁸⁷ *Filmkurier*, 1.9.1930. Nr. 206.

Nicht-Sänger-Rollen aufgeschlossen. „Das Auftreten von Sängern und Sängerinnen, die z.T. vor ihrer Filmkarriere umschwärmte Stars waren, befriedigt außerdem allein durch ihre Präsenz die Schaulust des Publikums.“¹⁸⁸ Im Fall einer Schauspieler*innen-Besetzung im Sängerfilm – um die Besorgnis Richard Taubers nicht real werden zu lassen – finden nur Darsteller*innen mit passablen Stimmen Verwendung, oder sie werden von ausgebildeten Stimmen gedoubelt.

Diese Form des jungen Genres im Tonfilm bot bekannten Solist*innen „zwischen lose geknüpften Handlungssträngen breiten Raum zur gesanglichen Selbstpräsentation und gaben so dem Sängerfilm der frühen 30er Jahre eines seiner Erfolgsrezepte vor.“¹⁸⁹ Diese Art der Selbstdarstellung bereits etablierter Sänger*innen evoziert die Amalgamierung von Rolle und Künstler durch die Übernahme des gleichen Vornamens der real existierenden Sänger*innen. Eine Praxis, die sich bis in die Schlagerfilme der 1950 und 1960er Jahre fortspinnt. „Diese Durchdringung von Rollenidentität und realer Existenz verleiht dem Sängerfilm seinen außergewöhnlichen Reiz“¹⁹⁰, und suggeriert dem Publikum, der Star müsse bloß sich selbst spielen, Sänger*innen werden zu „Spiegelbildern der eigenen Popularität.“¹⁹¹ Es entsteht eine Art „Vexierspiel zwischen Starimage und Figurenkonzeption“¹⁹², das perfekt in Dramaturgie und Szene aufgelöst wird.

3.2. Der Schlager als Protagonist im Sängerfilm

Die 1920er und 1930er Jahre waren in Deutschland geprägt durch die Inflation und die Wirtschaftskrise, die auf der einen Seite große Armut, auf der anderen aber eine gesteigerte Vergnügungssucht mit sich brachten. Die Veränderungen des Freizeitverhaltens gestalten den deutschen Aufschwung. „Die neue Freizeitkultur, zu der u. a. Sport, Film, Rundfunk, Musik, Tanz, populäre Operette, Theater, Revue u. Ä. zu zählen sind, wurde zur Massenkultur.“¹⁹³ Mehr Freizeit und ein höheres Einkommen ebneten den Zugang zur Kultur für eine breitere Bevölkerungsschicht. Das Zentrum und das Vorbild war die Stadt, wo man ohne soziale Unterschiede leben konnte. Musik kam durch das

¹⁸⁸ Vossen 1998, S. 120.

¹⁸⁹ Wedel 1998, S. 99.

¹⁹⁰ Vossen 1998, S. 108.

¹⁹¹ Wedel 2007, S. 360.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Schär 1991, S. 23.

Radio und das Grammophon in jedes Haus, die Schallplattenproduktion und das Schlagergeschäft boomen. Der Motor war die urbane Amüsierkultur.¹⁹⁴ Der Drang nach Unterhaltung wächst. Es entstehen mehr und mehr Kinos, wo die neuesten Tonfilme samt Schlager, ein „im Zusammenhang mit der durchgreifenden Kommerzialisierung des Musikbetriebs entstandene Form des populären Liedes“¹⁹⁵ seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum elaborierter Begriff, rezipiert werden konnten. Mit dem Tonfilm beginnt in den 1930er Jahren eine zusätzliche Distribution von Schlagern, die bislang dem Medium Radio vorbehalten war. Bereits in der Stummfilm-Ära beginnt man den Filmen einzelne Schlager beizugeben, zunächst nicht als explizite Gesangsnummern, sondern als Begleitmusik. „Im hundertprozentigen Tonfilm wird die Schlagerereinlage gleichsam zur Regel.“¹⁹⁶ In der Folge werden fast jedem Film mindestens zwei Schlager beigemennt, in jeder Situation erklingt ein Schlager. Dem neuen Medium Tonfilm wird das althergebrachte Muster der Operette übergestülpt, in der Operette sieht Port gleichsam die Geburt des Schlagers.¹⁹⁷ Die in verschiedene, einzelne Nummern unterteilte Operette, ermöglichte es, einzelne Schlager herauszulösen, und so weiter zu vermarkten. Die Ära der silbernen Operette brachte auch neue Schlager in Umlauf. „Die Schlagkraft zündender Melodien [...], die damals vor allem aus der Operette stammten“¹⁹⁸ führt zu einer Massenproduktion von Tonträgern und trägt so zur Distribution der neuesten Schlagerhits bei. Die in der Operetten-Dramaturgie beliebte Verwendung unterschiedlicher Modetänze findet auch Eingang in den Tonfilm. „Der moderne Tanzschlager, wie er auch genannt wurde, war bewegte Musik und war in seiner grundsätzlichen Bedeutung nichts anderes als ein getanzt Lied, das durch Rundfunk, Grammophon, Tanzkapellen und ab 1927 durch den Tonfilm vorwiegend in Massenproduktion verbreitet wurde.“¹⁹⁹ Für den Erfolg der einzelnen Schlager ist nicht nur der musikalische und textliche Aspekt wichtig, sondern der Einsatz populärer Gesellschaftstänze, er greift auch zu auf verschiedenste „Tanzrhythmen, machte Anleihen bei Jazz, Klassik und bei Folkoreelementen aus aller Welt“²⁰⁰, ein Stil-Mix, der den

¹⁹⁴ Hans 2004, S. 213.

¹⁹⁵ Wicke, Art. „Schlager“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401126>, Zugriff: 20.5.2024.

¹⁹⁶ Thomas 1962, S. 18.

¹⁹⁷ Vgl. Port 1993, S. 13.

¹⁹⁸ Schär 1991, S. 32.

¹⁹⁹ Ebd., S. 36.

²⁰⁰ Ebd., S. 35.

Kinobesuch und die Schallplattenverkäufe ansteigen lässt und zur Mode wird. Die Kritik spricht von einer Schlagerseuche im Tonfilm und postuliert: „Augenblicklich gibt es keine Filmmusik, es gibt nur Schlager.“²⁰¹ Der Grund hierfür ist „der Riesenerfolg einiger Tonfilmoperetten, die die Stellung des Schlagers innerhalb der Filmmusik sehr befestigte.“²⁰² Laut Thomas hat der Schlager, „wenn sein Einsatz dramaturgisch gut begründet ist, im Film durchaus seine Berechtigung [...], eine Beschränkung auf ausgesprochene Musik, Revue- und Operettenfilme ist dann nicht mehr notwendig.“²⁰³ Er geht noch weiter und sieht in der Verwendung des Schlagers im ernsten Film „wichtige filmmusikalische Funktionen übernehmen“²⁰⁴, er legitimiert die Verwendung des Schlagers, wenn er musikalisch gut, und dramaturgisch richtig eingesetzt wird. Um dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden, werden auch dem Sängerfilm populäre Schlager hinzugefügt, oft werden diese speziell für diese Filme komponiert. „Das Muster besteht demnach in der Abstimmung von Schlager- und Arienpassagen, während die reinen Spielszenen von unauffälliger Unterhaltungsmusik begleitet werden.“²⁰⁵ So treten im Sängerfilm etablierte Opernstars, „im Leben wie im Film als große Stimmen, [...] und Kammersänger bekannt und verehrt“²⁰⁶ paradoxerweise als Schlagersänger*innen in Erscheinung. Während die klassische Arie ein retardierendes Moment in der Filmhandlung einnimmt, und hauptsächlich dazu dient, den Sänger „seine Meisterschaft demonstrieren zu lassen“²⁰⁷, ist die Opernarie für spontane emotionale Gefühlsäußerungen nicht gerade prädestiniert. Dafür bietet sich der Schlager geradezu an, er erhält Ohrwurmcharakter und wird in manchen Filmen auch leitmotivisch eingesetzt. Schlager werden dadurch zum integralen Bestandteil der Filmhandlung. Der Sängerfilm macht sich die musikalische Mesalliance zu seiner Hauptaufgabe: er verbindet populäre Unterhaltungsmusik mit bereits etablierter klassischer Musik, vorrangig aus dem Bereich der Oper. Diese Auftritte „geben Kiepora Gelegenheit, sowohl mit der Interpretation moderner Schlager [...] zu verblüffen, als auch in Partien von Verdi (aus Rigoletto), Massenet (aus Werther) und immer wieder Puccini (aus La Bohème, Tosca, Turandot) sein angestammtes Bühnenrepertoire zumindest auszugsweise einem

²⁰¹ Vgl. Kurt London: Handlung oder Gesang? Die Schlagerseuche im Tonfilm, Kino 1930, Nr.1, S 3, zit. n. Thomas 1962, S. 18.

²⁰² Thomas 1962, S. 18.

²⁰³ Ebd., S. 21.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Krenn 2002, S. 99.

²⁰⁶ Vossen 1998, S. 118.

²⁰⁷ Ebd.

Massenpublikum nahe zu bringen.“²⁰⁸ Neben Opern-Ausschnitten von *Aida*, *Lohengrin*, *Martha*, *Liebestrank* wurden im Gigli-Film passgenaue Schlager hinzugefügt: „Das Lied *Vergiß mich nicht* von Ernesto de Curtis wurde eigens für den Film komponiert, ist dann sofort ein populärer Schlager geworden.“²⁰⁹ Dieser Modus, speziell für einen Film ein Lied oder gleich mehrere zu komponieren, wird im Musikfilm vermehrt eingesetzt. Diese Lieder übernehmen zusätzlich gerne die titelgebende Funktion im Film. „Häufig wurde aus kommerziellen Gründen ein Lied besonders hervorgehoben, [...] Filmproduzenten, die die Rechte an Bühnenwerken kauften, engagierten häufig auch Komponisten und Texter, um neue Musiknummern zu schreiben, auf die dann ein neues Copyright gelegt werden konnte, um dem Studio einen möglichst großen Profit einzubringen.“²¹⁰ Diese in großer Anzahl produzierten Musikfilme beeinflussen den Erfolg eines modernen Schlagers maßgeblich nicht nur durch die musikalische und textliche Qualität eines Schlagers, seiner Interpretation und der idealen Verbindung von Schallplattenfirma und Hörfunk, sondern „zusätzlich an Bedeutung gewann jetzt der Schlager durch die Attraktivität seiner Interpreten, also durch die singenden und tanzenden Film- und Bühnenstars.“²¹¹ Komponisten und Texter werden sekundär. Schauspieler, die beim Film erfolgreich sein wollten, mussten auch singen. Es entstehen zahlreiche Schlager „mit dem Aspekt einer leichten Sanglichkeit, die die künstlerische Kompetenz der Leinwandstars nicht überfordert.“²¹² Diese Herausforderung nehmen Komponisten wie Werner Richard Heymann, Friedrich Holländer, Franz Doelle, später Theo Mackeben, Peter Kreuder, Franz Grothe oder Alois Melichar²¹³ gerne an und schreiben unzählige Schlager den einzelnen Stars auf den Leib, auf ihre Stimmbänder. Schließlich waren sie es, die den Schlager und den Film verkauften sollten. Aber „das Schlagergeschäft profitierte nicht nur im Bereich des Tonfilms vom Starkult, der sich ab Mitte der 20er Jahre in Deutschland besonders stark abzuzeichnen begann, sondern auch von Revue, Musical und Varieté.“²¹⁴

²⁰⁸ Wedel 2007, S. 361.

²⁰⁹ Gigli 1967, S. 254.

²¹⁰ Traubner 2007, S. 157.

²¹¹ Schär 1991, S. 51.

²¹² Koebner / Ott 2014, S. 23.

²¹³ Vgl. Koebner / Ott 2014, S. 23.

²¹⁴ Schär 1991, S. 513.

4. Marta Eggerth

4.1. Ihr Werdegang von der Bühnen-Soubrette zum Film-Star

Marta Eggerth gilt mit ihrem Koloratursopran seit der Blütezeit des Sängerfilms in den 1930er Jahren zur berühmtesten Vertreterin dieses Genres, wenngleich sich ihr Oeuvre vor allem auf Operetten- und Revuefilme sowie musikalische Filme jedweder Art erstreckt. Mit dem Verschwinden des Sängerfilms von der internationalen Leinwand und Eggerths Exil in die USA fokussiert sie ihr Wirken auf die Gattung Operette und die Förderung des Nachwuchses in diesem Genre. Trotz der medialen Verbreitung ihrer Person und Stimme, der Distribution ihres Gesangs auf zahlreichen Tonträgern findet sie in der Literatur nur marginale Einträge. Im Großen Sängerlexikon von Kutsch und Riemens²¹⁵ ist im Artikel zu Marta Eggerth über ihre hell getönte Koloraturstimme, und ihre Erfolge als Film- und Operettensängerin, sowie über die dreijährige Laufzeit einer Inszenierung am Broadway in der Operette *Die lustige Witwe* zu lesen. Marta Eggerth wird in der Literatur oft in einem Atemzug mit ihrem Ehemann, den polnischen Tenor Jan Kiepura genannt. „With his wife, the soprano Marta Eggerth, he appeared on Broadway, on tour and in London at the Palace Theatre (1955) in *The Merry Widow*.“²¹⁶ Auch bei Jürgen Kesting findet sie „nur“ als Ehefrau von Jan Kiepura Nennung. In seinem vierbändigen Werk über die großen Sänger*innen und die geschichtliche Entwicklung des Gesangs in Oper und Konzert schreibt Kesting über Kiepura: „Seine Anfälle von Tenorismo prädestinierten ihn zum Selbstdarsteller in einer Reihe von Filmen. Er war ein tenoraler Entertainer, eine Stimme für Hollywood.“²¹⁷ Kesting spricht Kiepura eine künstlerische Begabung ab, seine Stimme sei „grell gebildet, ohne tonliche Rundung, mit einer willkürlichen Phrasierung ohne musikalischen Duktus, er folge nur dem Diktat der Effekte.“²¹⁸ Kesting scheint hier zwischen den klassischen und den auch unterhaltenden Sänger*innen zu trennen, gleichwohl er über Richard Tauber und Joseph Schmidt durchaus positiv berichtet. Marta Eggerth hingegen findet bei ihm keinerlei künstlerische Beachtung, auch sieht er in ihr keine

²¹⁵ Kutsch / Riemens 1987, Art. Marta Eggerth.

²¹⁶ Riemens, Art. „Jan Kiepura“, in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.14997>, Zugriff: 1.6.2024.

²¹⁷ Kesting 2010, S. 1131.

²¹⁸ Ebd.

prägende Sängerin. „Doch geht es in diesem Kompendium um Sänger und Sängerinnen, die, wenn das große Wort erlaubt ist, Epochenfiguren waren und sind. Um Künstler also, deren Rang darin liegt, daß sie eine Richtung gewiesen haben.“²¹⁹ Wedel hingegen sieht das künstlerische Wirken und die gesanglichen Fähigkeiten von Eggerth und Kiepura sowie ihre Bedeutung für das Genre des Sängerfilms durchwegs als prägend an. Das Ehe- und Sängerpaar Jan Kiepura und Marta Eggerth bildet eine Ausnahmeerscheinung im internationalen Musikfilm der 1930er Jahre, vor allem im deutschsprachigen.

„Startenor von Weltgeltung der eine, gefeierte Opern- und Operettendiva die andere, prägten sie in ihren zwischen 1930 und 1939 vornehmlich in Deutschland und Österreich entstandenen Filmen wie niemand sonst jene besondere Spielart des Sängerfilms, die dort ohne sie wohl ein kurzlebiges Übergangsphänomen der frühen Tonfilmzeit geblieben wäre – und als Verlegenheitslösung zwischen Tonfilm-Operette, musikalischer Komödie und Melodrama heute kaum mehr der Rede wert.“²²⁰

Neben ihrem Gesangstalent verfügten sie auch über eine Schauspielbegabung, die sie aus der Reihe andere Sänger*innen im Film treten ließ, und ihnen auch Rollen abseits der reinen Sängerdarstellung erlaubten. Ihr Gesang steht dennoch im Fokus und „als singende Handlungsträger“²²¹ prägen sie das musikalische Filmschaffen der 1930er Jahre nachhaltig.

Dieses Kapitel stellt Marta Eggerth und ihren Weg zum Filmstar in den Fokus, der anhand von zeitgenössischen Medienberichten dokumentiert wird. Im 1935 erschienen „Marta Eggerth Buch“ beschreibt die Autorin Käthe Brinker den – erst jungen – Werdegang der Sängerin zum Medienstar: „Vom kleinen, singenden Wundermädchen bis zur Filmberühmtheit der Gegenwart.“²²² Marta²²³ Eggerth, wird am 17. April 1912 in Budapest, damals noch Österreich-Ungarn, geboren. Ihr Vater, der Bankdirektor Paul Eggerth, ein Deutscher, ist ein „vorzüglicher Pianist“²²⁴, die Mutter Tilly Herzog Konzertsängerin und nimmt sie auf ihre Konzertreisen mit, so ging Marta für kurze Zeit im Stadtteil Brooklyn zur Schule, ehe sie mit neun Jahren wieder in Budapest lebt. In ihrem Elternhaus gehen verschiedene Künstler*innen ein und aus. Bloß zum Zeitvertrieb geht sie eine Tanzschule. Im Alter von 7 Jahren besucht sie mit ihren Eltern das erste

²¹⁹ Kesting 1993, S. 10.

²²⁰ Wedel 2007, S. 359.

²²¹ Ebd., S. 360.

²²² Brinker 1935, S. 46.

²²³ Der Vorname erscheint in der Literatur in der ungarischen Form Márta, der deutschen Martha oder Marta.

²²⁴ Brinker 1935, S. 7.

Mal die Oper, Puccinis *La Bohème* stand auf dem Spielplan, ein Werk, das für sie später noch von Bedeutung werden sollte. Das musikalische Talent wird von ihrer Mutter erkannt und sie erhält Unterricht von der ungarischen Sängerin Erzsi Gervay²²⁵ und dem Bariton Franz Steiner. Nach nur zwei Monaten Unterricht steht sie mit neun Jahren schon auf der Bühne in Budapest, im *Magyar Színház*, wo ihr Talent durch den Direktor erkannt und gefördert wird. „Bald danach schrieb Paul Abraham in seiner Operette [...] *Das letzte Verebely Mädchen* eine Koloraturpartie eigens für die junge Begabung.“²²⁶ Ein Jahr später folgt die Rolle der Olympia in Jacques Offenbach *Hoffmanns Erzählungen*, und mit zwölf Jahren eine Tournee nach Skandinavien, wo sie mühelos zehn Arien an einem Abend vorträgt. „Opern wie Rigoletto, La Traviata, Die Glockenarie und die Fledermaus werden durch den Glanz ihres Koloratursoprans zu einem großen Erfolg.“²²⁷ Nach mehreren erfolgreichen Konzerten folgt ihr erster Filmauftritt als Schauspielerin in der ungarischen Produktion *Czak Egy Kislány van a világon*, der erste ungarische part-talkie-Film.

Bei einer Aufführung wird die Schwester des Komponisten Emmerich Kálmán auf sie aufmerksam, die sie ihrem Bruder empfiehlt, der sie als Zweitbesetzung für sein *Veilchen von Montmartre* in Wien engagiert. 1930 übernimmt die spätere „Nachtigall des deutschen Films“²²⁸ nach einem Vorsingen die Hauptrolle in Kálmáns Operette *Das Veilchen von Montmartre* im *Johann-Strauß-Theater* in Wien. Sie übernimmt dabei gleich eine doppelte Herausforderung an. So schreibt das *Wiener Salonblatt*:

„Ihr Wiener Debüt war die Titelrolle in der Kalman-Operette ‚Das Veilchen von Montmartre‘, die hohe gesangliche Anforderungen stellt und die seinerzeit von der Staatsopernsängerin Adele Kern verkörpert wurde. Martha Eggerth sang und spielte diese Partie ganz reizend und errang im Sturm die Sympathie des Wiener Publikums.“²²⁹

Das Wiener Publikum feiert sie auch in der nächsten Rolle in der Ziehrer-Operette *Die verliebte Eskadron*. In Wien werden auch Vertreter der Hochkultur auf sie aufmerksam. Der Staatsopern-Direktor Clemens Krauss bietet ihr einen gut dotierten Fünfjahres-Vertrag, nicht für Auftritte, sondern zum Einstudieren des Mozart-Repertoires.

²²⁵ Dompke, Art. „Marta Eggerth“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001529), Zugriff: 24.7. 2023.

²²⁶ Gayda 2002, S. 37

²²⁷ Elsner 1938, S. 13.

²²⁸ Brinker 1935, S. 23.

²²⁹ *Wiener Salonblatt*, 17.8.1930, S. 11.

Das Veilchen von Montmartre führt sie auch an das Theater in Hamburg, wo sie vom Regisseur Richard Eichberg entdeckt und unter Vertrag genommen wird. 1931 erscheint der erste gemeinsame in London gedrehte Film, *Die Bräutigamswitwe*. *Die Stunde* verkündet den neuen Film von Richard Eichberg, und lobt ihr gesangliches Talent: Ein Film „mit einem von ihm entdeckten Star. Martha Eggerth, einer jungen Ungarin, deren Singstimme überall größtes Aufsehen hervorgerufen hat.“²³⁰ Während die *Freiheit!*²³¹ den Film für „ein denkfaules Publikum, (mit einem) das Nichts an Handlung und ein an den Haaren herbeigezogene Komik“, weniger erfolgreich sieht. Die Karriere Marta Eggerths wird erst durch die technische Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm ermöglicht. Gleichzeitig wird die Verwertungskette des Gesangsstars in Gang gesetzt, und die Räder von Film, Bühne, Rundfunk und Schallplatte beginnen erfolgreich ineinander zu greifen.

Die *Neue Klosterneuburger Zeitung* spricht bereits vom „Kinoliebling Martha Eggerth“²³², und die *Wiener Allgemeine Zeitung*²³³ erkennt den Beginn der erfolgreichen Filmlaufbahn: „Martha Eggerth, eine der zukunftsreichsten Entdeckungen des deutschen Films.“ Wenige Tage zuvor war sich die Zeitung über die genaue Besetzung und zukunftsreiche Entdeckung allerdings noch nicht im Klaren, schreibt sie hier anlässlich der Apollo-Premiere in Wien über die Filmsoubrette Dina Gralla,²³⁴ die jedoch nicht in dem Film mitspielt. Im gleichen Jahr erfolgt die nächste Eichberg-Produktion, *Trara um Liebe*. *Die Stunde* betitelt: „Martha Eggerth in Trara um Liebe. Ein neuer Star.“²³⁵ Mit dem Film stellt sich Marta Eggerth dem Wiener Publikum vor. Die *Kleine Volks-Zeitung*²³⁶ umschwärmt zwar das liebliche Äußere, findet allerdings keine Erwähnung ihrer stimmlichen Kunst: „Allen voran aber entzückt die kleine Marta Eggerth, sowohl durch die Liebenswürdigkeit ihres Spiels als auch durch die Schönheit ihrer Erscheinung.“ Star-Qualitäten erkennt die *Wiener Allgemeine Zeitung*: „...mit der reizenden Marta Eggerth, dem neuen Eichberg-Star.“²³⁷

Ebenso prognostiziert *Die Stunde*: „Martha Eggerth, die begabte junge Ungarin, die,

²³⁰ *Die Stunde*, 3.12.1931, S. 4.

²³¹ *Freiheit!*, 11.12.1931, Nr. 1314, S. 4.

²³² *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 4.11.1933, S. 4.

²³³ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4.12.1931, S. 6.

²³⁴ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1.12.1931, S. 6.

²³⁵ *Die Stunde*, 6.10.1931, S. 4.

²³⁶ *Kleine Volks-Zeitung*, 28.10.1931, Nr. 297, S. 9.

²³⁷ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2.10.1931, S. 8.

wenn nicht alles trägt, noch eine große Filmkarriere vor sich hat.“²³⁸

Im Film *Der Draufgänger* steht sie bereits mit arrivierten Darstellern in einer Reihe, nachzulesen im *Illustrierten Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*: In diesem Film „brilliert Albers wieder mit all seinem Können und wird in Vervollkommnung dieses Tonfilmerfolgs auf das kräftigste von Martha Eggert, (u.a.) unterstützt.“²³⁹ 1931 bringt Marta Eggerth noch einen vierten Film in die Kinos. *Eine Nacht im Grandhotel*, oder wie *Der Tag* schreibt: „das Tonfilm-Lustspiel Grand Hotel“²⁴⁰, unter der Regie von Max Neufeld.

Die *Illustrierte Kronen Zeitung* nimmt die vokalen Fähigkeiten der Künstlerin wahr: „Martha Eggerth, anmutig und temperamentvoll, hat Humor und eine klangvolle Stimme, berechtigt zu starken Hoffnungen, wenn sie sich zu voller Natürlichkeit durchringen wird.“²⁴¹ Für die *Wiener Allgemeine Zeitung* zählt Marta Eggerth bereits zu den Stars: „Die reizende Martha Eggerth ist schon lange zum Star und Publikumsliebbling arroviiert. Sie ist auch hier so reizend, wie in den früheren Filmen.“²⁴² Ähnlich *Die Stunde*: „Martha Eggerth, der neue Filmstar, der in kürzester Zeit sich die Beliebtheit des Publikums zu erobern verstand, spielt die weibliche Hauptrolle, eine Dollarmillionärin deren Gunst zu gewinnen ein vergebliches Bemühen scheint, bis es schließlich doch einem gelingt, die stolze Schöne zu kapern.“²⁴³ Einige Tage später besinnt sich *Die Stunde* wieder etwas mehr auf die musikalische Kunst: „Martha Eggerth, mit ihrer hübschen Stimme und der Anmut ihrer Bewegungen, ist ein sehr begehrenswertes Ziel dieser etwas abenteuerlichen Frauenjagd.“²⁴⁴ Die *Wiener Allgemeine Zeitung* berichtet nun auch vom kreativen Schaffensprozess und dem unterhaltenden Genre immanenten Liedgut: „Otto Stransky besorgte die musikalische Illustration und schuf einige Schlager.“²⁴⁵ Der erfolgreiche Aufstieg des singenden Wunderkindes Marta Eggerth, das bis dato im klassischen Repertoire und der Operette ihre künstlerische Heimat sah, reüssiert zunehmend im neuen Medium Tonfilm mit unterhaltenden und beliebten Schlagern. Im ersten Film des Jahres 1932 *Der Frauendiplomat* unter der Regie von E.

²³⁸ *Die Stunde*, 8.10.1931, S. 5.

²³⁹ *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, Heft 2, 1932, S. 19.

²⁴⁰ *Der Tag*, 22. 12.1931, S. 9.

²⁴¹ *Illustrierte Kronen Zeitung*, 24.12.1931, S. 10.

²⁴² *Wiener Allgemeine Zeitung*, 23.12.1931, S. 6.

²⁴³ *Die Stunde*, 19.12.1931, S. 6.

²⁴⁴ *Die Stunde*, 29.12.1931, S. 7.

²⁴⁵ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 17.12.1931, S. 6.

W. Emo trifft sie auf den bekannten und erfolgreichen Opernsänger Leo Slezak, der in diesem Film sein erstes Auftreten im Tonfilm begeht. „Martha Eggerth spielt sich von Film zu Film immer mehr in die Starreihe.“²⁴⁶

Am 18.5.1932 ist in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* zu lesen: „Im Apollo findet heute die Uraufführung des neuen Bolvary-Großfilms ‚Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel‘ statt. [...] Die reich hinströmende, melodiose und einprägsame Musik ist von Robert Stolz. [...] In die Hauptrollen teilt sich das lebenswürdige Paar Gustav Fröhlich-Martha Eggerth.“²⁴⁷ Eine künstlerische Weiterentwicklung ortet auch *Der Tag*: „Martha Eggert, die immer besser wird, sehr gut aussieht und prächtig singt.“²⁴⁸

Das neue Genre des Sängerfilms wird zunehmend auch für arrivierte Operettenkomponisten interessant. Über den Film *Es war einmal ein Walzer* unter der Regie von Victor Jansen schreibt die *Oedenburger Zeitung*, noch nicht ganz firm mit dem Namen des aufstrebenden Stars Marta Eggerth: „Ein Herz und Gemüt erfrischender Film ist die Schlageroperette. Mit Walzermelodien von Franz Lehar. Ein Walzer muss es sein. Sie lobt „die hervorragenden Darsteller (Marie [sic!] Eggerth, ...).“²⁴⁹ Die musikalische Qualität erkennt die *Wiener Zeitung*:

„Nun ist auch Franz Lehár unter die Filmkomponisten gegangen. Er schrieb zu einem von Billie Wilder verfaßten Drehbuch [...] einige Schlagernummern, die im Gegensatz zu manchen anderen, was in der letzten Zeit zu hören war, diesen Titel auch wirklich verdienen. [...] in der immer mehr sich künstlerisch entwickelnden entzückenden Martha Eggerth ...außerordentlich sympathische Darsteller.“²⁵⁰

Zunehmend beginnt die Werbemaschinerie zu arbeiten, um nicht nur die einzelnen Filme zu vermarkten, sondern auch für die Distribution der darin gespielten Schlager zu sorgen, schreibt das *Wiener Magazin* über den neuen Film *Moderne Mitgift*, unter der Regie von E. W. Emo: „Der so beliebte Filmstar Martha Eggerth singt auf Parlophon aus dem Tonfilm „Moderne Mitgift“ den Slowfox „Was fang‘ ich an mit meiner Sehnsucht“ und den English-Waltz „Das Glück macht jede Frau so schön“. Ebenso singt Martha Eggerth auf Parlophon aus dem Tonfilm „Märchen aus Schönbrunn“ das Walzerlied „Einmal kommt einer.“²⁵¹ Ende des Jahres 1932 dreht Marta Eggerth ein

²⁴⁶ *Die Stunde*, 23.3.1932, S. 4.

²⁴⁷ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.5.1932, S. 6.

²⁴⁸ *Der Tag*, 20.5.1932, Nr. 3233, S. 9.

²⁴⁹ *Oedenburger Zeitung*, 11.11.1932, S. 4.

²⁵⁰ *Wiener Zeitung*, 19.11.1932, S. 8.

²⁵¹ *Wiener Magazin*, 1932, Heft Nov., S. 97.

englisches Remake des Films *Es war einmal ein Walzer* unter dem geheimnisvoll fragenden Titel *Where is the lady?*

Der im Jahr 1932 entstandene Film *Der Traum von Schönbrunn*, Regie Johannes Meyer, bringt die Kunst des Koloratorsoprans Marta Eggerth voll zur Geltung: „Aber da ist Martha Eggerth [...]. Der Harvey und Nagy ebenbürtig (was Gesangskönnen und -kultur betrifft, sogar überlegen). Ein ganz reizendes, degagiertes Persönchen, das entzückend aussieht, reizend und temperamentvoll spielt, also wirkliche Augen- und Ohrenweide bietet.“ [...] Martha Eggerth singt den von Artur Guttman komponierten Schlager ‚Einmal kommt Einer!‘ als Koloraturarie so herrlich, daß er einfach populär werden muß.“²⁵² Die *Wiener Allgemeine Zeitung* verdeutlicht die divergente Titelgebung solcher Filme: „Die mondäne Tonfilmkomödie ‚Schuld an allem ist die Liebe.‘ Die Hauptrollen spielt die reizende Martha Eggerth, die heute schon in der vordersten Reihe der Stars steht.“²⁵³

Mein Film, 1932, Heft 357, berichtet über die Beendigung des neuen Marta Eggerth Films: „Unter der Regie Viktor Jansons wurden die Aufnahmen zu der neuen Abraham-Tonfilmoperette, die den vorläufigen Titel ‚Das Blaue vom Himmel‘ führt, beendet. Martha Eggerth, Hermann Thimig [...] spielen die Hauptrollen.“²⁵⁴ Für die Zeitschrift *Das Wort der Frau* ist Martha Eggerth die derzeit beliebteste Soubrette des deutschen Films“²⁵⁵ Die Stimme der Sängerin lobt auch die *Oedenburger Zeitung*:²⁵⁶ „Die bildhübsche Martha Eggerth, die über ein besonders sympathisches Organ verfügt und Hermann Thimig verkörpern glänzend die Hauptrollen.“ *Die Stunde* berichtet am 2.12.1932: „Martha Eggert entspricht ganz den Vorstellungen, die man sich von einer U-Bahn-Kassierin im Operettenland machen darf.“²⁵⁷ Die *Wiener Zeitung* nennt auch den alternativen Titel des Films: „Erstaufführung der Tonfilmoperette ‚Eine Frau unter Tausend,‘ Musik von Paul Abraham.“²⁵⁸

Marta Eggerths Film-Karriere entwickelt sich stetig weiter, ein Film folgt in scheinbar kurzen Intervallen dem nächsten: *Kaiserwalzer*, auch unter dem Titel *Audienz in Ischl*

²⁵² *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22.9.1932, S. 6.

²⁵³ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21.9.1932, S. 6.

²⁵⁴ *Mein Film*, 1932, Heft 357, S. 2.

²⁵⁵ *Das Wort der Frau*, 4.12.1932, S. 12.

²⁵⁶ *Oedenburger Zeitung*, 2.4.1933, S. 5.

²⁵⁷ *Die Stunde*, 2.12.1932, S. 9.

²⁵⁸ *Wiener Zeitung*, 27.11.1932, S. 7.

bekannt, auch wenn der Name der Künstlerin noch nicht bei allen Pressevertreter*innen präsent ist: „Ein Lustspiel großen Formats geht soeben seiner Vollendung entgegen: ‚Audienz in Ischl‘. [...] Ein Ensemble von Prominenten trägt den Film: an der Spitze Martha Eggerth.“²⁵⁹ So veröffentlicht *Die Stunde*: „Magda [sic!] Eggerth, deren blonde Schönheit sich auch im Dirndl sehr gut ausnimmt.“²⁶⁰ Hingegen fragt *Der Montag*: „Wussten sie, dass Martha Eggerth in Audienz in Ischl wieder mit Spiel, Erscheinung und Gesang bezaubert?“²⁶¹

Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit mit dem ungarischen Komponisten Paul Abraham im Film *Das Blaue vom Himmel* „...ist jetzt auch ‚Die Blume von Hawaii‘ von Richard Oswald mit großzügiger Aufmachung vertont worden.“²⁶² „Die Hauptrolle liegt in den Händen des Filmstars Marta Eggerth. Blond, jung, hübsch und sicher in all ihren Bewegungen.“²⁶³ *Die Stunde* bezeichnet die multiplen Voraussetzungen einer Operettendarstellerin: „Richard Oswald zeigt Laya, die bekanntlich von Martha Eggerth gespielt, gesungen und getanzt wird.“²⁶⁴

Am 10.9.1933 kündigt *Die Stunde* das neue Film-Projekt an, das der Operettendramaturgie mit Musik von Volkslied bis zur Symphonie, unter herausragender Besetzung folgt:

„In Kürze findet im Apollo die Welturaufführung des Schubert-Films *Leise flehen meine Lieder* statt, den Willy Forst nach einem Buch von Walter Reisch inszenierte.“ [...] „Für die musikalische Illustration wurden die Wiener Philharmoniker und die Wiener Sängerknaben verpflichtet. Die bekanntesten Schubert-Melodien sind in die Spielhandlung mitverwoben.“²⁶⁵

Für die klassisch ausgebildete Sängerin bietet der Film *Leise flehen meine Lieder* die Möglichkeit, Kompositionen von Franz Schubert zu singen, neben volksmusikalischer Verwendung, die Presse zeigt sich von den modernen Schlagern aber wenig begeistert:

„Schubertsche Musik wird da von ungarischer Volksmusik abgelöst werden. Und Marta Eggerth wird ein ungarisches Lied singen.... Das kann gewiß eine Attraktion des Films werden. Aber obsiegen wird das Schubert-Lied ‚Leise flehen meine

²⁵⁹ *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, Heft 23, 1932, S. 2.

²⁶⁰ *Die Stunde*, 9.2.1933, S. 5.

²⁶¹ *Der Montag*, 6.2.1933, S. 3.

²⁶² *Die Stunde*, 29.10.1933, S. 6.

²⁶³ *Oedenburger Zeitung*, 19.11.1933, S. 5.

²⁶⁴ *Die Stunde*, 31.10.1933, S. 4.

²⁶⁵ *Die Stunde*, 10.9.1933, S. 6.

Lieder...'. Ewig Gültiges wird eben niemals durch einen ‚Schlager‘ ersetzt werden können!“²⁶⁶

Die Kritik zeigt sich indes von der Künstlerin angetan:

„Marta Eggerth singt [...] Schuberts ergreifendstes Liebeslied, singt Schmerz und Sehnsucht und Freude und Beglücktheit...Und das Verlangen, diesen wunderbaren Gesang zu hören, wird nicht geringer, nachdem Marta Eggerth bei Proben und Aufnahmen den Liedvortrag wiederholt hat. Es ist ein Genuß, den man nicht satt bekommt.“²⁶⁷

Mein Film stellt die Gesangkunst Marta Eggerths in den Vordergrund: „Von strahlender Anmut [...] die wundervolle, helle, geschmeidige, schmelzende Stimme.“²⁶⁸ Walter Fritz konstatiert: „Hier werden die Grenzen von der Kinokunst zum Kitsch überschritten.“²⁶⁹ Aber dieser postulierte Kitsch führt diesen Film zu internationalen Erfolgen. „In Persien begleitet Leise flehen meine Lieder die Einführung des Tonfilms, und in Südamerika soll diese Produktion dreimal so lange gelaufen sein wie Filme mit Greta Garbo.“²⁷⁰

Nach Eggerths Anfängen unter Richard Eichberg als singendes Tanzgirl (*Die Bräutigamswitwe*) oder als stimmlich begabte Animierreiterin (*Die Draufgänger*) beginnt sie erst ab den Filmen *Ein Lied, ein Kuss, ein Mädel*, *Das Blaue vom Himmel*, *Leise flehen meine Lieder* oder *Die Blume von Hawaii* „das Selbstbild vom eigenen Ruhm zu entwerfen.“²⁷¹ Eine erneute Zusammenarbeit mit Viktor Janson ist 1933 die Operetten-Verfilmung *Der Zarewitsch*: „Viele Lieder werden in dem ‚Primaton‘-Film der Ufa ‚Der Zarewitsch‘ (nach Motiven von Franz Lehar) gesungen. Martha Eggerth und der Tenor Hans Söhnker haben die Hauptpartien inne.“²⁷² Ein Film, der bei der Kritik nicht besonders wohlwollend aufgenommen wird:

„Die Leharschen Melodien, von der schönen Stimme Martha Eggerths vorgetragen, sind trotz des unpassenden Rahmens ein Ohrenschmaus [...] Die übrigen Darsteller, auch die Träger der Hauptrollen, Martha Eggerth und Hans Söhnker, nicht ausgenommen, sind ohne Animo und Temperament bei der Sache.“²⁷³

²⁶⁶ *Mein Film*, Heft 392, 1933, S. 7.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ *Mein Film*, Heft 391, 1933, S. 5.

²⁶⁹ Fritz 1991, S. 30.

²⁷⁰ Gayda 2002, S. 43.

²⁷¹ Wedel 2007, S. 360.

²⁷² *Wiener Allgemeine Zeitung*, 28.12.1933, S. 8.

²⁷³ *Illustrierte Kronen Zeitung*, 3.1.1934, S. 12.

Oder sie äußert sich eher verhalten: „Martha Eggerth spielt recht nett und singt, wie immer, schön.“²⁷⁴ Die Soubrette Eggerth besinnt sich ihrer künstlerischen Wurzeln, unterbricht ihre rege Filmtätigkeit, und kehrt auf die Bühne zurück. Im Jahr 1933 spielt sie im *Theater an der Wien* in der Operette *Ein Liebestraum*, später auch in dem für sie geschaffenen Singspiel *Sissi* mit den für Sopran umgearbeiteten Violinweisen von Fritz Kreisler. Nach dem englischsprachigen Remake des Schubert-Films unter dem Titel *The Unfinished Symphony*, aufgrund der Sprachkenntnisse Marta Eggerths konnte sie auch in anderen Sprachen filmen, präsentiert sich der neue Film, ein Paradebeispiel für das Genre des Sängerfilms, *Mein Herz ruft nach dir*, Regie Carmine Gallone:

„Dieser Film ist wieder einmal ein Treffer, der den Kinobesitzern einen ganz seltenen Kassenerfolg bringen wird. Jan Kiepura, dieser für den Tonfilm wie geschaffene Tenor, der nicht nur prachtvoll singen, sondern auch spielen kann und überdies bildmäßig für den Film ausgezeichnet geeignet ist, inmitten einer amüsant erfundenen, von Carmine Gallone flott inszenierten Handlung, Gesangspartien, die dem Wunsch des Publikums, Kiepura recht oft und viel singen zu hören, weitestgehend entgegenkommen, ohne aus der Handlung zu fallen, weil sie geschickt in den Filmablauf verflochten sind – bedeuten ein Musterbeispiel eines Sängerfilms, wie er sein soll...“²⁷⁵

Die Presse informiert sein Publikum über die Liaison des neuen Sängerfilm-Traumpaares: „Seine Partnerin ist diesmal Martha Eggerth, der Kiepura so lange zugesungen hat ‚Mein Herz ruft immer nur nach dir‘, bis sie Martha Kiepura wurde.“²⁷⁶ Bis zur Heirat sollten noch zwei Jahre vergehen, diese findet am 31.10.1936 statt. Bereits 1932 war Eggerth schon als Partnerin für Jan Kiepura angedacht. Die weibliche Hauptrolle in dem Film *Das Lied einer Nacht* übernimmt sodann aber Magda Schneider.

Dem Publikumsgeschmack geschuldet folgt die nächste Verfilmung einer Operette: „Die Csardasfürstin kommt!“, so lautet die Ankündigung am 20.9.1934. „Die Meis-teroperette Emmerich Kalmans [...] ist bekanntlich von der Ufa verfilmt worden. Die Wiener Uraufführung findet in Kürze statt. Die Hauptrollen spielen Martha Eggerth, Hans Söhnker [...]“²⁷⁷

Der neue Film führt Marta Eggerth 1934 zu einer Zusammenarbeit mit dem Komponisten Franz Grothe, *Ihr größter Erfolg*:

²⁷⁴ *Der Tag*, 31.12.1933, S. 13.

²⁷⁵ *Österreichische Film-Zeitung*, 1.9.1934, S. 3.

²⁷⁶ *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 31.8.1934, S. 10.

²⁷⁷ *Der Tag*, 20.9.1934, S. 8.

„Martha Eggerth hat in der Rolle der Therese Krones eine Glanzrolle gefunden. In der ihre Stimme und ihr schauspielerisches Können gleichermaßen zur Geltung kommen. Franz Grothe hat ein paar hübsche Lieder für sie geschrieben. Mit müheloser Kunst weiß Martha Eggerth die Rolle, die sie zu spielen hat auch wirklich glaubhaft zu machen, [sie] verkörpert die vom Wäscherhädel zur Sängerin und Schauspielerin gewordene Therese Krones, den Liebling des Leopoldstädter Theaters.“²⁷⁸

Die Presse lobt den Film als „Welterfolg“:

„Martha Eggerth in ihrer besten Rolle. [...] Der Aufstieg eines kleinen Wiener Wäscherhädels zum Glanz und Ruhm einer gefeierten Primadonna. Martha Eggerth als Therese Krones, die berühmte und beliebte Wiener Künstlerin, entzückt durch ihre strahlende Stimme und große Gesangkunst.“²⁷⁹

In einem ähnlichen Duktus berichtet Brinker: Sie „sang schwierige Koloraturen [...] Die Eggerth bewältigte alles mit einer Ueberlegenheit, einer Gesangkultur, wie sie ganz selten eine Frauenstimme aus dem Film-Mikrophon offenbart.“²⁸⁰

Die prognostizierten Opern-Auftritte, wie das Operndebüt als *Manon* von Massenet an der *Opéra Comique* in Paris, oder Auftritte in weiteren Rollen an der Berliner Staatsoper als *Mimi* in *La Bohème*, als *Cho-cho-san* in *Madame Butterfly* sowie als *Rosina* in *Barbier von Sevilla*, werden aber nie stattfinden. Die Filmkarriere und die politische Situation in Europa wissen das zu verhindern. Marta Eggerth widmet sich weiter dem Sujet Film. Im Jahr 1935 dreht Eggerth die englische Version des Films *Mein Herz ruft nach dir*, später, unter der Regie von Carmine Gallone, entsteht ein Film über den italienischen Komponisten Vincenzo Bellini, mit dem an die Arie angelehnten Titel *Casta Diva*, „eines der eindrucksvollsten Werke des Tonfilms, der in Rom in italienischer und englischer Sprache, *The Devine Spark*, produziert wird.“²⁸¹

„Das musikalische Ereignis des von Walter Reisch [...] verfaßten Films ‚Bezaubernde Augen‘ sind die unsterblichen Melodien der Meister der italienischen Oper Bellini und Rossini und des Hexenmeisters Niccolò Paganini, eines Zeitgenossen der beiden Komponisten. Martha Eggerth, die die Hauptrolle des in deutscher Sprache erscheinenden Films verkörpert, hat diesmal Gelegenheit, sich nicht nur in einer tragischen Rolle zu bewähren, sondern auch einige Arien aus den bekannten Opern dieser beiden Tonmeister, darunter die weltberühmte Casta-Diva-Arie aus ‚Norma‘, zu Gehör zu bringen.“²⁸²

²⁷⁸ *Österreichische Film-Zeitung*, 4.2.1935, S. 3.

²⁷⁹ *Österreichische Film-Zeitung*, 15.2.1935, S. 3.

²⁸⁰ Brinker 1935, S. 20.

²⁸¹ *Wiener Salonblatt*, 9.2.1936, S. 18.

²⁸² *Die Stunde*, 22.1.1936, S. 9.

Für die *Neue Klosterneuburger Zeitung* „eine gesangliche Meisterleistung Martha Eggerths.“²⁸³ Die Presse bemerkt in diesem Film Marta Eggerths Gesangkunst, die sich von der Schlager singenden Operettensoubrette Richtung Oper wegzubewegen beginnt:

„Martha Eggerth [...] hat diesmal die Aufgabe, die mehr von ihr verlangt, als der musikalische und schauspielerische Operettenflitter, in der bisher zu Hause gewesen ist. [...] Sie läßt ihre Stimme in der Fülle der Melodien des Sizilianers strahlen und ist damit weit weg vom filmischen Gassenhauer; der Ausdruck des Spiels gewinnt dabei sichtlich an Intensität und Kraft.“²⁸⁴

Mit dem nächsten Film liefert Marta Eggerth „eine neuerliche Probe ihrer großen Gesangkunst“²⁸⁵ und bewegt sich erneut im Opernbereich, zumindest lässt das der Titel *Die blonde Carmen*, wieder unter der Regie von Viktor Janson, vermuten:

„Bisher ist Marta Eggerth nur ungarisch erschienen, nun kommt sie auf einmal spanisch, als Carmen, und noch dazu ‚blond‘? Diese Tatsache mag vielen spanisch erscheinen. Aber diese Spanierin, die Martha Eggerth in dem musikalischen Lustspiel ‚Die blonde Carmen‘ darzustellen hat, ist eigentlich eine ungarische Operettensängerin.“²⁸⁶

Marta Eggerth hat der Oper für diesen Film den Rücken gekehrt und übernimmt in dem musikalischen Lustspiel neuerlich die Rolle einer Operettendiva. *Die Stunde* versucht einen näheren Einblick in Film und Rollengestaltung zu geben:

„Martha Eggerth kommt in ihrem neuen Film ‚Die blonde Carmen‘ zuerst ungarisch, dann spanisch und bayrisch. Sie spielt eine ungarische Operettendiva, die dem Theater entflieht, versucht sich als ‚bayrischer Trampel‘ in die Natur einzuleben, um sich dann wieder als spanische Tänzerin die Männerherzen geneigt zu machen. Der Künstlerin ist in dieser Filmkomödie Gelegenheit geboten, ihr gesangliches und tänzerisches Können erneut unter Beweis zu stellen.“²⁸⁷

Die filmische Erfolgsserie scheint nicht aufzuhören. „Der Wiener Film ‚Die ganze Welt dreht sich um Liebe‘, nach Motiven der Operette ‚Clo Clo‘ von Franz Lehar, gelangt demnächst zur Erstaufführung“²⁸⁸, in dem Marta Eggerth einen ungarischen Revuestar spielt. Die Presse schreibt weiter, dass es Marta Eggerths „letzter Film vor ihrem Abgang nach Hollywood“ ist. Das Buch stammt von Ernst Marischka, mit dem sie später wieder zusammenarbeiten wird, Regie führt Viktor Tourjansky. Für die Musik zeichnet

²⁸³ *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 8.8.1936, S. 6.

²⁸⁴ *Die Stunde*, 28.1.1936, S. 9.

²⁸⁵ *Österreichische Film-Zeitung*, 3.1.1936, S. 4.

²⁸⁶ *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, Heft 11, 1935, S. 19.

²⁸⁷ *Die Stunde*, 13.11.1935, S. 9.

²⁸⁸ *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, Heft 9, 1935, S. 18.

erneut Franz Lehár, der für sie einige Melodien, wie den titelgebenden Hauptschlager des Films „Die ganze Welt dreht sich um Liebe“ schreibt.

Die große Popularität der Operetten von Franz Lehár war ausschlaggebend für die aufstrebende Karriere der Halbjüdin Marta Eggerth. Durch die Sonderstellung des Komponisten Lehár, der mit einer Jüdin verheiratet war und weiterhin mit Kollegen jüdischer Abstammung zusammenarbeitete, konnte Marta Eggerth „ein auf ihr Starimage zugeschnittenes Repertoire auf Bühne und Leinwand weiterhin pflegen [...] und ihre Stellung in der Filmindustrie festigen.“²⁸⁹ Die *Österreichische Film-Zeitung*²⁹⁰ zeigt sich über den neuen Film begeistert:

Der neue Film „zeigt sich als musik- und humorerfüllter Film mit einer hübschen, lustigen Handlung, [...] der dank Besetzung ausgezeichnet gespielt wird. [...] Man sieht Martha Eggerth als einen ungarischen Operettenstar, [sie] bringt die hübschen Leharschen Melodien und die ungarischen Lieder mit schöner Stimme und hervorragender Technik zum Vortrag.“

Die Zeitschrift *Mein Film* stellt die längst überfällige Frage: „Man hat sich schon immer darüber gewundert, wieso diese, höchste Gesangkunst meisternde junge Frau noch nicht der Opernbühne gewonnen ist.“²⁹¹ Pläne dieser Art existieren bereits, wie *Mein Film* bestätigt:

„Unsere Leser haben nun von Marta Eggerths eigener Äußerung Kenntnis genommen, daß die Künstlerin im kommenden Winter in Paris ihr Operndebüt anhalten wird. Die Nachtigallenstimme der Eggerth wird durch den Raum des Opernhauses schwingen. Während sie derzeit noch auf knapper Strecke dem Mikrophon entgegenschwebt. Auf technischem Weg wird sie späterhin freilich in den Sälen der Kinotheater der Welt zu herrlichem Erklären gebracht werden.“

Wie bereits in einigen Eggerth-Filmen zuvor singt sie auch in diesem Film „ein ungarisches Lied, ein Volkslied, wie man es auf der Puszta singt, ein Lied aus der Heimat... Kann man mehr verlangen von einem Eggerth-Film?“²⁹² In dem Artikel heißt es weiter, dass der Wert dieses Films darin liegt, „daß Marta Eggerth darin singt, mit einer der wunderbarsten Stimmen.“ [...] Dem Zauber der Stimme Marta Eggerts kann sich niemand entziehen. Ein großer Teil der Filmwelt dreht sich heute um diesen Filmstar.“²⁹³ Schließlich ist die ungarische Soubrette zum Filmstar avanciert. Bekannte

²⁸⁹ Wedel 2007, S. 372.

²⁹⁰ *Österreichische Film-Zeitung*, 18.10.1935, S. 2,

²⁹¹ *Mein Film*, Heft 497, 1935, S. 5.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

Komponisten schreiben extra für sie, für ihre Stimme: „Lehar schreibt Lieder für Martha Eggerth.“²⁹⁴ Er ist aber nicht der Einzige, der von ihrer Stimme angetan ist: „Komponisten, die von ihrem süßen, vollen Koloratursopran bezaubert sind, dichten Lieder für sie, in der Hoffnung, Marta werde sie in der Öffentlichkeit singen.“²⁹⁵ Auch Robert Stolz, Emmerich Kálmán und Paul Abraham, „die Titanen der Silbernen Operettenära, schrieben Lieder für sie.“²⁹⁶

Die musikalischen Aspekte dieses und manch anderer Sängerfilme mögen durchaus einem hohen Niveau entsprechen, die Filmhandlungen sind es meistens nicht. So moniert die Presse, dass der Film „aber dennoch eine erschreckende Niveaulosigkeit zeigt.“²⁹⁷ Offenkundig steht im Sängerfilm allein die künstlerisch ausgebildete Opernstimme, dicht gefolgt von der schauspielerischen Leistung der Filmstars im Fokus, dramaturgische Aspekte oder Rollenprofile werden in den Hintergrund gedrängt. Das bestätigt auch Brinker: „Der Gesang, das graziöse, lebendige Spiel und die durch und durch künstlerische Persönlichkeit, die selbst hinter schwachen Filmrollen immer wieder hervorbricht“²⁹⁸, charakterisiert dieses Oeuvre. Die abgesprochene Tiefe oder Belanglosigkeit dieser Filme wird aber auch durch die semantische Nähe der gegenwärtigen Lebenssituation der Gesellschaft gebrochen, wird doch das Thema der Massenarbeitslosigkeit im Film *Das Blaue vom Himmel* filmisch abgehandelt.

Es sind nicht nur die Opern-Projekte, die das unterhaltungsliebende Publikum vielleicht auch in die Tempel der hohen Kunst locken sollen, der deutsch-österreichische Filmstar ist auch international gefragt, wie das Angebot aus den USA zeigt und wie *Mein Film* publiziert: Marta Eggerth „tritt am 20. August die Überfahrt an. Zugleich mit Kammer­sänger Kiepura. Die beiden Künstler werden aber nicht bei der gleichen Firma tätig sein. Kiepura hat mit der Paramount abgeschlossen, Marta Eggerth mit der Universal.“²⁹⁹ Der geplante Film *The Song of Joy* kann wegen Terminkollisionen von Eggerth und dem Wechsel der Geschäftsleitung der Universal nicht stattfinden. Beide kehren 1936 wieder nach Europa zurück und nehmen wieder die Filmarbeit auf. Über Marta Eggerths neuen Film berichtet die *Österreichische Film-Zeitung*:

²⁹⁴ *Die Stunde*, 4.10.1935, S. 9.

²⁹⁵ Brinker 1935, S. 20.

²⁹⁶ Gayda 2002, S. 35.

²⁹⁷ *Das interessante Blatt*, 17.10.1935, S. 19.

²⁹⁸ Brinker 1935, S. 23.

²⁹⁹ *Mein Film*, 1935, Heft 496, S. 3.

„Das Schloß in Flandern [1936], ein netter musikalisch-romantischer Film Geza von Bolvarys, ist ein Sängerinnen-Film um Martha Eggerth, die mit ihren Gesangsszenen den Film beherrscht. Sie zeigt in vollem Maße die Schönheit ihrer sorgfältig durchgebildeten Stimme, hat aber auch Gelegenheit ihr schauspielerisches Können unter Beweis zu stellen. – Der Film schildert das Schicksal einer Sängerin, deren Leben das eines englischen Offiziers in seltsamer Weiser kreuzt.“³⁰⁰

Obwohl der Film inhaltlich keine besondere Tiefe aufzeigt, so offeriert der „fesselnde Liebesroman einer Pariser Revue-Sängerin“³⁰¹ die Brillanz des Filmstars und seiner Kunstfertigkeit im Gesang, hält genau die Mitte zwischen Sänger- und Spielfilm.“³⁰² Ohne Zweifel steht Marta Eggerth im Zentrum des Films: „Martha Eggerth ist der Star, der viel mehr als alle übrigen Mitwirkenden Gelegenheit hat, sich zu zeigen, darstellerisch und gesanglich, nebstbei auch einen unerhörten Toilettenluxus entfaltet.“³⁰³ Der Oper angelegten Attribute finden nun endlich auch auf Marta Eggerth Anwendung, obgleich die äußerliche Erscheinung der Sängerin immer wieder thematisiert wird: „Die sympathische Martha Eggerth weiß sehr lieb auszusehen und ist vor allem in gesanglicher Hinsicht eine wirkliche Primadonna, der nicht einmal in höchste Höhen kletternde Koloraturen etwas anhaben können.“³⁰⁴

Das „preisgekrönte Lustspiel Wo die Lerche singt [1936, Regie Carl Lamac] wurde bekanntlich auf der heurigen Biennale in Venedig mit der Goldmedaille ausgezeichnet.“³⁰⁵ Hierbei handelt es sich um die Operettenvorlage von Franz Lehár. Marta Eggerth, „seit jeher ein Liebling des Filmpublikums, ist seit ihrer kürzlich erfolgten Verheiratung mit Jan Kiepura einer der populärsten Stars des deutschen Films“³⁰⁶, erhält für ihre Filmproduktionen internationale Erfolge, sie hat die Liga der Top-Stars mit all seinen Facetten erreicht. Noch im selben Jahr folgt ein neuer Film: *Das Hofkonzert*, „ist ein heiterer musikalischer Kostümfilm mit Humor und Herz, in dem eine neue Form jenseits der üblichen Tonfilm-Operetten angestrebt wurde.“³⁰⁷ Marta Eggerth gibt, wie in vielen Filmen zuvor, eine junge Sängerin, die, „sehr schön in allen Situationen“³⁰⁸ singt, ganz der Manier des Sängerfilms geschuldet „in der Badewanne, beim Ankleiden und beim

³⁰⁰ *Österreichische Film-Zeitung*, 21.8.1936, S. 4.

³⁰¹ *Österreichische Film-Zeitung*, 20.11. 1936, S. 3.

³⁰² *Illustrierte Kronen Zeitung*, 8.11.1936, S. 16.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ *Neues Wiener Tagblatt (Abendausgabe)*, 8.11.1936, S. 17.

³⁰⁵ *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, Heft 10, 1936, S. 19.

³⁰⁶ *Die Stunde*, 26.11.1936, S. 9.

³⁰⁷ *Mein Film*, Heft 578, 1937, S. 4.

³⁰⁸ *Die Stunde*, 22.1.1937, S. 9.

Auskleiden, bei verliebten Promenaden im Schloßpark, in einem armseligen Poetenstübchen und als Schlußeffekt natürlich auch in dem Konzert.“³⁰⁹ Die Kritik³¹⁰ erkennt wohlwollend an:

„ein reizender Film der Ufa“, [...] die musikalische Bearbeitung durch Edmund Nick zaubert über die Szenen reichste Melodienschätze. Hervorragende Darsteller setzten ihre besten Kräfte ein. Martha Eggerth, die kleine, schöne Sängerin, um die sich alles dreht, läßt ihre zärtlich blühende Stimme in Kristalhelle aufklingen und erreicht besonders in einer Szene mit Alfred Abel, übrigens der besten des Films, auch eindringliche dramatische Akzente.“

Sie konstatiert aber die „Kitschglasur des romantischen Milieus und das Operettenhafte“, die den Film überladen, mutmaßt sogar unter Verzicht des Operetten-Kitsches wäre „vielleicht ein kleines Meisterwerk der deutschen Kinematographie entstanden.“ Um die internationale Vermarktung zu erhöhen, entsteht auch eine französische Fassung, ebenso mit Marta Eggerth in der Hauptrolle: *La chanson du souvenir*. Géza von Bolváry, ebenfalls aus Ungarn, inszeniert 1937 *Zauber der Bohème*, „der wohl beste Film des Künstlerehepaares“³¹¹ mit gleich zwei Sänger-Stars, und „hat damit zwei Künstler für das Werk eingesetzt, die den Erfolg des Films schon in hohem Maße sichern.“³¹² Die Kritik lobt das Werk in höchsten Tönen:

„Jan Kiepuras strahlender Tenor und seine heitere Darstellungskunst erweisen sich neuerlich auf der Höhe, Marta Eggerth zeigt sich außer als hervorragende Sängerin auch als Schauspielerin von Rang. [...] Das Drehbuch Ernst Marischkas verwendet in wirkungsvoller Weise Motive aus Murgers bekanntem Roman und stellt sie in ein modernes Milieu. Die Musik Puccinis und die Neukompositionen von Robert Stolz sind mit großem Geschick in die Handlung eingebaut.“³¹³

Eine Art Cross-over Produktion zu gestalten ist allein an den hohen Lizenzforderungen des Verlages gescheitert, die die ursprünglich angedachte Verfilmung der Oper somit zunichtemachte. Diese letzte der großen Produktionen des österreichischen Musikfilms der 30er Jahre ist ein „in der Gegenwart spielender Millionenfilm mit dem berühmtesten Filmsänger-Paar der Welt.“³¹⁴ Ein Film, der auf internationaler Ebene reüssiert und „mit Ausnahme einiger exotischer Gebiete für die ganze Welt bereits verkauft“³¹⁵ ist. Der Protagonist selbst scheut nicht den internationalen Vergleich und

³⁰⁹ *Die Stunde*, 22.1.1937, S. 9.

³¹⁰ *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 21.1.1937, S. 37.

³¹¹ Gayda 2002, S. 4.

³¹² *Österreichische Film-Zeitung*, 15.10.1937, S. 2.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ *Österreichische Film-Zeitung*, 11.6.1937, S. 2.

³¹⁵ *Der Wiener Film*, 13.7.1937, S. 3.

meint selbstbewusst: „Es ist mein bisher bestbesetzter Film, der wohl die größten Chancen hat. Sujet, Musik, Besetzung, Regie, geben dem Film ein Format, das selbst durch Hollywooder [sic!] Filmen nicht übertroffen werden kann.“³¹⁶ Im Anschluss an diese Produktion entsteht Marta Eggerths letzter Film der 1930er Jahre: *Immer, wenn ich glücklich bin* (vgl. Kapitel 5). Fokussieren die Filmproduzenten mit Kiepura eher „reine“ Sängerfilme, „deren zeitgenössische Sujets sowohl die Integration populärer Schlager als auch die Verwertung klassischer Opernarien und -melodien gestatten“³¹⁷ und die Stoffe und Sujets dieser Filme eher in der Gegenwart zu verorten sind, tritt Eggerth oft in historischen Verfilmungen, vor allem in Operetten, ins Rampenlicht. Während Eggerth eine deutliche Tendenz zur heiteren Gattung der Operette in ihren Filmen zur Schau trägt, zeigt Kiepura seine Affinität zur großen italienischen Oper.

Die politische Situation in Europa veranlasst das Sänger-Paar Eggerth-Kiepura zur Emigration. Als Halbjüdin ist Marta Eggerth aufgrund ihrer Star-Position zwar durchaus in der Filmwirtschaft geduldet, erfährt jedoch zunehmend Anfeindungen durch die nationalsozialistische Presse. Am 20. Juni 1938³¹⁸ einen Tag vor der Wien-Premiere ihres neuesten Films *Immer, wenn ich glücklich bin* reisen beide nach Polen, wo sie zwischenzeitlich neben Paris einen Wohnsitz innehatten, um über Paris und Le Havre in die USA zu reisen, wo Kiepura ein Engagement an der New Yorker Oper hatte, und sie am 29.1.1938 auf der Passagierliste der „Normandie“ aufscheinen.³¹⁹ Nach wenigen Monaten kehren sie nach Europa zurück, um Film- sowie Bühnenverpflichtungen nachzukommen. Während die Filme des Sänger-Paares in Deutschland ab 1938 verboten werden, lässt diese Situation zahlreiche Filmvorhaben platzen, darunter etwa ein Tosca-Film in Italien, oder das Großfilm-Projekt *Karneval in Rom*, sowie eine Verfilmung der Operette *Polnische Hochzeit*. Noch im Sommer 1939 in Paris weilend und einen Manon-Film in Anlehnung an *Zauber der Bohème* vorbereitend, müssen die Filmarbeiten wegen Kriegsbeginn abgebrochen werden. Zurück in der amerikanischen Emigration erfolgt eine Zäsur der filmischen Arbeit von Marta Eggerth, erst Anfang der 1940er Jahre steht sie im Musical *Higher and Higher* in New York auf der Bühne. Konzertreisen durch Nord- und Südamerika fördern die Popularität des Bohème-Paares, sowie ihre

³¹⁶ *Der Wiener Film*, 13.7.1937, S. 3.

³¹⁷ Wedel 2007, S. 361.

³¹⁸ Gayda 2002, S. 51.

³¹⁹ Gruber 2021, S. 31.

Unterstützung von Freunden lässt sie in die USA emigrieren. Langsam wird der europäische Sänger-Star auch von der amerikanischen Film-Branche wahrgenommen. MGM nimmt sie für zwei Musical-Produktionen unter Vertrag: *For me and my Gal* mit Gene Kelly und Judy Garland, unter der Regie von Busby Berkeley, dessen choreographische Handschrift auch auf den deutschen Revuefilm eingewirkt hat, und somit sich durch diese Zusammenarbeit der Kreis schließt. Der zweite Film, *Presenting Lily Mars*, fokussiert ebenso Judy Garland als Star des Films, Eggerth tritt nur in einer Nebenrolle in Erscheinung. „Erschwerend kam hinzu, dass ihr Rollentyp im amerikanischen Film mit einheimischen Sängerinnen wie Jeannette MacDonald und Grace Moore gut vertreten war.“³²⁰

Da Oper und Operette international von Interesse sind, kann Marta Eggerth durch ihre klassische Ausbildung hier ebenso reüssieren. Das Künstler-Ehepaar startet ab 1943 die eigens für sie organisierte Produktion der *Lustigen Witwe* mit einer landesweiten Tour und über 2000 Vorstellungen, in Englisch, aber auch Französisch, Polnisch und Deutsch. Nach einem kurzen Intermezzo im Musical *Polonaise* am Broadway kehren sie 1947 nach Europa zurück, wo sie sich in Paris niederlassen. Sie wollten „die Karriere als singendes Traumpaar des Films in Europa“³²¹ fortsetzen, das Remake von *Zauber der Bohème* als *Addio Mimi* in einer italienisch-französisch-amerikanischen Co-Produktion konnte an den großen Erfolg des Vorkriegsfilms nicht anknüpfen. 1948 stehen sie erneut vor der Kamera, diesmal für ein Lustspiel im Sängermilieu, *La Valse brillante*, mit der Musik von Mozart, Verdi u. a. Der Film fokussiert vor allem die Sangesqualitäten von Kiepura und Eggerth, die sie, gepaart durch ihre Popularität, auch 1952 in einer pompösen Verfilmung von Lehárs *Land des Lächelns*, an Schauplätzen wie dem fernen Thailand, reüssieren lassen. Dem Genre Operette bleiben sie vorrangig treu und beherrschen in den folgenden Jahren erfolgreich die internationalen Konzert- und Theaterbühnen: Die *Csárdásfürstin* in Paris, die *Lustige Witwe* in London oder Wien, wo sie auch im Raimundtheater mit *Paganini* oder *Zarewitsch* zu Gast sind. Um Marta Eggerth erneut vor die Kamera zu bekommen, offeriert ihr der Regisseur Arthur Maria Rabenalt eine Gastrolle im Film *Frühling in Berlin* im Jahr 1957, ein Jahr, das auch ihre

³²⁰ Dompke, Art. „Marta Eggerth“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001529), Zugriff: 3.6.2024.

³²¹ Gayda 2002, S. 55.

Erfolgsproduktion von *Die lustige Witwe* aus dem Jahr 1943 in New York eine Wiederaufnahme beschert. Das erfolgreiche Sängerpaar, das Traumpaar der Operette wird durch den plötzlichen Tod Kiepuras 1966 auseinandergerissen. Marta Eggerth zieht sich daraufhin aus der Öffentlichkeit zurück. Nach und nach kehrt sie mit vereinzelt Konzerten und Auftritten im Fernsehen ins Scheinwerferlicht zurück. In den 1980er Jahren ist sie im Broadway-Musical *Follies* zu sehen, in den neunziger Jahren zeigt sie sich an der *Wiener Volksoper* bei einer Gala zu Ehren von Robert Stolz, anlässlich der 200 Jahr-Feier im *Theater an der Wien* 2001 tritt sie ebenso noch sängerisch auf, wie in der Londoner *Wigmore Hall* in einem eigens ihr gewidmeten Konzert. Ihr profundes Wissen im Operettenfach gibt sie immer wieder in weltweiten Meisterkursen an die jüngere Generation weiter, ohne das Singen selbst aufzugeben. „In her 90s, she sang periodically at Cafe Sabarsky on the Upper East Side of Manhattan.“³²² Ihr letztes öffentliches Konzert gibt sie 2011, im Alter von 99 Jahren. Marta Eggerth hat sich über 80 Jahre lang mit dem Genre Operette auseinandergesetzt und sich durch ihr Gesangstalent, der klar geführten Koloratursopranstimme, ihre glamouröse Erscheinung, gepaart mit einer zurückhaltenden, natürlichen Attitüde, sowie ihr schauspielerisches Talent wohlwollend bei Kritik und Publikum präsentiert, „bewundert von Kunstenthusiasten und hundertprozentigen Musikfanatikern, anerkannt von den Fachleuten.“³²³ Marta Eggerth steigt in der Hochblüte des deutschen Musikfilms zum beliebtesten und erfolgreichsten Filmstar des deutschen und österreichischen Films auf. Sie war „damit neben ihrer Landsmännin Gitta Alpár eine der wenigen erfolgreichen Vertreterinnen des so genannten SängerInnenfilms.“³²⁴

Mit ihrer letzten Filmrolle schließt sich auch der Kreis der Sängerdarstellungen: Marta Eggerth mimit 1998 eine betagte Operndiva in einer Krimi-Tatort-Folge. Marta Eggerth, die „Maria Callas der Operette“³²⁵ lebte bis zuletzt in Rye, New York, wo sie 2013 starb.

³²² <https://www.nytimes.com/2013/12/31/arts/music/marta-eggerth-the-callas-of-operetta-dies-at-101.html>, Zugriff: 13.10.2023.

³²³ Brinker 1935, S. 6.

³²⁴ Dompke, Art. „Marta Eggerth“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001529), Zugriff: 1.4.2024.

³²⁵ Jelinek 2017, S. 79.

Die *New York Times*³²⁶ berichtet am 30.12.2013 in einem Nachruf:

„Marta Eggerth, an operetta star in Europe and the United States who was almost certainly the last living link to the grand musical confections of Franz Lehar and Emmerich Kalman, died on Dec. 26 at her home in Rye, N.Y. She was 101.“

4.2. Ihre Rollen im Kontext: (Ehe)Frau – Koloratursoubrette – Filmstar

Eine „Rolle“, so Göpfert, „ist auf den Charakter bezogen, bedeutet dessen Reproduzierbarkeit mit gleicher dramaturgischer Funktion. Wobei ein Wandel der Rollencharaktere den Fortschritt der Gattung mit einschließt.“³²⁷ Als Sängerin und Schauspielerin bedient Marta Eggerth ein bestimmtes Rollenfach, das einen gewissen Wiedererkennungswert mit sich bringt und das aus Sicht der Gesellschaft auch auf den sozialen Kontext verweist. Auf der Bühne hat das Rollenfach eine „rein theaterpraktische Bedeutung, faßt verschiedene Rollencharaktere zusammen, ohne dramaturgische Funktion zu definieren, trägt zur Stereotypisierung der Charaktere bei.“³²⁸ Als Filmstar und Person des öffentlichen Lebens, als private Person und Ehefrau eines bekannten Opernsängers und ebenso Filmstars, und dem jeweiligen musiktheatralen Rollenfach, eine Kombination aus Soubrette und Koloratursopran, übernimmt Eggerth gleich eine Art Rollen-Trias, die gegebenenfalls in symbiotischer Beziehung zu einander steht. Ihre Filmrollen widersprachen dem stereotypen Bild dem jungen und selbstverständlich hübschen Mädchen, dessen alleiniges Ziel die finale Hochzeit ist. „Dem stand die Tatsache entgegen, dass sie aufgrund ihres gesanglichen Talents und ihrer weltweiten Bühnenengagements bereits bekannt und höchst beliebt war.“³²⁹ Anders als in Broadway-Manier, wo das begabte Revuegirl plötzlich zum Star avanciert, wird Eggerth in ihren Filmen als bereits etablierter Star präsentiert, der es bleiben darf, um am Ende noch den Mann fürs Leben zu finden. Neben dem erfolgreichen Revuestar, der nach neuen Aufgabengebieten sucht, begegnet man Eggerth auch als stimmlich begabte Tochter aus höheren Kreisen oder als opferbringende junge Frau. Ihre Rollen als wagemutige, junge, selbstbewusste Frauen, mit dem Ziel der Selbstverwirklichung im Beruf stellen

³²⁶ <https://www.nytimes.com/2013/12/31/arts/music/marta-eggerth-the-callas-of-operetta-dies-at-101.html>, Zugriff: 13.10.2023.

³²⁷ Göpfert 1977, S. 26.

³²⁸ Ebd., S. 27.

³²⁹ Kraus 2002, S. 240.

in bestimmten Momenten „keine Bedrohung oder Gefährdung der männlichen Selbstentfaltung“³³⁰ dar. Kraus nennt das die „Doppelnatur der Frau, die sie von der Unterstellung und dem Vorwurf krankhaften, beruflichen Ehrgeizes befreit“³³¹ um die Weiblichkeit auf der Bühne erfolgreich darzustellen, verehrt vom Publikum und den Männern. Tanzende, singende Revuestars sind durch ihre körperbetonten Kostüme, ihre sinnlich geschminkten Gesichter erotisch konnotiert, mit dem Ziel der Verführung und sexueller Faszination. Zur Figur des Stars gehört „immer diese – oft auch nur unterbewußt – erotisch fundierte Beziehung zum Zuschauer.“³³² Eigenschaften, die auch Marta Eggerth beherrscht, ohne dabei in die Rolle des Vamp zu verfallen. Es zeigt sich, dass Frauen in der Rolle des Sex-Symbols im Kino der NS-Zeit Ausländerinnen waren. Auch einige „weibliche Operettenstars entsprachen nicht zwangsläufig dem NS-konformen Ideal einer sexuell entmündigten, passiven Frau.“³³³ So zeichnet Hans-Jörg Koch ein klares Bild von diesen nicht-deutschen, sehr erfolgreichen Frauen und Künstlerinnen dieser Zeit:

„Diese drei Künstlerinnen [die Schwedin Zarah Leander, die aus Chile stammende Rosita Serrano und die Ungarin Marika Rökk], zum Zeitpunkt ihrer Ankunft in Berlin Mitte bis Ende zwanzig, entsprachen in keiner Weise dem von den Nationalsozialisten propagierten Frauenbild: Sie schminkten sich, färbten sich die Haare, trugen eine aufwändige Garderobe, rauchten in der Öffentlichkeit und führten einen mondänen Lebensstil, den sie sich dank hoher Gagen leisten konnten. Ihr ganzes Auftreten, von der Presse aufmerksam verfolgt, war weit entfernt vom Ideal einer ‚deutschen Hausfrau und Mutter‘. Wahrscheinlich jedoch hat gerade dieses Erscheinungsbild, dann auch noch inmitten einer Ruinenlandschaft, die Popularität dieser Sängerinnen gesteigert.“³³⁴

Die Ungarin Marta Eggerth hingegen wird mit Natürlichkeit und einem Naturmythos assoziiert. Nach Kraus stellt diese „bewusste Verkörperung natürlicher, beziehungsweise naturverbundener Werte ein positives Gegengewicht zur Berufstätigkeit der Frau“³³⁵ her. Das anrühige Setting der Großstadt und das sündig anmutende Nachtleben wird mit der ländlichen Idylle getauscht. Eggerths Rollen oszillieren zwischen „akzeptierter Frivolität und herzensgutem Naturkind“³³⁶, das ihre flötenhaften hohen Töne in den Wettstreit mit der Naturstimme von Singvögeln treten lässt. Gerade diese

³³⁰ Kraus 2002, S. 241.

³³¹ Ebd.

³³² Hickethier 1997, S. 39.

³³³ Kaufmann 2017, S. 342.

³³⁴ Koch 2005, S. 36f.

³³⁵ Kraus 2002, S. 259.

³³⁶ Ebd., S. 260.

suggestierte authentische Naturverbundenheit bestätigt sie in der Rolle des Stars. Hickethier konstatiert: „Der Star hatte – Konsequenz der Herausstellung von Natur und Unverfälschtheit – eine Identität von Rolle und Person zu gewährleisten.“³³⁷ Im hier untersuchten Film *Immer, wenn ich glücklich bin* ist allerdings der Mann die Unschuld vom Land. Der Naturtopos wird dabei auf ihn gespiegelt, was seine Anziehung auf sie, den städtischen Revuestar, erklärbar macht. Die Charaktere, die Eggerth spielt und die die berufliche Frau thematisieren, verschweigen bedrohliche Eigenschaften wie Konkurrenz oder Ehrgeiz. Ein fast utopischer Umstand, der wohl der eigenen, erfolgreichen Karriere Eggerths geschuldet ist. Marta Eggerths Rollenbilder fokussieren den Star, der ohne Allüren oder divenhafter Attitüde, voll Direktheit und Natürlichkeit reüssiert. „Als Revuestar verkörperte sie für ihr Zielpublikum eine Alltagsutopie, ihr Status wird von vielen ersehnt und ist kaum erreichbar.“³³⁸

Marta Eggerths Bühnenkarriere beginnt zu einer Zeit, die für Frauen in der Kunst durch die politische Gesinnung im Dritten Reich vorrangig männlich dominiert ist. An erster Stelle steht die Rolle der Frau als Mutter, die nach Möglichkeit viele Kinder gebären und ihren Lebensmittelpunkt daheim als Hausfrau sehen sollte, „da Frauen für Ehe und Kinderaufzucht prädestiniert waren.“³³⁹ Musikalische Darbietungen in der Öffentlichkeit waren jahrhundertlang von Männern produziert worden. Die Kunstmusik verstand sich „als eine von Männern geschaffene und von ihnen reproduzierte Kunstform.“³⁴⁰ Der Frau wurde so eingeredet, dass „sie künstlerisch unkreativ sei.“³⁴¹ Bis ins späte 20. Jahrhundert war es ein „musikwissenschaftliches Selbstverständnis, dass die Frau eine minderbegabte Erscheinung“³⁴² sei. Im Kulturbetrieb durfte sie nur dort eine Rolle spielen, wo sie unentbehrlich ist, nämlich als Sängerin. Demzufolge war es ihr erlaubt und möglich, „zunächst die Bühne als Sängerin zu erobern, da das Publikum nach dem weiblichen Stimmenklang verlangte.“³⁴³ Sie galt überall dort sonderbar, wo sie nicht als Sängerin erforderlich war. „Dies war einer der wenigen künstlerischen Berufe, die bürgerlichen Frauen zugestanden wurden.“³⁴⁴ Die im ausgehenden

³³⁷ Hickethier 1997, S. 45.

³³⁸ Kraus 2002, S. 267.

³³⁹ Rieger 1981, S. 212.

³⁴⁰ Ebd., S. 217.

³⁴¹ Ebd., S. 11.

³⁴² Ebd., S. 12.

³⁴³ Ebd., S. 217.

³⁴⁴ Kaufmann 2000, S. 51.

18. Jahrhundert beginnende Festigung des bürgerlichen Musiklebens konstatiert eine geschlechterspezifische Aufteilung, die Frau wird als Dilettantin festgelegt, und darf sich nur bei Salonmusik-Abenden produzieren. Für Frauen und Mädchen aus bürgerlichen Kreisen war Gesangsunterricht im 19. Jahrhundert durchaus gebräuchlich. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlauben gesellschaftliche Veränderungen eine neue Sichtweise: „Die Auflösung der Familienstruktur, die wachsende Single-Bewegung, die zunehmende Mobilität und ökonomische Unabhängigkeit der Frau gestatten der Künstlerin Freiheiten wie nie zuvor.“³⁴⁵ Diese Freiheiten und musikalischen Fähigkeiten führten dazu, Geld dazuzuverdienen. Neben pädagogischen Tätigkeiten bestand die Möglichkeit als Solistin oder Choristin an einem Theater zu arbeiten. Aufgrund eines hohen Angebots an Sängerinnen, war das Potenzial eines Lebenserwerbs eher gering. Hinzu kommt, dass eine Sängerin „von vornherein als verdorben galt.“³⁴⁶ Öffentlich auftretende Frauen wurden als Freiwild angesehen. Sie mussten das Gegenteil beweisen. „Die Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit – zumal gegen Bezahlung – ließ sich mit bürgerlichen weiblichen Tugenden nicht in Einklang bringen, sodass der Beruf der Sängerin bis weit ins 20. Jahrhundert als anrüchig galt.“³⁴⁷ Im 17. und 18. Jahrhundert stammten Schauspielerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen aus sozial niedrigen Verhältnissen, sie waren „meist nur verkleidete Prostituierte.“³⁴⁸ Lange Zeit galt freiwillige Prostitution des weiblichen Personals für viele Theaterunternehmen als Teil der Gage. In weniger betuchten Lokalen kamen Animiertätigkeiten hinzu, um den Verzehr von Speisen und Getränken zu erhöhen, „was sie als leicht zugänglich oder gar als Prostituierte erscheinen ließ.“³⁴⁹ Karl Scheffler konstatiert in der Zeitschrift *Die Frau und die Kunst* 1908:

„Man kann die Reihe der großen Sängerinnen in der Vergangenheit durchgehen und wird nur wenige finden, die nicht hetärisch veranlagt gewesen wären. Es ist durchaus kein Zufall, daß überall in der Geschichte, die Ausübung des Gesanges, der Musik und der Schauspielkunst in irgendeiner Weise mit dem Häterischen in Verbindung gebracht worden ist.“³⁵⁰

³⁴⁵ Rieger 1981, S. 12.

³⁴⁶ Ebd., S. 234.

³⁴⁷ Grotjahn 2004, S. 57.

³⁴⁸ Rieger 1981, S. 235.

³⁴⁹ Busch-Salmen S. 57.

³⁵⁰ Zit. n. Rieger 1981, S. 234.

Die Sängerin war geachtet und gleichzeitig diskriminiert, sie positioniert sich „zwischen rassigem Weib und Kurtisane.“³⁵¹ Die Kurtisane steht dabei für „Mondänität, Luxus, Verschwendung, Autonomie und sexuelle Freiheit.“³⁵² Damit wird sie zum Bindeglied zwischen zwei Welten. „Sie stellt eine Verbindung der Demimonde zum Theater her.“³⁵³ Ihr Habitus wechselt zwischen Unabhängigkeit und Zielstrebigkeit und zweifelhafter Anrührigkeit, und sie illustrieren dadurch „alternative Lebensweisen gesellschaftlicher Außenseiter, die heimlich bewundert wurden.“³⁵⁴ Um der Konkurrenz potentieller Ehemänner entgegenzuwirken, war in vielen Bühnenverträgen ein Heiratsverbot, wie es im 19. Jahrhundert Usus war, verankert. Denn „verheiratete Frauen verloren ihre sexuelle Attraktivität und waren daher unerwünscht.“³⁵⁵ Dazu kommen auch private Hindernisse, denn bei Eheschließung verlangten viele Ehemänner von sich aus die Aufgabe der Bühnenkarriere. Dabei spielen kleinbürgerliche Normen ebenso eine Rolle, wie die Angst der Verführung, also Eifersucht. Liaisonen waren aber geduldet und vor allem mit finanzstarken Partnern notwendig, da Sängerinnen Trendsetterinnen in Sachen Mode waren und für die Bühnenauftritte ihre eigenen Kostüme verwenden mussten, und es wurde „als Kündigungsgrund angesehen, wenn eine Sängerin mehrmals im gleichen Kostüm auftrat.“³⁵⁶ Eine Alternative zum Theater war dort gegeben, „wo das geistige Element das Erotische übertrifft“³⁵⁷, nämlich als Konzertsängerin. Sind die stimmlichen Fähigkeiten für die Oper, oder zumindest den Opernchor nicht künstlerisch hochwertig genug, wird der Weg zur „Unterhaltungsmusik-Sängerin als Defizit“³⁵⁸ angesehen. Solche Engagements dauerten meist auch nur einige Wochen, Sängerinnen mussten mobil und selbständig sein. Im Vergleich zu männlichen Kollegen mussten sich Sängerinnen im Unterhaltungsbereich melden und einen „Nachweis über ihren sittlich-moralischen Lebenswandel erbringen“³⁵⁹, denn es bestand eine sittenstrenge Gefahr, denen Unterhaltungssängerinnen ausgesetzt waren. Obgleich die musikalische Ausübung für Frauen im Gesang akzeptiert war, galt der Beruf der Soubrette oder Chansonette im Variété-Theater ob seiner Nähe zum Prostituierten-Milieu als

³⁵¹ Quissek 2012, S. 158.

³⁵² Ebd., S. 157.

³⁵³ Ebd., S. 158.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Rieger 1981, S. 238.

³⁵⁶ Busch-Salmen / Rieger 2000, S. 55.

³⁵⁷ Rieger 1981, S. 238.

³⁵⁸ Busch-Salmen / Rieger 2000, S. 52.

³⁵⁹ Ebd., S. 57.

verpönt, und es wurde von ihm sogar abgeraten. Chansonetten und Soubretten wurden als moralisch suspekt angesehen, galten als charakterlich verworfen, wurden einer niederen sozialen Schicht und einer minderen Kategorie von Sängerinnen zugeordnet, ihr Beruf wird sogar als Schande dargestellt. Der künstlerische Ausdruck, das Singen war sekundär, im Zentrum standen „Jugendlichkeit, Äußerlichkeit und Schaustellerei.“³⁶⁰ Gesuchte Sängerinnen sollten „jung, fesch, mittelgroß, ledig, und stimmbegabt“ sein.³⁶¹ Diese auf das Äußere abzielenden Attribute werden auch Marta Eggerth seitens der Film-Kritik immer wieder zugeschrieben. Sogar Anfängerinnen konnten in diesem Genre reüssieren, denn qualitative Fähigkeiten im Gesang waren hier sekundär. Ihnen musste das „schlechte soziale Ansehen der Unterhaltungsmusiksängerin“³⁶² bewusst sein. Im Mittelpunkt standen neben den Ensemblesängerinnen die Lied-, und Bühnensängerinnen, die Chansonetten und Soubretten. „Die Unterhaltungsmusiksängerinnen genossen immerhin mehr Achtung als Damenkapellen-Musikerinnen, die vielfach für Frauen ungewöhnliche Instrumente wie Trompete, Kontrabass, Schlagzeug etc. spielten.“³⁶³

Soubretten und Chansonetten waren in allen Etablissements mit Unterhaltungsmusik im Angebot, in großen Varietés hatten sie ein bis zwei Lieder, in den *Café chantants* ein abendfüllendes Programm, mit Schlagern oft von zweideutigem Gehalt, Chansons und Couplets mit ironischem, pikantem oder tagespolitischem Inhalt. „Chansonetten und Soubretten sollten einen erotischen Reiz ausstrahlen.“³⁶⁴ Soubretten spielten auch auf der Bühne eines Variététheaters eine für dieses Opernfach typische Rolle, den Sopran, und werden so zum Bindeglied zwischen dem ernstesten und dem unterhaltenden Genre. Als buffonesker Stimmtypus mit dem Ursprung in der italienischen Commedia dell'arte, in der Person der Colombine steht die Soubrette für die kokette Dienerin und Zofe, die mit ihrer meist gleichaltrigen Herrin oft freundschaftlich verbunden ist. Alle „buffoneske Formen sind der volkstümlichen Sphäre zugeordnet und damit an die einfachen und komischen Personen gebunden.“³⁶⁵ Der Begriff Soubrette, „von einem Rollenfach des frz. Sprechtheaters abgeleitet“³⁶⁶, umfasst „etwas kokette, hochstehende

³⁶⁰ Busch-Salmen / Rieger 2000, S. 58.

³⁶¹ Ebd., S. 52.

³⁶² Ebd., S. 53.

³⁶³ Ebd., S. 59.

³⁶⁴ Busch-Salmen / Rieger 2000, S. 57.

³⁶⁵ Göpfert 1977, S. 170.

³⁶⁶ Tiermann 2016, S. 570.

Frauenfiguren – innerhalb der heiteren Oper. Leichte Wesen aber ernsthafte Personen, die sich nicht sofort kategorisieren lassen.“³⁶⁷ Im Laufe der Musikgeschichte entwickelt sie sich über Genregrenzen hinweg ins unterhaltende Fach, wie an den Rollen Marta Eggerths in ihren Filmen und auf der Bühne deutlich sichtbar wird. „Als Bezeichnung für eine Darstellerin mit einer leichten Sopranstimme wird ‚Soubrette‘ auch im Bereich der Operette und des Musicals verwendet.“³⁶⁸ Ihre Triebfeder ist die Aktivität, durch sie nähert sich die Soubrette dem lyrischen Koloratursopran an. Göpfert führt dazu weiter aus:³⁶⁹

„Aktivität ist ein wesentlicher Teil ihrer Existenz! [Die Soubrette] will erobert sein, entscheidet sich selbst auch nur schwer für einen Mann, und wenn sie es tut, verlangt sie von ihm das volle Vertrauen und die ganze Aufmerksamkeit [...] sie lenkt und leitet die Handlung im Sinne ihrer persönlichen Interessen und bekommt zum Schluß, was sie will.“

In der deutschen Oper ist die Soubrette in die Haupthandlung eingebunden, hier agiert sie nicht in einem getrennten Bereich, anders als in der italienischen Form. Seit den 1830er Jahren wird die Soubrette die Alternative zum lyrischen Sopran, jedoch entwickelt sie sich in die komische Richtung, ohne das lyrische Charakterbild zu verdrängen. Die Soubrette ist traditionsgemäß die lustige Figur, die ernste, problematische Sphäre ist ihr fremd. Sie ist die „kokette, schlaue junge Frau, deren Gefühlswelt stets im Realen bleibt, die zu jedem Spaß aufgelegt ist und die Fäden des lustigen Spiels in ihrer Hand hält.“³⁷⁰ Im Laufe des 19. Jahrhunderts erfährt das Rollenprofil der Soubrette eine Wandlung in zwei Richtungen. Auf der einen Seite steht die unbeschwerte, lustige Liebhaberin und Freundin, auf der anderen das naive einfache Landmädchen. „Gerade die Soubrette verliert dabei ihren Rang als renommiertes komisches Rollenfach in Oper und Operette und sinkt zur Spelunkensängerin ab“³⁷¹, etabliert sich im unterhaltenden Fach der Revue in Bühne und Film und ebnet ihren erfolgreichen Weg. „Aus der Soubrette wurde die ‚lüsterne demi-vierge‘, die ‚keusche Komtesse‘, die ‚kokotte Prinzessin‘, aus der Operettendiva die Aristokratin, die ‚Grande Dame‘ und die Kokotte, die der Unterhaltungsfilm der 30er Jahre so liebte.“³⁷²

³⁶⁷ Göpfert 1977, S. 87.

³⁶⁸ Tiermann 2016, S. 570.

³⁶⁹ Göpfert 1977, S. 61.

³⁷⁰ Ebd., S. 87.

³⁷¹ Vossen 1998, S. 117.

³⁷² Bono 1998, S. 34.

Die heitere und agile Art der Soubrette spiegelt sich auch in ihrer Stimme wider. Kloiber³⁷³ unterteilt dabei in den lyrischen Koloratursopran, oder die Koloratursoubrette, und in das Fach der Soubrette, die einander gegenüberstehen. Für den Spielsopran, also die Soubrette, geht er von einem Ambitus von c^1 – c^3 aus, die Stimmqualität beschreibt er als zart und biegsam, die Darstellerin insgesamt von einer zierlichen Erscheinung. Einen größeren Stimmumfang verlangt der lyrische Koloratursopran, von c^1 – f^3 , sowie eine sehr bewegliche, weiche Stimme mit großer Höhe. Durch eine „Fülle an natürlichen Voraussetzungen, wie ein filigraner Kehlkopfbau, der mit seinen reduzierten Maßen die Kürze der Stimmlippen gleichwie ihre verfeinerte Anlage bedingt, erhält der Koloratursopran Seltenheitswert.“³⁷⁴ Diese seltene Stimmgattung der Koloratursoubrette mit einem großen Stimmumfang zeigt sich in den Bühnenrollen Eggerths und in den hier untersuchten Musikstücken.

Die stimmlichen Fähigkeiten des Koloratursoprans stellen einen hohen Anspruch an die Sängerinnen und erfordern eine fundierte Gesangstechnik. Durch ihre klassische Ausbildung nobilitiert Marta Eggerth diese Stimmästhetik in ihren Revue- und Operettenfilmen. Der Musikwissenschaftler und Gesangspädagoge Otto Iro konstatiert: „Eine richtig übende Koloratursängerin steht mit Läufen über zwei Oktaven auf und beschließt ihr Tagwerk mit einer Übung, die womöglich noch eine halbe Oktave mehr an Umfang erheischt.“³⁷⁵ Die Koloratur war in der Gesangspädagogik lange Zeit Ausbildungsbestandteil aller Stimmgattungen, „er verliert jedoch seinen Status als genereller Ausweis sängerischer Fähigkeiten und wird zu einem Spezialgebiet, das nahezu ausschließlich von weiblichen Sängerinnen betrieben und in Opern weiblichen Figuren zugewiesen wird.“³⁷⁶ Die Koloratur sieht Grotjahn als „Inbegriff des ‚unnatürlichen‘, ‚künstlichen‘ Stimmgebrauchs“³⁷⁷ an, da sie wohl oft mit der hohen weiblichen Stimme konnotiert ist, ihre Stimme bewegt sich in einer Lage, in der Textdeutlichkeit von sekundärer Bedeutung ist. Die Zuschreibung von weiblichen Attributen

„entspricht zum einem dem mentalitätsgeschichtlichen zu beobachtenden Prozess der Zuweisung von Schönheit und Zierde an der Frau. Zum anderen wird die Koloratur [...] kompositorisch ausgenutzt für die Darstellung von Eigenschaften, die nun als spezifisch weiblich angesehen werden: der durch unglückliche Liebe

³⁷³ Kloiber 2016, S. 926.

³⁷⁴ Iro 1961, S. 106.

³⁷⁵ Ebd., S. 107.

³⁷⁶ Grotjahn 2004, S. 56.

³⁷⁷ Ebd., S. 57.

ausgelöste weibliche Wahnsinn, die Eitelkeit, die Koketterie und der damit verbundene Mangel an ‚Seele.‘“³⁷⁸

Die musikalische Ausgestaltung durch den Einsatz von Koloraturen im Musikfilm verdoppelt nicht nur die Wirkung der weiblichen Eigenschaften, diese Fähigkeit der Stimmkunst, des Gesangs verleiht Eggerth einen gewissen Starstatus, ein dem Sänger- und Revuefilm obligater Parameter, ohne den diese Filme nicht funktionieren. Diese erlernten Fähigkeiten – in Marta Eggerths Fall ihre Gesangkunst –, und Talente bilden die Basis, das Auftreten, die Ausstrahlung und ihre Lebensweise sind die „unverzichtbare Grundlage für das ‚übermenschliche Starimage.‘“³⁷⁹ Denn „Stars bieten eine besondere Performance“³⁸⁰ und diese Performance bestimmt auch ihr Image, das nicht nur die Leistung des Stars, sondern auch das Leben abseits der Leinwand, im privaten Bereich inkludiert. „Bei Filmstars wird das Image sowohl durch die Rollen und gespielten Figuren als auch durch das Wissen um das Privatleben und die Person des Stars geformt.“³⁸¹ Neben der künstlerischen Leistung im Film und in der Figurendarstellung ist auch das „filmübergreifende Image eines Stars“ von großer Bedeutung, können sie doch „als Vorbilder dienen und gesellschaftliche Werte und Vorstellungen verkörpern“³⁸², und so als Identifikationsbild für das Publikum dienen. Gerade die Stellung der Frau wird durch die Rollen Eggerths in ihrem historischen Kontext konterkariert, ohne dabei allzu revolutionär zu sein.

Lowry und Korte beschreiben das Bild des Stars wie folgt: „Jeder kennt sie, die Rollen, die sie spielen, die intimen Details ihres Privatlebens, ihre Art, sich zu kleiden, sich zu bewegen und zu reden, ihre Triumphe und Niederlagen, ihre Ansichten und Charakterzüge.“³⁸³ Stars stehen in der Öffentlichkeit, in Film und Fernsehen sind sie „Mode-Trendsetter und Meinungsmacher, Idole und Schönheitsideale, Leitbilder und Objekte der Wünsche und Träume.“³⁸⁴ Stars sind jedoch der Mode unterworfen, ändert sich diese und der Geschmack des Publikums, müssen sie ebenso eine plausible Änderung durchwandern, um glaubhaft zu bleiben, ansonst werden sie von neuen Stars ersetzt. Marta Eggerths Startum basiert auf ihrer Stimme, ihren Gesangkünsten, ihrem

³⁷⁸ Grotjahn 2004, S. 56.

³⁷⁹ Lowry / Korte 2000, S. 10.

³⁸⁰ Hügel 2003, S. 441.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Lowry / Korte 2000, S. 6.

³⁸³ Ebd., S. 5.

³⁸⁴ Ebd.

Koloratursopran. Auf zweiter Ebene ebnet ihr ihre Schauspielkunst, die in ihren Filmen gerne seitens der Kritik, nach ihrer Stimmkunst allerdings, bescheinigt wird, den Weg zum Film-Star.

Die Etablierung des Filmstars ist an das klassische Studiosystem gebunden. Port: „Im Augenblick seines Erscheinens demonstrierte der Tonfilm seine Möglichkeiten: nicht nur Lieder zu Erfolgstiteln zu machen, sondern auch deren Interpreten zu Stars.“³⁸⁵ Das amerikanische Kino führt im deutschsprachigen Kultur-Raum den Begriff des Stars ein, der oft in Verbindung mit der Position Hollywoods steht, und ihn als amerikanische Erfindung ansieht. Eine Referenz an das Medium Kino ist im Starprinzip jedoch nicht zwingende Voraussetzung. Hickethier hingegen sieht „die Ursprünge des deutschen Filmstarwesens in der Herausbildung des Theaterstars am Ende des vorigen Jahrhunderts“³⁸⁶ angesiedelt. Im Fall von Marta Eggerth beginnt ihre Genese zum Star auf der Theaterbühne, wo sie erfolgreich in Operetten auftritt, dort für den Film entdeckt wird, um dann im neuen Genre zu reüssieren. Sie geht quasi den doppelten Weg, ein Symptom für viele Stars im Sängerfilm.

Die Inszenierung des Stars lässt sich im Film besser als im Theater realisieren. Durch die Kameratechnik entsteht Nähe und Distanz des Stars zugleich. Die durch Großaufnahmen suggerierte Nähe zum Star, wird durch seine reale Abwesenheit gebrochen. „Zum Star gehört die grundsätzliche Distanz zum Publikum, die Unerreichbarkeit, die Ferne, die gelegentlich am Theater, im Film, in anderen Vergegenwärtigungsmedien aufgehoben werden darf.“³⁸⁷ Marta Eggerth kommt zwar vom Theater, ihren erfolgreichen Aufstieg erfolgt aber im Filmgeschäft. Ihre mediale Präsenz tritt neben ihren Filmauftritten vor allem in der Presse in Erscheinung. Diverse Film-Zeitschriften und Tageszeitungen berichten über ihre Projekte, in Gegenwart und Zukunft, Journalisten besuchen sie am Drehort oder im eigenen Heim, um dem Publikum ihren Star so nah wie möglich präsentieren zu können. Durch diese „publizistische Ausstellung des Privaten“³⁸⁸ kommt es zu einer „Fiktionalisierung des Schauspielersalltags und die Stilisierung der Privatperson.“³⁸⁹ Diese mediale Kopplung des Stars ist Grundbedingung, wobei die Art des Mediums wechseln kann oder der öffentliche Auftritt des Stars sich in

³⁸⁵ Port 1993, S. 18.

³⁸⁶ Hickethier 1997, S. 30.

³⁸⁷ Ebd., S. 39.

³⁸⁸ Ebd., S. 45.

³⁸⁹ Ebd.

mehreren Medien zeigen kann. Dabei etabliert sich der Star unabhängig von den Medien als Institution und als eigenständige Vermittlerinstanz. Immanent ist das Verhältnis des Stars zum Publikum, ohne das eine Karriere nicht möglich wäre. Zu richtigen Stars werden sie erst, „wenn das Publikum sie annimmt, wenn sich zwischen dem Publikum und dem Darsteller über das bloße Darstellen und Verkörpern einer Rolle hinaus eine spezielle auratische Beziehung bildet.“³⁹⁰ Ohne Publikum gibt es keine Stars. Diese Verbindung wird durch gezielte PR-Arbeit, speziell ausgewählte Drehbücher und die Auswahl der Rollen, Klatschgeschichten in der Regenbogenpresse, durch Fanclubs etabliert und aufrechterhalten, mit dem Nachteil, dass der Star auf einen bestimmten Rollentyp festgelegt ist. Ein bedeutender Parameter hierzu ist das Starimage „ein Vorstellungsbild, also ein mentales und gegebenenfalls emotionsbeladenes Konstrukt“³⁹¹, das erst durch das Rezipieren aus den Informationen zum eigentlichen Image konstruiert wird. Dabei wird zwischen dem innerfilmischen, also der dargestellten Figuren, geprägt durch die filmische Inszenierung, und dem außerfilmischen Image, als Privatperson und in der öffentlichen Erscheinung unterschieden. „Die inner- und außerfilmischen Teile des Images können unterschiedlich gewichtet aufeinander abgestimmt sein, meistens besteht aber zwischen ihnen eine Kontinuität, die besonders im klassischen Hollywood-Starsystem systematisch gefördert wurde“³⁹², aber auch auf den kontinentalen Bereich übertragbar ist. Marta Eggerths innerfilmisches Starimage rekurriert gerne auf ihre Herkunft, im wiederholten Auftreten in ungarischer Tracht in ländlicher Umgebung suggeriert sie typisches Lokalkolorit und Naturverbundenheit. Neben den operettenhaften Charakteren wird Marta Eggerth „neben der nahe liegenden Typisierung als ungarischer Heißsporn, für die internationale Kritik bald zum Inbegriff des ‚Wiener Mädels.‘“³⁹³ Eggerths innerfilmisches Starimage changiert zwischen Naturverbundenheit, Einfachheit, und Temperament, Attribute, die fast nahtlos in das außerfilmische Image übergehen. „Ein Starimage muß klar, verständlich, vereinfacht und dem Publikum ähnlich sein, damit die Zuschauer sich mit dem Star ‚identifizieren‘ können.“³⁹⁴ Eine weitere Prämisse für das Startum ist eine besondere, individuelle, gar außergewöhnliche Erscheinung, um das Interesse des Publikums zu fesseln und vielleicht

³⁹⁰ Hickethier 1997, S. 31.

³⁹¹ Hügel 2003, S. 442.

³⁹² Ebd., S. 443.

³⁹³ Wedel 2007, S. 362.

³⁹⁴ Hügel 2003, S. 443.

auch als Idol gesehen zu werden, zumindest als Projektionsfläche für Wünsche zu funktionieren. Bei Eggerth spielen natürlich ihre Gesangsfähigkeiten und ihre Schauspielkunst die Hauptrolle, aber auch der natürliche Habitus, der sie nicht als Allüren behaftete Diva, den „besonderen Typus des Stars, der seine Auftritte ins Leben jenseits des Theaters oder des Konzerts verlängert“³⁹⁵, und die ganze Welt als Bühne ansieht, zeigt. Wenngleich in der Musikwissenschaft die Diva vor allem mit der Primadonna gleichgesetzt wird, und als Sängerin wäre Eggerth quasi dafür prädestiniert, versucht sie nicht ständig im Mittelpunkt zu stehen. Das Publikum zieht sie durch ihre Filme, ihre Tonträger und ihre Stimme in den Bann.

Es ist durchwegs problematisch, eine allgemeingültige Definition für den Star aufzustellen. Bei universell gültigen Aussagen landet man bald bei schwammigen Begriffen wie Ausstrahlung, Präsenz, Charisma, Star-Qualität und Persönlichkeit. Klar ist, dass Erfolg und Kontinuität im Image und Wirkung wesentlich sind. Das Phänomen selbst ist mehrdimensional und extrem heterogen, daher gibt es kaum eine einheitliche Theorie des Filmstars. Lowry und Korte³⁹⁶ subsumieren vier zentrale Dimensionen: Der Star als Image, als Wirtschafts- und Produktionsfaktor, der Star in der Rezeption und Wirkung sowie im Kontext seiner soziokulturellen Bedeutung. Produktionsbedingungen und -faktoren beeinflussen nicht nur die Gestaltung des Images, sondern in der Rückwirkung des Images auf den Film den Erfolg und damit den Wert des Stars. Ein Starimage ist immer wirtschaftlich ausgerichtet. Stars werden gezielt als Attraktion für die Medienindustrie, in Werbung, Marketing oder für Medienprodukte, Film und Tonträger eingesetzt. Es ist im Sinne beider, ein Image an den Publikumsgeschmack angepasst aufzubauen. „Erst ein in sich konsistentes und relativ gleichbleibendes Image lässt sich planmäßig in der Vermarktung des Stars und seiner Produkte einsetzen.“³⁹⁷ In der Medienmaschinerie „erzeugen Stars ein Bild von Natur und ‚Natürlichkeit‘, dass zwar ein künstlerisch erzeugtes darstellt, aber den Betrachtern den Schein des Unmittelbaren, Direkten, ja letztlich Nicht-Medialen vermittelt.“³⁹⁸ Diese natürliche Unmittelbarkeit beherrschen Eggerth und die gedruckten Medien vortrefflich. *Mein Film* berichtet, dass die steifen Presseempfänge Eggerths „natürlichen und liebenswürdigen

³⁹⁵ Hügel 2003, S. 159.

³⁹⁶ Lowry / Korte 2000, S. 14f.

³⁹⁷ Hügel 2003, S. 442.

³⁹⁸ Hickethier 1997, S. 32.

Temperament zuwider“ seien, und sie sich mit folgenden Worten direkt an die Journalist*innen wendet: „Warum sind wir eigentlich so förmlich? Ich schlage vor, wir trinken jetzt vor allem Tee und essen Kuchen. Viel Kuchen!“³⁹⁹ Diese freundschaftliche Nähe dient dem natürlichen Image Eggerths, bei Fragen nach ihrem Privatleben, vor allem zur möglichen Liebesbeziehung zu ihrem Filmpartner Jan Kiepura, zieht sie ihre Grenzen. In einem Interview mit der Zeitschrift *Mein Film*⁴⁰⁰ fordert sie: „Bitte sprechen wir über alles andere – aber darüber nicht!“ Dann führt sie weiter aus: „Ich verstehe nicht, wie man aus solchen Dingen Publicity machen kann.... für mich ist die Liebe etwas so Wundervolles, etwas so Heiliges, daß ich nicht darüber sprechen kann. Worte sind so plump und – sie reichen auch aus. Das verstehen Sie doch...?“ Auch zwei Jahre später kontert sie auf das Privatleben abzielende Fragen in ernster Abwehr: „Bitte, fragen Sie mich nicht nach diesen Dingen – ich würde ohnedies nicht antworten...“⁴⁰¹ Das Spiel zwischen Nähe und Distanz wusste Eggerth, aber auch die Presse, durchaus zu spielen: „Tee bei Marta Eggerth“ lautet die Überschrift im *Neuen Wiener Tagblatt*.⁴⁰² Auf die Frage, ob sie Herrn Kiepura bereits geheiratet habe oder, wie referiert wird, dies am kommenden Sonntag im Begriffe zu tun sei, antwortete sie nur, „daß sie beabsichtige, daraus ein Geheimnis zu machen.“⁴⁰³ Gleichwohl in derselben Ausgabe auf Seite 8 zu lesen ist: „Morgen findet in Kattowitz die Vermählung Jan Kiepuras mit dem Filmstar Martha Eggerth statt.“⁴⁰⁴

Marta Eggerths inner- und außerfilmisches Starimage greift ineinander, sie gibt sich für das Publikum nahbar, zieht aber die Grenze zum Privaten, eine Grenze, die wohl eher eine Form des Marketings ist, damit ihr Publikum nicht das Interesse an ihr verliert. Natürlichkeit und Offenheit sind dennoch die Hauptattribute in ihrem Image. Anlässlich eines Interviews meint sie zum Reporter: „Und, bitte, kommen Sie bestimmt am Donnerstag – Sie müssen über Mittag bleiben – wir haben unsere ungarische Köchin mitgebracht...“⁴⁰⁵ Die Presse ist von ihr restlos begeistert. „Denn Marta Eggerth ist

³⁹⁹ *Mein Film*, 1936, Heft 567, S. 3.

⁴⁰⁰ *Mein Film*, 1934, Heft 441, S. 3.

⁴⁰¹ *Mein Film*, 1936, Heft 567, S. 3.

⁴⁰² *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 28.10.1936, S. 23.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 28.10.1936, S. 8.

⁴⁰⁵ *Mein Film*, 1935, Heft 561, S. 6.

nur im Film und auf der Bühne ein Star. Im Leben ist sie der bezauberndste Mensch, den man sich vorstellen kann. Schön, jung – und natürlich.“⁴⁰⁶

Marta Eggerth und andere Operetten- und Tonfilmstars wussten um ihre treibende Kraft und ihr Star-Phänomen und setzten diese auch nach ihren Wünschen und Vorstellungen im Marketing ein. „Nicht nur das Publikum liegt ihnen zu Füßen, in der Theaterwelt hat jeder von ihnen die Stellung eines absoluten Herrschers. Direktoren, Autoren, Regisseure und Kapellmeister haben sich ihrem Willen zu beugen, denn sie sind diejenigen, die ein Werk letztendlich an das Publikum verkaufen müssen“⁴⁰⁷, dank ihres Status gelingt ihnen das, und das Publikum kommt in Scharen ins Theater oder Kino. Die Stars, damals so wie heute, stehen im Mittelpunkt der Gesellschaft und lassen seitens der Werbeindustrie ihre Namen auch vermarkten. Ihren Namen und ihren Wert kennt auch Marta Eggerth. Von einer wehrlosen Abhängigkeit der Produzenten den Stars gegenüber berichtet die Presse: „Die Diktatur des Stars – der Fall Marta Eggerth“⁴⁰⁸ so prangt es auf der Titelseite des *Wiener Film* am 14.7.1936: „Wir veröffentlichen zum Fall Marta Eggerth das Protokoll, das sofort nach Beendigung der Aufnahmen des Films ‚Wo die Lerche singt‘ in Budapest aufgenommen wurde und das in aller Kraßheit einen neuen Beitrag zu dem Thema ‚Diktatur des Stars‘ beisteuert.“ Die Macht des Geldes und das Streben danach ist wohl der treibende Impetus für Marta Eggerth ihren Star-Status dahingehend einzusetzen, noch mehr davon zu fordern. Während der Dreharbeiten zu *Wo die Lerche singt* fordert Eggerth ihr noch ausstehendes Gehalt ein, sollte der Produzent diesem Wunsch nicht nachkommen, verweigert sie die Dreharbeiten wieder aufzunehmen. Auslöser scheint hier der Faktor Geld zu sein. Eggerth besteht auf Sicherheiten, da die Zahlungen ihrer Forderungen nicht geleistet wurden. Der Star droht dem Produzenten, „nicht früher seinen Fuß ins Atelier zu setzen, bis seine unberechtigten Wünsche restlos befriedigt werden.“⁴⁰⁹ Mehrere Interventionsversuche scheinen vorerst erfolglos. Vier Monate nach der Forderung Eggerths während der Dreharbeiten zu *Wo die Lerche singt*, schreibt die *Österreichische Film-Zeitung*: „Es wurde festgestellt, daß die Berna am kritischen Tage mit mehr als der Hälfte der Gage im Rückstand war, so daß Frau Eggerth nach Ansicht des Schiedsgerichts im recht war,

⁴⁰⁶ Mein Film, 1935, Heft 561, S. 6.

⁴⁰⁷ Völmecke 2007, S. 36.

⁴⁰⁸ *Der Wiener Film*, 14.7.1936, S. 1.

⁴⁰⁹ Ebd.

Sicherheiten zu verlangen.“⁴¹⁰ Die *Österreichische Film-Zeitung* spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer „Stardämmerung“,⁴¹¹ denn der finanzielle Parameter im Filmgeschäft bekommt zunehmend Bedeutung für die Stars. Aufgrund hoher Gagenforderungen haben sich „maßgebende Wiener Versicherungsgesellschaften entschlossen [...] für Filme in denen sie [Franziska Gaal] mitwirkt, keine Ausfallversicherung mehr zu akzeptieren.“ Dieser Fall und die „Budapester Affäre“ von Marta Eggerth lässt die *Österreichische Film-Zeitung* im selben Artikel feststellen: „Es entbehrt nicht eines pikanten Beigeschmacks, wenn bei dieser Gelegenheit festgestellt wird, daß die Gage, die Frau Eggerth für den einen Film bewilligt erhielt, sich um 200.000 Mark herum bewegt“, ferner ist vom „gagenhungrigen Star“ die Rede. Internationale Stars wie Eggerth und Kiepura konnten aber diese hohen Gagen fordern, denn der Gesang spielt hier wohl eine gewichtige Rolle. „Für den Spielfilm *Zauber der Bohème* kassierten die beiden zusammen [...] 400.000 Schilling.“⁴¹² Der Produzent von *Zauber der Bohème*, Dr. Wilhelm Szekely, sah die hohen Gagen wesentlich kaufmännischer als seine zahlreichen Kollegen, die sich vehement für eine Senkung der Gagen stark machten. So stellte er in einem Interview fest, „daß kein Star mehr bekommt, als er einbringt.“⁴¹³ Nach dem Film *Zauber der Bohème* „trafen Terra und Tobis mit der Ufa eine Ansprache, nach der sich die Gesellschaften verabredeten, keinen Vertrag mehr mit Jan Kiepura und Marta Eggerth zu schließen, da die außerordentlich hohe Gage beider Künstler für einen Film untragbar ist.“⁴¹⁴ Nach dem zweiten Weltkrieg standen beide jedoch wieder gemeinsam vor der Kamera.

Marta Eggerth ist mit ihrem Koloratursopran, neben wenig anderen Protagonistinnen, der Versuch einer weiblichen Antwort auf den männlich dominierten Sängerfilm. Als Soubrette und Revuestar verschwimmen in ihren Filmen die Genre Grenzen fließend. Vossen zeigt sich ob der Abstinenz von Marta Eggerth im Sängerfilm irritiert, da sie als „musikalisches Wunderkind die besten Voraussetzungen mitbringt.“⁴¹⁵ Als dezidierte Sängerfilme sieht sie lediglich die Filme *Zauber der Bohème* und *Mein Herz ruft nach dir* an, wobei sie im letztgenannten aber keine Sängerin darstellt. Die anderen Filme Marta

⁴¹⁰ *Österreichische Film-Zeitung*, 13.11.1936, S. 1.

⁴¹¹ *Österreichische Film-Zeitung*, 17.7.1936, S. 2.

⁴¹² Loacker 1999, S. 107.

⁴¹³ Ebd., S. 108.

⁴¹⁴ Drewniak 1987, S. 131.

⁴¹⁵ Vossen 1998, S. 114.

Eggerths, wie *Die blonde Carmen* oder *Das Schloß in Flandern*, wo sie zwar als Sängerin besetzt wird, etikettiert Vossen jedoch nicht als Sängerfilm, sie sieht das Schaffen Eggerths in Operettenverfilmungen, musikalischen Lustspielen oder Liebesfilmen verankert, in denen auch gesungen wird. Die Operette ist schließlich die künstlerische Heimat Marta Eggerths, eine Gattung, die sie erfolgreich auf der Bühne und später im Film in diversen Rollen gestaltet hat. Dabei verkörpert sie Frauen, die selbstbewusst und wagemutig ihrem Leben oder ihrem Beruf nachgehen. Mit ihrer ausgebildeten Sopranstimme changiert sie zwischen arienhaften Operettenschlagern und zeittypischen, speziell für sie geschriebenen und auf Schallplatte vermarkteten Schlagern, die durch ihre geforderten Koloraturen nobilitiert werden, die sie zu Hits macht und sie zum Filmstar. Die rege Filmproduktion in den 1930er Jahren fungiert für Marta Eggerth als eine Art Star-Vehikel, Revue- und Filmstar im Leben und auf der Leinwand nähern sich einander an. Der selbstreferenzielle Star-Mythos ist geboren. Bereits 1932 konstatiert die *Wiener Allgemeine Zeitung*: „Martha Eggerth, der beliebteste weibliche Star des deutschen Films.“⁴¹⁶ Ihr internationales Schaffen fördert die Distribution ihres Startums. *Mein Film* berichtet 1937: „Marta Eggerth wird von einer italienischen Zeitung beauftragten Rundfrage als beliebteste Filmdarstellerin gewählt, noch vor Greta Garbo, Marlene Dietrich oder Jeanette MacDonald.“⁴¹⁷

Anlässlich ihrer Emigration zeigt sich Marta Eggerth in einem Brief aus Hollywood wehmütig und dankbar für die immanente Beziehung zu ihrem Publikum, die erst einen Star zum Star macht:

„An mein liebes deutsches Film-Publikum!

Der riesige atlantische Ozean trennt mich von meinem lieben deutschen Publikum, dem ich soviel zu danken habe. [...] Vor fünf Jahren kam ich nach Deutschland. [...] Ich hatte Angst vor der neuen Umgebung, den fremden Menschen – aber sie blieben mir nicht lange fremd, nein, ich fühlte mich sogar nach sehr kurzer Zeit zu Hause. [...] Wo ich auch bin, es kann noch so weit sein, an mein liebes deutsches Publikum denke ich immer mit Liebe, oft, sogar sehr oft.“⁴¹⁸

⁴¹⁶ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26.11.1932, Nr. 273, S. 6.

⁴¹⁷ *Mein Film* 1937, Heft 625, S. 22.

⁴¹⁸ Brinker 1935, S. 43.

5. Film: *Immer, wenn ich glücklich bin*

5.1. Allgemeine Fakten zum Film

Am 28. September 1937⁴¹⁹ berichtet *Der Wiener Film* über die Vorbereitungen des neuen Marta Eggerth Films, der am 20. Oktober ins Wiener Rosenhügel-Atelier unter der Regie von Carl Lamac⁴²⁰ gehen soll: „Ernst Marischka behandelt einen heiteren Stoff. Als Komponist wurde [...] Franz Grothe verpflichtet.“ Dabei wird die Werbetrommel kräftig gerührt und bereits auf die zu erwartenden revuehaften Elemente verwiesen: „Der Film soll ausstattungsmäßig besondere Ueberraschungen bringen.“ Ein Monat später ist zu lesen, dass die Vorbereitungen der Projektograph für den Film, „dessen Titel vorläufig noch nicht festgesetzt ist“⁴²¹ begannen. Die Titel-Frage sollte noch länger in Schwebe sein. So schreibt *Mein Film*, eine Zeitschrift, die seine Leser*innen über Stars, aktuelle und kommende Film-Projekte, Beginn, Verlauf und Abschluss von Dreharbeiten akkurat informiert, über den „vorläufigen Arbeitstitel ‚Das lockende Theater.‘“⁴²² Eine Woche später heißt es dort: „Unter der Regie von Karl Lamac nehmen im Atelier auf dem Rosenhügel die Aufnahmen zu dem neuen Marta-Eggerth-Film der Projektograph, der den vorläufigen Titel ‚Das lockende Spiel‘ erhalten hat, ihren Fortgang.“⁴²³ Selbst gesundheitliche Belange werden thematisiert:

„Infolge der Erkrankung Marta Eggerths an einer leichten Halsentzündung mußten die Aufnahmen zu dem Projektgraph-Film ‚Das lockende Spiel‘ in der Vorwoche vorübergehend unterbrochen werden, nehmen aber derzeit wieder unter der Regie von Karl Lamac ihren Fortgang.“⁴²⁴

Die Tageszeitung *Die Stunde*⁴²⁵ fokussiert nach ersten Meldungen über Besetzungen und das Film-Team die Hauptdarstellerin Marta Eggerth und ihre „Rolle eines populären und gefeierten Revuestars“. Es sei ein Film, der Marta Eggerth wieder Gelegenheit bietet „ihre Gesangkunst brillieren zu lassen und ihre subtile Darstellungskunst stärkstens zur Geltung zu bringen.“ Erst am 10.12.1937 steht fest: „Der Marta Eggerth Film

⁴¹⁹ *Der Wiener Film*, 20.9.1937, Nr. 39, S. 1.

⁴²⁰ Die Literatur zeigt keine stringente Schreibweise des Namens: Carl, Karel oder Karl, Lamac oder Lamac existieren nebeneinander.

⁴²¹ *Der Wiener Film*, 26.10.1937, Nr. 43, S. 1.

⁴²² *Mein Film*, 5.11.1937, Nr. 618, S. 22.

⁴²³ *Mein Film*, 12.11.1937, Nr. 620, S. 10.

⁴²⁴ *Mein Film*, 19.11.1937, Heft 621, S. 8.

⁴²⁵ *Die Stunde*, 9.11.1937, Nr. 4402, S. 9.

der Projektograph, dessen Aufnahmen in der vorigen Woche beendet wurden, hat statt des ursprünglichen Titels ‚Das lockende Spiel‘ jetzt den Titel ‚Immer wenn ich glücklich bin...!‘ erhalten.“⁴²⁶ Bereits vor der Premiere werden auf die vokale Artistik der Protagonisten und die technischen Aufnahme-Prozeduren in diesem Film hingewiesen:

„Aus dem Lautsprecher der Play-back-Apparatur aber schwingt sich das Lerchenge-triller einer wundervollen Koloraturstimme auf [...] Müßte [Marta Eggerth] den drehenden Wirbel des Tanzes mit Gesang verbinden, er könnte wohl niemals von solcher Klarheit und jubelnder Fülle sein.“⁴²⁷

*Die Stunde*⁴²⁸ kündigt schließlich die Premiere im *Wiener Apollo* am 21. Jänner 1938 und ein mögliches Erscheinen der Hauptdarstellerin an: „Frau Marta Eggerth, die an einer Grippe erkrankt ist, hat für den Fall, als ihr Arzt das Verlassen des Hauses erlaubt, zugesagt, bei der heutigen 9-Uhr-Vorstellung persönlich zu erscheinen.“⁴²⁹ Der Gesundheitszustand der Sängerin ist aber lediglich ein Verwand, da das Ehepaar Kiepur-Eggerth bereits am 20.1.1938 das Land in Richtung Polen verlassen hat.⁴³⁰ Am selben Tag findet in Berlin die Uraufführung des Films statt. Zur feierlichen Uraufführung im *Wiener Apollo* wird auch das Rahmenprogramm verlautbart: „Auf der Bühne bringt das Apollo Leo Jaritz und seine Solisten. [...] Außerdem tanzt die Tanzgruppe Lisa Thenen den „Frühlingsstimmenwalzer.“⁴³¹

Eine detaillierte Vorschau auf den Revuefilm bietet *Der Tag* mit seiner plakativen Ankündigung: „Martha Eggerth als Revuestar.“ Der Artikel gibt nicht nur Einblicke über den Entstehungsort des Films, sondern verrät bereits die Titel der Revue-Bilder: „Garten der Träume“ und „Der Stern von Rio Grande.“⁴³² Die neue Rolle Eggerths und die filmische Ausstattung lobt die Tagesausgabe des *Neuen Wiener Tagblatt*⁴³³ in höchsten Tönen:

„Es ist wohl eines der schönsten Revuebilder, die jemals in einem Film zusehen waren: jene Szene, die ein stilisiertes Stück Wien, die alte Wiener Bastei mit dem Steffel im Hintergrund, zum Schauplatz hat und in der zu den Klängen eines bezaubernden Wiener Walzers von Franz Grothe Martha Eggerth und eine Schar entzückender Tänzerinnen das Frühlingswerben auf dem Glacis mimisch zum Ausdruck

⁴²⁶ *Mein Film*, 10.12.1937, Nr. 624, S. 13.

⁴²⁷ *Mein Film*, 26.11.1937, Heft 622, S. 3.

⁴²⁸ *Die Stunde*, 20.1.1938, Heft 4460, S. 6.

⁴²⁹ *Die Stunde*, 22.1.1938, Nr. 4462, S. 6.

⁴³⁰ Gayda 2002, S. 51.

⁴³¹ *Die Stunde*, 20.1.1938, Nr. 4460, S. 6.

⁴³² *Der Wiener Tag*, 12.1.1938, Nr. 5237, S. 9.

⁴³³ *Neues Wiener Tagblatt*, 21.1.1938, Nr. 20, S. 33.

bringen. Blüten erwachsen bis zur vollen Entfaltung ihrer weißen Kelche, und mitten unter den lebendig werdenden Blumen kommt der Lenz selbst zum Leben.“

Besonders die Fülle an dramatischen Akzenten der Schauspielerin und Sängerin Marta Eggerth, sowie ihr „Ehrgeiz psychologisch vertiefte, durchdachte Rollen zu spielen“⁴³⁴ stehen in diesem Artikel im Vordergrund, sowie von der Möglichkeit, meist selbst die Bücher auswählen zu können, die für ihre Filme in Frage kommen, berichtet die Zeitung. In punkto Rollenarbeit heißt es weiter: „Sie arbeitet mit an der Ausfeilung der Rolle, und sie ist auch insofern produktiv, als sie sich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur die wirksamsten Szenen selbst ausbaut.“⁴³⁵ Die kritische Berichterstattung eine Woche nach der Premiere des Films wäht sich trotz einiger Schwächen und der wiederholten Durchführung althergebrachter Ideen überwiegend positiv:

„Ein Film, dem trotz dem schwachen Buche durch die Regie Carl Lamac‘ und eine virtuose Darstellung zu einem durchschlagenden Erfolg verholfen wurde. Film- und Bühnenkonflikte, die sich aus dem Gegensatz von Theaterberühmtheit und Eheleben ergeben, sind nicht gerade originell, wenn aber eine großzügige Regie aus dem Kulissenmilieu und der wirbeligen Stimmung einer Premiere das entsprechende Höchstmaß an Bildwirkung herausholt und auch bei großen Massenszenen auf den Brettern nicht spart, haben Darsteller von Rang genug Feld, Wirkungskorde zu erzielen.“⁴³⁶

Nicht nur die Regie und die Darstellungen erhalten ein großes Lob, auch die Musik, ein nicht unwesentliches Markenzeichen in einem Musikfilm, findet, neben optischer Reize, mehr als nur anerkennende Worte: „Hübsche Wiener Walzermädchen und spanische Tanzszenen sind ja immer ein Augenschmaus, und wenn noch dazu ins Ohr gehende Musik zu hören ist, bleibt eigentlich kein Wunsch mehr offen. Franz Grothe [...] hat ein paar besonders gute Einfälle beige-steuert.“⁴³⁷ Die gesangliche Darbietung wird ebenso honoriert, schließlich gibt der Komponist Marta Eggerth die Gelegenheit „ihre Prachtstimme voll entfalten zu können. Dabei besticht die schöne Frau nicht etwa allein durch ihre Erscheinung und die Brillanz ihrer Stimme, sie ist auch eine charmante und temperamentvolle Schauspielerin.“⁴³⁸ Abschließend verkündet das *Neue Wiener Tagblatt*: „Der wirklich gute und sehenswerte Film fand bei seiner Uraufführung im Apollo einen ungewöhnlich herzlichen Erfolg.“⁴³⁹

⁴³⁴ *Neues Wiener Tagblatt*, 21.1.1938, Nr. 20, S. 33.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ *Neues Wiener Tagblatt*, 25.1.1938, Nr. 84, S. 11.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

Wohlwollende Worte für den Film findet auch die *Österreichische Film-Zeitung*:

„Hübsche Revueszenen, deren Fülle jedoch niemals die Handlung erdrückt, ins Ohr gehende Musiknummern, für die Franz Grothe zeichnet, und das Theatermilieu, das, so oft auch gezeigt, seine Anziehungskraft auf das Publikum immer wieder ausübt, sind die weiteren Vorzüge des Films, dem zweifellos ein großer Erfolg bei den breitesten Schichten des Publikums bevorsteht.“⁴⁴⁰

Von den stimmlichen Fähigkeiten Marta Eggerths, „deren auf hohem Niveau angelangtes gesangliches Können, beschwingtes, liebenswürdiges Spiel und geschmeidige Grazie das Publikum begeistert“⁴⁴¹,“ berichtet die *Österreichische Film-Zeitung*. Ebenso positiv angetan zeigt sich das *Wiener Salonblatt*: „Ein Wiener Film mit viel Humor und Tempo, ‚Immer, wenn ich glücklich bin...!‘, fand im Apollo begeisterte Aufnahme. In großer Aufmachung mit flotter, melodiöser Musik umrahmt, fasziniert Marta Eggerth durch ihren Charm und Schönheit.“⁴⁴² *Die Stunde* sieht den Film als „hübsch“ an, setzt aber die Stimme und die Sängerin in den Fokus. Marta Eggerth „setzt alle ihre Talente ein und vermag sich wieder die Sympathie des Publikums zu erobern, weil es ebenso ein Vergnügen ist ihre kultivierte Stimme zu hören wie ihre anmutige Erscheinung zu sehen.“⁴⁴³ Durchschnittlichkeit hingegen attestiert das *Wiener Montagblatt*: Der Film „bemüht sich keineswegs um besonderes Format oder Originalität, sondern geht lieber auf Nummer sicher. Grothes Musik ist nett und wird von der Eggerth hübsch gesungen, Hörbiger, Lingen und Moser sind, wie man von ihnen erwartet, lustig.“⁴⁴⁴ Nach der Premiere des Films in Berlin entdeckt die deutsche Presse hingegen bloße Präsentation frivoler Zeichen, entlarvt dabei gleichsam das originäre Ansinnen der Revue: „Martha Eggerth singt und tanzt ausgiebig, und recht ausgiebig stellt sie auch ihre körperlichen Reize zur Schau, die ein kleines Tanzhöschen und ein noch kleinerer Büstenhalter mehr enthüllen statt verhüllen.“⁴⁴⁵ *Der gute Film* bezeichnet den Film nicht nur als Operette, er betitelt die Revue-Sängerin auch dezidiert als Operettensängerin. Vielleicht ist dieser Zuschreibung auch die folgende Kritik geschuldet:

„Neue Wendungen oder eine originelle Note bringt der Film nicht bei, er bleibt schablonenhaft und oberflächlich, die rasche Sinneswendung des Gatten ist nicht überzeugend begründet, das happy end für den Konflikt zu leicht [...] die Regie verließ sich allzu sehr auf die guten Darsteller: sie bemüht sich kaum ernstlich um

⁴⁴⁰ *Österreichische Film-Zeitung*, 28.1.1938, Nr. 5, S. 5.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² *Wiener Salonblatt*, 6.2.1939, Nr.3, S. 15.

⁴⁴³ *Die Stunde*, 28.1.1938, Nr. 4467, S. 6.

⁴⁴⁴ *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 24.1.1938, Nr.4, S. 11.

⁴⁴⁵ *Film-Rundschau*, 26.1.1938.

deren Führung, nicht einmal um einen organischen Zusammenhang zwischen der Handlung und den reichlichen Gesangseinlagen: die Revueszenen wirken auf die Dauer ermüdend. Der Humor der lustigen Szenen ist zwar nicht sehr hochstehend, aber immerhin wirksam. Die Musik strebt eine wienerische Note an. Gesamturteil: Inhaltlich anspruchslose, in der Durchführung saubere Unterhaltung.“⁴⁴⁶

Immer, wenn ich glücklich bin ist die letzte Filmproduktion Marta Eggerths in den 1930er Jahren in Österreich. Die politische Lage in Österreich Ende der 1930er Jahre sowie die Filmpolitik im Deutschen Reich bringen große Veränderungen mit sich. Der Einfluss der Nationalsozialisten wird zunehmend größer und macht sich auch in den Filmstudios bemerkbar. Künstlerische Mitarbeiter*innen vor und hinter der Kamera oder der Bühne, die den arischen Gesetzen nicht nachkommen können, müssen das Land verlassen. Es sollte auch die letzte Arbeit der traditionsreichen österreichischen Projektograph-Film Oskar Glücks werden. Die in der k.u.k.-Monarchie in Budapest von Moritz Ungerleider und Josef Neumann gegründete Projektograph-Filmgesellschaft beginnt mit der Produktion von kurzen Filmen, später fokussiert man sich auf den Filmverleih. Oskar Glück übernimmt die Wiener Filiale 1923.⁴⁴⁷ Mit einem in Berlin gegründeten Tochterunternehmen, der Projektograph-Film Oskar Glück, produziert er seinen ersten Tonfilm. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten muss der jüdische Produzent Glück seine Tätigkeiten in Berlin einstellen, kann jedoch in Wien weiter Filme produzieren und „entwickelt sich mit neun Tonfilmen zu einer der bedeutendsten österreichischen Produktionsfirmen der 30er Jahre.“⁴⁴⁸ Der Erfolg seiner Filme basiert auf prominent besetzten Komödien, und einer langen Vorbereitungszeit. So hat er für *Immer, wenn ich glücklich bin* bereits im Jahr 1936 mit Marta Eggerth den Vertrag dazu abgeschlossen. Das Folgeprojekt mit dem Arbeitstitel *Karneval in Rom*, diesmal mit Jan Kiepura und Marta Eggerth konnte auch nach Glücks Verlagerung nach Rom nicht realisiert werden, da die Reichsfilmkammer die Zulassung des Drehbuchs verweigert hatte, wodurch Glück die Anzahlungen der Künstlergagen verliert. Schließlich emigriert er noch 1938 in die USA.

Dieser Film ist die erneute Zusammenarbeit von Marta Eggerth mit dem Regisseur Carl Lamac. Ihr erstes künstlerisches Zusammentreffen fand bei dem Filmprojekt der Operette *Wo die Lerche singt* mit Musik von Franz Lehár 1936 statt. Von der Musik Franz

⁴⁴⁶ *Der gute Film*, 1938, Folge 236, Nr. 4, S. 89.

⁴⁴⁷ Vgl. Loacker 2002, S. 183.

⁴⁴⁸ Loacker 2002, S. 184.

Grothes konnte Eggerth bereits im Jahr 1934 in *Ihr größter Erfolg* und im Film *Das Schloß in Flandern* (1936) Kenntnis erlangen. Mit Ernst Marischka arbeitet ein erfahrener Drehbuchautor mit, der bereits mit Filmen wie *Ein Lied für dich* (1933) und *Mein Herz ruft nach dir* (1934) im Bereich der Sängerfilme als Autor die textliche Verantwortung übernimmt.

Über die weiteren Mitwirkenden dieses Films gibt folgende Tabelle Auskunft:⁴⁴⁹

Aufgaben	Mitwirkende
Textbuch	Ernst Marischka
Musik	Franz Grothe
Regie	Carl Lamac
Bild	Jan Stallich
Schnitt	H. Neumann
Ton	Ing. Herbert Janeczka
Bauten	Julius von Borsody
Aufnahmeleiter	J.W. Beyer
Produktionsleitung	Franz Hoffer mann
Regieassistentz	Wilhelm Sturmfeld

Tabelle 1: Mitwirkende am Film.

Der Tobis-Klangfilm wurde in den Tobis-Sascha-Ateliers am Wiener Rosenhügel hergestellt.⁴⁵⁰ Wie bei anderen Musikfilmen findet auch der hier untersuchte Film keine klare Nomenklatur. Der de facto nichtexistierende Terminus Sängerfilm klassifiziert den Film nur oberflächlich. Ein Blick in die historische Presse zeigt sehr diverse Zuschreibungen. Die Spannbreite reicht von „Lustspiel in deutscher Sprache“⁴⁵¹, über einen „heiteren musikalischen Film“⁴⁵² bis hin zu einem „Film voll herzerquickenden Humors mit Gesang und Tanz.“⁴⁵³ Den Konnex zum musikalischen Unterhaltungstheater stellt die *Neue Klosterneuburger Zeitung* durch die Bezeichnung „Ausstattungsoperette“⁴⁵⁴ oder *Der Wiener Film* als „Operette“⁴⁵⁵ her. Erst Jahre später wird er als „Revue- und Gesangsfilm“⁴⁵⁶ beschrieben.

⁴⁴⁹ Dialogliste für den Film „Immer, wenn ich glücklich bin“, Österreichisches Theatermuseum, Signatur: 790223-C, S. 2.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 3.

⁴⁵¹ *Kino-Journal*, 22.1.1938, Nr. 1433, S. 6.

⁴⁵² *Der Wiener Film*, 18.1.1938, Nr.3, S. 2.

⁴⁵³ *Österreichische Film-Zeitung*, 4.3.1938, Nr. 10, S. 4.

⁴⁵⁴ *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 30.4. 1938, S. 2.

⁴⁵⁵ *Der gute Film*, Heft 236, 1938, S. 11.

⁴⁵⁶ *Der St. Pöltner Bote*, 29.12.1949, Nr. 52, S. 4.

5.1.1. Filmhandlung und Personal

Viele Sängerfilme sind nach einer ähnlichen, sich immer wiederholenden Handlungsstruktur gebaut. „Und auf inhaltlicher Ebene das ewig gleiche Muster von den Aufstiegsphantasien eines weiblichen ‚Talents‘, das anfänglich Star, bald jedoch nur Ehefrau werden will – und mit größter Wahrscheinlichkeit auch wird.“⁴⁵⁷ Dieser Film bedient dieses Sujet nur am Rande, in dem er im Theaterumfeld angesiedelt ist. Die Protagonistin ist bereits der erfolgreiche Star. Den Wunsch zu heiraten hegt sie nicht, denn die Männer sehen in ihr immer nur die bekannte und erfolgreiche Sängerin. Ort der Handlung ist Wien und infolge ein nicht näher definiertes Landgut. Die Wahl des Ortes weckt eine gewisse Erwartungshaltung beim Publikum. Hier wird die „Großstadt Schauplatz der modernen Zivilisation.“⁴⁵⁸ Diese Aktualität eines modernen, weltoffenen Settings wird dezidiert gewählt, „denn Namen von Städten stehen als Chiffren für Kulturen, für bestimmte Weltanschauungen und Lebensentwürfe und rufen bestimmte Assoziationen hervor.“⁴⁵⁹

Der international gefeierte Revuestar Marietta Duval – im Film wird über eine anstehende Konzert-Tournee nach Amerika diskutiert – feiert gerade Premiere seiner neuen Revue in Wien. Der zufriedene Theaterdirektor weiß um die Bedeutung seines Stars, ist aber der Meinung, dass man für ein glückliches Leben auch einen Mann braucht. Mariettas Erfahrungen auf diesem Gebiet waren in letzter Zeit eher ernüchternd. Bei der anschließenden Premieren-Feier macht Marietta die Bekanntschaft mit Herrn von Waldenau, einem Gutsbesitzer, dessen ungehobelte Art sie ebenso anspricht, wie die Tatsache, dass sie ihm völlig unbekannt ist. Es dauert nicht lange, beide heiraten und ziehen auf sein Landgut, mit der Prämisse, dass Marietta das Theater aufgibt und nur mehr die Rolle der Ehefrau spielt. Eine Rolle, der sie bald überdrüssig wird, denn das Leben am Land erscheint ihr eintönig. „Nur auf dem Land scheint die bürgerliche (reaktionäre) Wertewelt noch intakt, die dementsprechend stark mit dem in moralischer sowie ökonomischer Hinsicht instabilen Stadtleben kontrastiert“⁴⁶⁰, und daher für ihre offene Künstlerseele fehl am Platz erscheint. Der scheinbar „arkadische Zustand, in

⁴⁵⁷ Kramer 1994, S. 135.

⁴⁵⁸ Quissek 2012, S. 191.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 196.

dem sich alles zum Besten auflöst“⁴⁶¹, tritt für sie durch das idyllische Landleben nicht ein. Eine Theatertournee in einem naheliegenden Gasthof bringt Marietta auf andere Gedanken, schließlich ist es ihr ehemaliges Ensemble, in dem sie als Star Erfolge feierte. Die Wiedersehensfreude und die Feier in ihrem neuen Heim werden jäh durch die Ankunft ihres Mannes unterbrochen. Der dadurch vorprogrammierte Streit zwischen den beiden Eheleuten führt zu einer Trennung und Marietta geht zurück zum Theater. Die neue Premiere wird vom Publikum phrenetisch aufgenommen. Hans von Waldenau, der zur Aufführung gekommen ist, gratuliert Marietta in der Garderobe zu ihrem erneuten Erfolg. Die Eheleute versöhnen sich und die Liebe siegt. Herr von Waldenau besinnt sich seiner Gefühle und der Tatsache, dass Marietta sowohl seine Frau, als auch der Revue-Star bleiben kann, denn das Theater bedeutet ihr die Welt und er ist bereit, ihr den Raum für ihre künstlerische Seele zu geben.

Das Personal des Films ist an das der Operette angelehnt. Lichtfuss⁴⁶² skizziert die wichtigsten Rollen der Wiener Operette: Im Fokus stehen dabei zwei Paar-Konstruktionen. Die Hauptrolle und ihr oder sein Partner oder Partnerin, quasi das seriöse Paar und auf der anderen Seite das Buffo-Paar. Dabei ordnet er den in eine Liebesgeschichte verflochtenen, hochdeutsch sprechenden Protagonisten, die traditionelle Identifikation durch den Walzer zu. Hingegen das Buffo-Paar, meist durch eine komische Nebenhandlung konnotiert, wird durch Umgangssprache charakterisiert und musikalisch durch moderne Tänze identifiziert. Das seriöse Paar ist durch Sopran und Tenor bestimmt, das heitere Paar durch das Fach der Soubrette und des Buffo-Tenors gezeichnet. Als fachtypische sängerische Nebenrollen tritt der Charakterkomiker, als Sprechrolle der drastische Komiker in Erscheinung. Als „Moser-Rolle“⁴⁶³ beschreibt Lichtfuss den 3. Akt – Komiker, während der jugendliche Held als Buffo auftritt. Den Abschluss des Personal-Schemas bilden der Chor und das Ballett. Wussten bereits Librettisten und Komponisten der Zwischenkriegszeit von der bedeutenden Wahl der Darsteller*innen und ihrer Bühnenwirksamkeit, so wurden oft einzelne Werke speziell für einzelne Künstler*innen verfasst. Neben der bereits oben erwähnten „Moser-Rolle“ konnten Operetten mit „Tauber-Partien“⁴⁶⁴ ausverkaufte Theater garantieren. Diese

⁴⁶¹ Quissek 2012, S. 196.

⁴⁶² Lichtfuss 1989, S. 64f.

⁴⁶³ Ebd., S. 65.

⁴⁶⁴ Lichtfuss 1989, S. 64f.

Zuschreibung auf einen einzelnen Bühnenstar macht sich auch der Sängerfilm zunutze. Bei dem hier untersuchten Film steht Eggerth als Revue-Star im Fokus, die mit ihrem Koloratur-Sopran die Männer und die Theaterbesucher verzaubert. Sie lässt sich als Teil des hohen Paares einordnen, ihr Mann Hans hat allerdings keine Gesangsrolle inne. Das komische Paar stellen das Dienstmädchen Hanni und der Ballettmeister dar, das wiederum als reine Sprechrollen konzipiert ist. Der Theaterdirektor und der Kassier, als Moser in personam, stehen für den singenden Charakterkomiker Pate. Die Rolle des drastischen Komikers übernimmt der Rezitator. Der Chor und das Ballett werden nur in der gezeigten Revue eingebaut, jedoch nicht in die Filmhandlung.

Rollen	Darsteller*innen
Marietta Duval, ein Revuestar	Marta Eggerth
Hanni, ein Dienstmädchen	Lucie Englisch
Hans von Waldenau, Gutsbesitzer	Frits van Dongen
Paul von Willings	André Mattoni
Josef Reinhold, Theaterdirektor	Paul Hörbiger
Schnuller, Ballettmeister	Theo Lingen
Vinzenz Schöberl, Kassier	Hans Moser
Harry Pressler, Rezitator	Rudolf Carl
Valentin, Diener	Robert Valberg
Clara Flint, Soubrette	Gaby Komma
Rosetti, komische Alte	Annie Rosar

*Tabelle 2: Darsteller*innen im Film.*

Chargenrollen wie die des Dieners oder der komischen Alten dürfen in diesem Film auch nicht fehlen. Bei der Besetzungsübersicht fällt die Bezeichnung der Rolle der Soubrette auf, die für das niedere Fach mit komischer Gewichtung steht, hier aber als – wenig erfolgreiche – Zweitbesetzung des Revue-Stars, einer Vertretung des hohen Fachs, zum Einsatz kommt. Deren Auftritt wird in großen Lettern auf einem Plakat am Eingang des Gasthofes angekündigt. Eine gängige Werbepaxis, wie Kaufmann ausführt: „Die Sängerinnen galten mit ihren Tagesschlagnern, Couplets und Liedern aus beliebten Opern und Operetten als eine der Hauptattraktionen eines Varietés-Programmes, mit denen auf Plakaten oder per Annonce in Zeitungen um Publikum geworben wurde.“⁴⁶⁵ Der absichtlich schlecht interpretierte Auftritt der Zweitbesetzung kontrariert allerdings den Habitus eines Revue-Stars. Dieser Umstand verdeutlicht nochmals die Bedeutung und die Signifikanz sowie das Alleinstellungsmerkmal des erfolgreichen Bühnen-Stars hier und im Sängerfilm allgemein. Die Rolle der Revue-Sängerin

⁴⁶⁵ Kaufmann 2000, S. 55.

Marietta geht über die operettenhafte Struktur hinaus, indem sie sich als erster Sopran musikalisch durch die Interpretation von Schlagern, die auf Modetänze basieren, dem buffonesken Fach annähert, ohne dabei ihre Herkunft zu verleugnen und sowohl dem konservativen Walzer treu bleibt.

5.2. Zur Filmmusik und seiner Funktion

Der zeitgeschichtliche Hintergrund nach dem Ersten Weltkrieg prägt die künstlerische Arbeit von Musikschaaffenden, so auch den Komponisten Franz Grothe. Der transkontinentale Einfluss von amerikanischer Unterhaltungsmusik, insbesondere das Song-Schema und die immer beliebter werdenden Tanzformen, „die durch Tournéen von Orchestern und Tanzgruppen [...] und seit Ende der 1920er-Jahre durch Tonfilme nach Deutschland gebracht“⁴⁶⁶ wurden, bestimmt zunehmend die Unterhaltungsindustrie. Vor allem der weiße Swing, eine Art symphonischer Jazz, der die „Adaption der neuen Rhythmen und Harmonik aus den USA durch das Instrumentarium eines Symphonieorchesters“⁴⁶⁷ charakterisiert, erfreut sich großer Beliebtheit. Durch „eine verkaufsträchtige Mischung von Jazz, Schlagern und Evergreens der klassischen Musik“⁴⁶⁸, die in leichter Form durch Jazz-Elemente angereichert wurden, erhofft man sich eine weitverbreitete Distribution und Schlager-Potenzial. Durch die Nazis sollten jedoch alle „ausländischen Einflüsse entfernt werden, vor allem der Jazz.“⁴⁶⁹ Zu Propaganda-Zwecken wurden diese Orchester aber gehört und von der politischen Führung instrumentalisiert, sofern die Musiker nicht zu „schräg“ spielten.

Diese Veränderungen der musikalischen Stilmittel betreffen auch das Genre des Musikfilms. So lassen sich Merkmale für den Revuefilm, die typisch für diese Zeit sind, auch bei Grothes Musik finden: „Der eröffnende Revue-Auftritt, der die weibliche Hauptrolle als erfolgreichen Bühnenstar einführt“⁴⁷⁰, passiert im Film *Immer, wenn ich glücklich bin* nach einer kurzen Einleitung mit der Revue-Nummer „Warum ist in Wien g’rad der Walzer zuhaus“, die vom Revue-Star Marietta Duval in der Premiere vorgestellt wird. Die zweite Revue-Nummer des Films orientiert sich ebenfalls an einem vorgegebenen Schema. „Am Ende des Films folgt eine weitere große Show-Einlage, die den

⁴⁶⁶ Schoenebeck, 2019, S. 120.

⁴⁶⁷ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 12.

⁴⁶⁸ Partsch 2000, S. 111.

⁴⁶⁹ Schoenebeck 2019, S. 121.

⁴⁷⁰ Braun 2019, S. 87.

Eingangsauftritt an Umfang und Ausgestaltung für gewöhnlich übertrifft.“⁴⁷¹ Die hier dargebotene Szene ist die große Schluss-Nummer der neuen Revue, in der der Star Marietta nun wieder auf die Bühne zurückgekehrt ist. Grothe „schrieb passgenau für Marta Eggerth“ und „gab ihr bis hin zur Revue-Schlussnummer im damals beliebten mexikanisch-spanischen Kolorit ausgedehnte Möglichkeiten zur Demonstration ihres Stimmtalents.“⁴⁷²

Im Filmmusik-Schaffen Grothes macht der „Kern seines Stils diegetische Musiknummern aus, Gesangseinlagen also, die als Darbietungen innerhalb der Filmerzählung gemeint sind“⁴⁷³ und so stehen auch in diesem Film verschiedene Lieder und Schlager im Fokus. Gerade der Revue-Topos erlaubt die Verwendung von diversen Stilen, so komponiert Grothe für den unter anderem in Wien spielenden Film einen Wiener Walzer („Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus“) und eine südamerikanische Carioca („Manola“) als dezidierte Revue-Nummern. Die spanisch-mexikanisch klingende Revue-Nummer verwendet Grothe als instrumentale Eröffnungsmusik bereits im Filmvorspann. Die in die Filmhandlung integrierte Musik bedient sich der modernen Form eines Foxtrotts, der dem Film auch seinen Titel verdankt („Immer, wenn ich glücklich bin“), und eines Wiener Liedes („Man darf nicht zu schwarz seh’n“). Das fünfte Lied scheint auf die ungarische Herkunft der Protagonistin hinzudeuten, wenn es auch als zeittypischer und beliebter Tango in Erscheinung tritt: „Zigeuner, du hast mein Herz gestohlen.“ Das bereits 1932 bei Beboton erschienene Lied⁴⁷⁴ aus der Feder von Grothe und Austin Egen, mit dem Text von Kurt Schwabach wird zusammen mit den anderen bei der *International Movie Database*⁴⁷⁵ angeführt und findet explizite Erwähnung bei Jelineks Beschreibung des Monat März 1938. Er berichtet vom Filmstart in acht Wiener Kinos und fasst zusammen: Die „Handlung und die Musik (Zigeuner, du hast mein Herz gestohlen) sind der in Budapest geborenen Hauptdarstellerin auf den Leib geschrieben.“⁴⁷⁶ Den Film dürfte er aber nicht gesehen haben. Seiner Inhaltsangabe zufolge verlässt Marietta ihren Mann für die Bühne, und er erkennt somit nicht den wahren Filmschluss. Der zitierte Tango von Grothe findet auch keine Verwendung in diesem

⁴⁷¹ Braun 2019, S. 87.

⁴⁷² Ebd., S. 89.

⁴⁷³ Ebd., S. 79.

⁴⁷⁴ Vgl. <https://www.franzgrothe-stiftung.de/salonorchester-arrangements-de-89.html>, Zugriff: 12.10.2022.

⁴⁷⁵ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0030267/soundtrack/?ref_=tt_trv_snd, Zugriff: 12.10.2022.

⁴⁷⁶ Jelinek 2017, S. 77.

Film. Bei der ungarischen Melodie handelt es sich um das volksliedhaft tradierte Lied von Elemér Szentirmay: „*Csak egy kislány van a világon*“, das als Csárdás seine Verwendung findet. Dieses ungarische Volkslied, der Wiener Walzer und die südamerikanische Carioca werden von Grothe dezidiert als raumsemantischer Topos verwendet. Der titelgebende Foxtrott führt die Protagonistin leitmotivisch, abwechselnd von ihr gesungen oder nur in instrumentaler Form, durch den Film. Ähnlich verhält es sich mit dem Wiener Walzer, der neben seiner Revue-Darbietung auch in der Filmhandlung eine wichtige Rolle einnimmt. Als Marietta wieder allein daheim ist, da sich ihr Gatte auf Geschäftsreise befindet, setzt sie sich ans Klavier und spielt die Einleitung des Walzers, der am Beginn des Films von ihr gesungen wurde. Nach wenigen Takten ergänzen die Streicher, die Melodiestimme dabei übernehmend, extradiegetisch die Szene, während Marietta sichtlich in der glorreichen Vergangenheit schwelgt. Sie singt den zweiten Teil der Strophe auf Solmisationssilben, erst mit dem Refrain ist der Text zu hören. Der Gebrauch der Musik als Erinnerungsmotiv offenbart sich hier in zweierlei Gestalt: Die Wiederverwendung des musikalischen Materials zur Erkennung aus Sicht der Rezipient*innen, und als handlungstragendes Element der Erinnerung der Hauptdarstellerin. Der Einsatz von einzelnen Liedern ist „seit frühen Tonfilmtagen ein selbstverständliches Requisite“⁴⁷⁷ für Filmmusik, und wird „in den 1930er Jahren vom breiten Publikum offenbar sogar als Synonym für Filmmusik schlechthin verstanden.“⁴⁷⁸ Die Filmschlager werden bei Grothe „so ins Filmgeschehen eingeführt, dass sie textlich und musikalisch für bestimmte Handlungsmotive stehen.“⁴⁷⁹

Als Musikfilm bekommt die Musik im Film *Immer, wenn ich glücklich bin* eine Dramaturgie bestimmende Rolle und findet dabei gleich auf drei Ebenen Verwendung. Im Fokus steht die Revue-Handlung und somit die für die Theaterbühne inszenierte Gesangsdarbietung. Es sind dies zwei Revue-Nummern, die allerdings mit extradiegetischer Musik erklingen, lediglich die Sängerin und das Ensemble sind dabei zu sehen. Die in die Filmhandlung integrierte Musik folgt ebenso der Struktur der Inszenierung und erscheint jeweils als eine Art Auftrittssituation. Der titelgebende Schlager wird bei der Premieren-Feier von der Revue-Sängerin dem Publikum präsentiert, dabei wird sie von einem Pianisten begleitet. Das unterstützende Orchester erklingt extradiegetisch.

⁴⁷⁷ Braun 2019, S. 80.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 88.

Das Wiener Lied, als Duett dargebracht, setzt die Sänger, wobei sich einer dabei am Akkordeon begleitet, in den Fokus. Auch hier kommt der unterstützende Klang aus dem Off, in diesem Fall ein Wiener Schrammel-Quartett. Die dritte Ebene ist die nondiegetische Untermalung einzelner Szenen und Dialog-Passagen, die mitunter leitmotivisch konnotiert ist. Grothe bedient sich hier einzelner Motive der verwendeten Lieder und Tänze, die instrumentale Gestaltung erfahren. „Dadurch sind sie dann auch in nondiegetischer Form zur musikalischen Kommentierung geeignet, indem sie zusammen mit dem Zitat der Melodie auch die dazugehörige Textzeile in Erinnerung bringen.“⁴⁸⁰ Nicht ganz in diese Trias lässt sich der Csárdás einordnen, da er in der realen Filmhandlung als Traumsequenz eine hybride Gestalt annimmt, in dem er die weibliche Rolle in der neu geplanten Revue als antizipierte Inszenierung auftreten lässt und hier zwei Ebenen miteinander kombiniert. Der hier vorliegende Film zeigt die weniger starke Gewichtung der nondiegetischen Musik in Grothes Filmmusik-Schaffen, sondern akzentuiert die „Dominanz der Gesangseinlagen.“⁴⁸¹ Das hat zur Folge, „dass bestimmte Lieder und Schlager bereits innerhalb des Films eine gesteigerte Aufmerksamkeit erhielten, die über die eigentlichen Musikszenen hinausging, wodurch für den zukünftigen Bekanntheitsgrad und die Popularität eines Schlagers jenseits des Kinosaals bereits wertvolle Arbeit geleistet wurde.“⁴⁸² Die Filmmusiken Grothes konzentrieren sich hauptsächlich auf Lieder und Schlager, oft im Stil eines (Mode)Tanzes, „die vor allen anderen Untermalungen und sonstigen Gesangseinlagen die Tonspur dominieren.“⁴⁸³ Durch die Verwendung von aktuellen Tänzen und Schlagern, inspiriert von amerikanischen Musikstilen wird Modernität bloß suggeriert. Denn „zu keiner Zeit hat die Musik jener Revuefilme ihren reaktionären Charakter verleugnen können.“⁴⁸⁴ Grothe versteht nicht die Komponisten als treibende Kraft, die mit vorgefertigtem Konzept an Produzenten herantreten, sondern sieht die Tätigkeit des Filmmusikkomponisten, der „bestimmte Filmvorhaben zu bestimmten Stoffen als Aufgabe annahm, zu der er dann optimale kompositorische Lösungen suchte“⁴⁸⁵, gezeichnet. Er bescheinigt dem musikalischen Film auch große Zukunftsmöglichkeiten. „Besonders dann, wenn es uns Komponisten gelingen wird, ihn eben von der Musik aus zu befruchten und es

⁴⁸⁰ Braun 2019, S. 80.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd., S. 88.

⁴⁸⁴ Prox 1979, S. 80.

⁴⁸⁵ Braun 2019, S. 77.

nicht mehr, wenn der Autor des Drehbuches seine Arbeit beendet hat, heißen wird: Wo können wir jetzt Musik einlegen?“⁴⁸⁶ Bei der kompositorischen Arbeit setzt Grothe bereits vor den Dreharbeiten auf Zusammenarbeit: „Bei einem musikalischen Film kann nur dann 100%iges geleistet werden, wenn die Arbeit des Autors, des Komponisten und des Regisseurs von Anfang an eine gemeinsame ist!“⁴⁸⁷ Grothe konzentriert sich bei seinen Kompositionen möglichst auf eine durchgängige Filmmusik, bei der Beimischung von Dialogen bedient er sich einer besonderen Satzweise, um die Textdeutlichkeit nicht zu untergraben: „Nur die Streicher, höchstens ab und zu ein Holzinstrument, wie Flöte, Oboe, Klarinette.“⁴⁸⁸ Bei der Besetzung des Orchesters muss Grothe als einer der angesehensten Filmkomponisten seiner Zeit kaum Rücksicht nehmen.⁴⁸⁹ Im Film *Immer, wenn ich glücklich bin* kann er daher, vor allem bei den großen Revue-Nummern, auf einen großen Orchesterapparat zugreifen (siehe Kapitel 5).

5.2.1. Franz Grothe

Der am 17.9.1908 in Berlin geborene Franz Johannes August Grothe, den die Fachwelt „als einen der bedeutendsten Komponisten der deutschen Unterhaltungsmusik“⁴⁹⁰ beschreibt, verfasste rund 200 Film-Musiken, darunter „volksliedhafte Evergreens, Wiener Walzerweisen, konzertante Kompositionen bis hin zum klassischen Liedrepertoire.“⁴⁹¹ Für Grothe muss Filmmusik „hörbarer“ angelegt werden und „breiteste Schichten des Volkes“ ansprechen, er glaubt daher nicht, dass „sich atonale Musik verwenden ließe.“⁴⁹² Dieser Prämisse folgend konzipiert er seine Filmmusiken für „possenhafte musikalische Lustspiele, geistreiche Komödien und ernste Filme.“⁴⁹³ In seinen Film-Musiken konzentriert er sich eher auf „romantische Liebeschnulzen und einige wenige Tanznummern, die gern ein Tango oder Foxtrott sein können.“⁴⁹⁴ Die Determinierung Grothes als Komponist für Unterhaltungs- und Revuefilme, ist aber zu kurz gegriffen. Diese Annahme mag einerseits auf der Vielzahl renommierter Revuefilme basieren, die gerade Grothes Kernkompetenz widerspiegeln, andererseits zeigt sie sich

⁴⁸⁶ *Mein Film*, Heft 526, 1936, S. 34.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Thomas 1962, S. 152.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Wölfer, Art. „Franz Grothe“, 2000, S. 218.

⁴⁹¹ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 31.

⁴⁹² Thomas 1962, S. 152.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 14.

im Gebrauch von eigenständigen Gesangsnummern in anderen Genres, wie etwa in Komödien. Ein weiteres Betätigungsfeld Grothes war die Verwendung bereits komponierter Musik, sei es im Bereich Musiktheater oder im Genre der Komponistenbiographien. Bei Filmen ohne die Möglichkeit von selbständigen Gesangseinlagen besteht die Aufgabe des Komponisten „aus der nondiegetischen Nachzeichnung und Gewichtung der Handlung.“⁴⁹⁵ Grothes musikalische Sozialisierung beginnt im Kindesalter, bereits mit fünf Jahren beginnt er Geige zu spielen, Klavierunterricht erteilt ihm sein Vater, mit zehn Jahren erhält er Unterweisung in Musiktheorie und Kontrapunkt. An der Hochschule für Musik in Berlin folgen Instrumentationsstunden, wo er auch in die Dirigenten-Klasse aufgenommen wird. Ein positiver Schulabschluss am Gymnasium ist so und bedingt durch ein zweimaliges Repetieren nicht möglich. Dem an der Hochschule vermittelnden klassisch orientierten Kompositionsstil, geprägt durch „barocken bis klassischen Tonsatz und der überlieferten Ästhetik der Instrumentierung“⁴⁹⁶ folgt er nur bedingt. Neue Impulse erhält er im Berliner *Barberina-Palais* mit der Jazzmusik, die ihn fortan begeistert und sein weiteres künstlerisches Schaffen prägen sollte. Neben der Geige soll das Klavier sein Instrument werden. Bereits mit 16 Jahren spielt er in Bands, seine Auftritte führen ihn in Kneipen zur Unterhaltung oder zu Tanzveranstaltungen. Ein Jahr später arrangierte er die Revue „*Wieder Metropol* für ein 38-Mann-Orchester“, fertigt dazu eine eigene Jazz-Suite bei und spielt dazu am Klavier.⁴⁹⁷ Großer Einfluss auf ihn übt auch Dajos Béla aus, der ihn als zweiten Pianisten und Harmonium-Spieler in sein Orchester aufnimmt und mit dessen Tanz- und Jazzorchester er auf ausgedehnte Europa-Tournee geht. „Darüber hinaus ist Grothe vollkommen infiziert vom Virus des ‚Symphonischen Jazz‘, den er bei einem Konzert von Paul Whiteman entdecken kann.“⁴⁹⁸ Den Kontakt zur Operette erfährt er als Instrumentator, unter anderem für Franz Lehár, Emmerich Kálmán und Robert Stolz.⁴⁹⁹

Die Zusammenarbeit mit Richard Tauber, der das von Grothe komponierte Lied „Rosen und Frau’n“ mit dem Dajos Béla Orchester aufnimmt, fördert, unterstützt durch die Popularität des Sängers, auch die Bekanntheit des erst 20jährigen Grothe. Sein erster Kontakt mit dem Tonfilm erfolgt mit *Die Nacht gehört uns*, wo er einen Schlager

⁴⁹⁵ Braun 2019, S. 78.

⁴⁹⁶ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 11.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 12.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 11.

⁴⁹⁹ Thomas 1962, S. 151.

platzieren kann. Grothe orientiert sich hier am Geschmack des Publikums, das immer auf der Suche nach neuen Stars oder neuer Musik ist. Er sieht auch die Möglichkeit der Vermarktung dieser neuen Schlager und gründet einen eigenen Musikverlag. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 möchte der Filmproduzent Georg Rabinovitch, mit dessen Tochter Grothe liiert ist, und der emigrieren musste, Grothe, der „exzellente Referenzen als Komponist für den Tonfilm aufweisen kann, auch in der neuen Welt einführen.“⁵⁰⁰ Dafür scheint sein letzter Cine-Allianz-Film *Die blonde Carmen* mit Marta Eggert und Jan Kiepura prädestiniert zu sein, ihn und das Sänger-Duo in den USA bekannt zu machen. Nach Abschluss der Dreharbeiten des Films *Das Schloß in Flandern* reist Grothe nach Amerika. Finanzielle Misswirtschaft der Universal Studios und Grothes schlechte Englischkenntnisse führen ihn ein halbes Jahr später im Dezember 1936 wieder nach Deutschland zurück. In Wien komponiert er für die eben aus den USA zurückgekehrte Marta Eggerth, „die in dem Film *Immer, wenn ich glücklich bin* mit Grothes Musik ihren letzten großen Erfolg hat, bevor sie mit Jan Kiepura endgültig in die USA emigriert.“⁵⁰¹ 1941 gründet er auf Anweisung von Joseph Goebbels das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester, das „in seiner Qualität dem Status der Berliner Philharmoniker entsprechen sollte“⁵⁰² um dem „neuen Massenmedium Radio die angemessene künstlerische Qualität und den Menschen Zerstreuung liefern soll.“⁵⁰³ Grothe zählt aber nicht zu den „Spitzenverdienern der Branche.“⁵⁰⁴ Mit der Bildung eines deutschen Orchesters in der Unterhaltung steigt auch seine Wahrnehmung in der politischen Führung. Er avanciert ehrenamtlich zum stellvertretenden Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer und im Bereich Radio übernimmt er die Agenden als Sendegruppenleiter für „Gehobene Unterhaltungsmusik und Operette.“ Zu seinen Aufgaben zählen neben der Leitung von Rundfunk-Sendungen auch Konzerte im Sinne des Propagandaministeriums sowie neue Schlager im Bereich Propaganda-Musiken zu komponieren. „Gerade der beliebte Revuefilm bedient einerseits die Erfordernisse der Reichskulturkammer und der Unterhaltungsoffensive des Propagandaministeriums, andererseits das Können des Franz Grothe, der mit seiner pragmatischen, professionellen und fleißigen Art schnell und effektiv abliefert.“⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 16.

⁵⁰¹ Ebd., S. 18.

⁵⁰² Ebd., S. 23.

⁵⁰³ Ebd., S. 21.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 21.

Mittlerweile steigt er zum „Top-Filmkomponisten seiner Zeit“⁵⁰⁶ auf und prägt durch seine Mitwirkung im ersten abendfüllenden deutschen Farbfilm mit Marika Röck in der Hauptrolle das Sujet des deutschen Revuefilms.

Grothes Stellung im System der Nationalsozialisten und seiner – seit 1.5.1933 eingetragenen – Mitgliedschaft, sehen Fahrenkrog-Petersen und Kühn durchaus als diskutabel an. „Auch sein Verhalten als Chefdirigent des Orchesters, der in dieser Position jüdische Kopisten und nicht linientreue Musiker beschäftigt, was so weit geht, dass in dem Orchester nur ein einziges Parteimitglied spielt, lässt wenig Raum, ihn als überzeugten Nazi einzuordnen.“⁵⁰⁷ Grothes Umgang und Benehmen im Privatleben lassen ebenfalls andere Schlüsse zu. Einige seiner modernen Arrangements stehen zuweilen unter „Jazz-Verdacht.“⁵⁰⁸ Im Zuge des Entnazifizierungsprozesses verschweigt Grothe seine Mitgliedschaft in der NSDAP. Diese Falschaussage, unterstützt durch die erhaltene Mitgliedskarte, führt durch ein amerikanisches Militärgericht zu einer Geldstrafe. Grothe streitet seine Mitgliedschaft bis zu Letzt ab, er behauptet „nicht wissentlich Mitglied der Partei gewesen zu sein.“⁵⁰⁹ Seine fehlende Unterschrift auf der Mitgliedskarte und der nicht vorhandene Aufnahmeantrag, sowie von Grothe präsentierte Zeugen seiner kritischen Haltung dem Regime gegenüber, ließen ihn schlussendlich als Mitläufer einstufen. Die folgenden Jahre hält er sich mit kleinen Klavier-Begleitungen von Kolleg*innen über Wasser.

Ab 1949 kann er wieder arbeiten. Das Kino beginnt wieder an Fahrt zu gewinnen und da „seine Melodien und Einfälle sehr geschätzt“ waren, und er für „Professionalität und Präzision“⁵¹⁰ bekannt war, kann er in der Nachkriegszeit wieder erfolgreich seine Tätigkeit als Komponist aufnehmen. Mitte der 1960er Jahre muss er feststellen, dass sein Stil der großen Lieder weniger Anklang findet, und er orientiert sich am neuen Medium Fernsehen. So übernimmt er 1965 die musikalische Leitung der Unterhaltungssendung *Der blaue Bock*, ein Format, in dem nicht nur die Lieder, sondern auch die Dialoge gesungen wurden, und der er neben seinen Aufgaben bei der GEMA bis zu seinem Tod treu bleibt. Er stirbt unerwartet am 12.9.1982 beim Dirigat eines Konzertes. Braun

⁵⁰⁶ Fahrenkrog-Petersen / Kühn 2019, S. 21.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 22.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 12.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 26.

⁵¹⁰ Ebd., S. 27.

konstatiert Franz Grothe eine kollektive Bekanntheit und postuliert, „dass seine Melodien gewissermaßen zur Hintergrundmusik des Alltags der Deutschen gehörten.“⁵¹¹ Gerade die „stilistische und dramaturgische Bandbreite an Filmversionen der 1930er und 1940er Jahre demonstriert eine bemerkenswerte Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit, die den hochbegabten Filmkomponisten zeigt.“⁵¹²

5.3. Musikanalyse und Dramaturgie einzelner Werke im Film

5.3.1. Walzer: „Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus“

Die Grundlage der musikalischen Analyse erfolgt durch Notenmaterial seitens der Franz-Grothe-Stiftung. Im Falle von „Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus“ liegt ein handgeschriebener Klavierauszug, mit der Überschrift *Revue-Bild Nr.1* und eine handgeschriebene Partitur vor⁵¹³, allerdings mit einem Text in französischer Sprache. Eine Tatsache, auf die bis dato keine Antwort gefunden wurde, auch wenn fremdsprachige Versionen des gleichen Films zu dieser Zeit im Zuge einer Internationalisierung durchaus Usus waren. Die 16-taktige Einleitung im Dreivierteltakt des Orchester-Solos ist textlich nur im Klavierauszug angeführt, jedoch in der Partitur ausnotiert. Sie findet aber keine Verwendung im Film. Die untersuchte Filmszene wird als Höranalyse mit unterstützendem Blick auf die Noten vollzogen.

5.3.1.1. Musikalische Analyse

Der Titel des ersten Revue-Bildes verweist sogleich auf die verwendete Tanzform, den Walzer, hin. Strophe und Refrain werden dabei zu Beginn, im Mittelteil und am Ende von mehrtaktigen Koloratur-Teilen auf Vokalisieren bereichert.

Grothe lehnt seine musikalische Ausgestaltung des Walzer-Liedes maßgeblich an die Walzerform an: Introduktion, Walzer(ketten), Coda. Die geradtaktige Introduktion (A) leitet im Pianissimo in 11 Takten in den ersten Walzer, der in Form einer Strophe auftritt, über. Sie ist mit „ganz frei im Vortrag“ überschrieben.

⁵¹¹ Braun 2019, S. 92.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Franz Grothe, Klavierauszug *Revuebild Nr.1* zu *Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus*, und Partitur, Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, Mus. Hs.

Formteil	Akkorde	Motiv		Dauer 00:05:10 – 00:09:57	Takte	Incipit
Koloratur (Introduktion)	N.C., Gm, Es ⁷ , Des ⁷ , D, Cm ⁷ , Gm, D	A	a	3 Takte	1-11	Ah
			a'	4 Takte		
			a''	4 Takte		
Strophe	Gm, Gm ⁶ , Dm, Dm, Gm, D, Cm, F ⁷ , B, Gm, Cm, C ⁰ , Gm, A ⁰ , Gm, A ⁰ , Gm, As, Cis ⁰ , D ⁷ , G ⁷	B	b	8 Takte	12-43	Schön, wie die Blumen
			b'	8 Takte		Wie ein Traum
			b''	8 Takte		Jedes Land
			b'''	8 Takte		Und sein eige- nes Glück
Refrain	H, C, H, C, D, Dm ⁷ , G ⁷ , E, F, Fis ⁷ , G, Em ⁷ , G ⁷ , Em ⁷ , G, As, C ⁰ , Dm ⁷ , G, C, A ⁷ , D ⁷ , As, C, E, F, Fis, G, C	C	c	8 Takte	44-83	Warum ist in Wien
			c'	8 Takte		
			c	8 Takte		
			c''	8 Takte		
			c'''	8 Takte		
Koloratur	D ⁷ , C, Eis ⁰ , D ⁷ , G, D ⁷ , C, D ⁷ , G, Dm, E ⁷ , Am, D ⁷ , G, A ⁷ , G, D ⁷ , C, Es, G, D, G, Fis, F	D	d	8 Takte	84-124	Ha
			d'	8 Takte		
			d''	4 Takte		
			d'''	10 Takte		
			d''''	11 Takte		
Zwischenspiel	E, F, Fis, G ⁷ ,			5 Takte	125-129	instrumental
Koloratur	H, C, D ⁷ , Dm, G ⁷ , E, F, Fis, G, C	E		8 Takte	130-137	Ah
Tanz	C, C ⁰ , G ⁷ , C, C ⁰ , G ⁷	E'		8 Takte	138-145	instrumental
Refrain	H, C, Fis, G, D, F, G ⁷ , E, F, Fis, G, E ⁷ , Am, D ⁷ , As, C, G, C, A ⁷ , D ⁷ , As, C	C'	c	8 Takte	146-165	Warum ist in Wien
			c'	8 Takte		
			c''	4 Takte		
Koloratur (Coda)	Dm ⁷ , G ⁷ , A ⁷ , H ⁷ , C, A ⁷ , Dm, G ⁷ , C, As, E, C, H, C, G ⁷ , C	F	f	12 Takte	166-185	Ah
			f'	8 Takte		instrumental

Tabelle 3: Analyse Walzer.

Die Introduction des Walzers im 4/4 Takt (A) setzt volltaktig im Pianissimo den Quintton der Tonika g-Moll in den Fokus: Das d^2 wird nach einem halben Takt von Sechzehntel-Figuren in einem Quint-Ambitus zwei Takte lang umspielt, um auf einer Fermate kurz wieder auf d^2 innezuhalten. Die bis dato unbegleitete Solostimme der Vokalise auf dem Vokal „A“ wird ab hier von einem liegenden großen Septakkord der Durparallele seitens der Holzbläser unterstützt. Über einen Terzsprung vom tonalen Zentrum d^2 über f^2 führt die Melodie in eine um einen Ganzton tiefer liegende Sequenz, begleitet

von Des-Dur mit großer Septime. Dieses einen Takt lange Sechzehntel-Motiv pendelt im Quint-Ambitus, um diatonisch – ohne instrumentale Begleitung – das a^2 im Mezzopiano zu erreichen, dabei wechselt die Harmonie mit einer Untermalung der Streicher diatonisch nach D-Dur und bekommt dadurch einen aufhellenden Charakter. Das a^2 erhält durch wiederholten Wechsel zu d^2 Signalcharakter, der nach eineinhalb Takten auf einer Fermate auf a^2 innehält, um solistisch in einer melodischen Moll-Sechzehntel-Figur von e^2 nach b^2 in ein Forte zu crescendieren, untermalt durch Harfen-Triolen in einem Septakkord der vierten Stufe. Der über einen Takt gehaltene Ton b^2 geht in eine einen Halbton höhere Sequenz über. Dabei übernimmt die Singstimme ohne Begleitung das Signal-Motiv, gespiegelt in einer Quintolen-Figur, das b^2 wird dabei durch eine Fermate wieder gehalten. Den Abschluss der Einleitung bildet der Ton d^2 im Zentrum, der durch drei Sechzehntel-Noten in es^2 erreicht wird, über die Tonika in einen Dominantseptnonenakkord führt, und in einem Ritardando mündet.

Die 32-taktige Strophe im 3/4 Takt (B) fokussiert wiederholt das d^2 der Introduction (Schön, wie die Blumen blüh'n). Die rhythmische Figur einer punktierten halben Note in Verlängerung einer Viertelnote, unterbrochen durch vier Achtelnoten auf- und abwärts beziehungsweise zwei Viertelnoten in einem Terz-Ambitus charakterisieren die Form der Strophe. Die ersten acht Takte im Pianissimo (B, b) werden von der Tonika – im steten Wechsel mit Quinte und kleiner Sext – dominiert, der durch den acht Takte lang liegenden Ton G im Bass der Funktion eines Orgelpunktes gleichkommt. Die Vortragsbezeichnung „monoton“, die lange Note auf die leichte Zählzeit unterstützenden oktavierten Viertelnoten der Celesta (d^3 und d^4 , sowie g^2 und g^3) verleihen der Strophe ein schwebendes und somnambules Klangbild. Nach den ersten acht Takten wird die Melodie eine kleine Terz nach oben sequenziert und in die Dominante d-Moll geführt, wobei der Ton ES eine Aufklärung nach E bekommt (B, b'), begleitet durch arpeggierte Akkorde der Harfe. Das Ende der achttaktigen Phrase (B, b') markiert ein Aufwärtsgang der Melodiestimme von e^2 zu einem kurz gehaltenem b^2 in Achtelnoten auf der I. Stufe, die im Klavierauszug mit der handschriftlichen Information „ohne Text bitte!“ versehen ist, somit den Charakter einer Vokalise evozierend, ehe die Solostimme auf einem über einen Takt hinaus gehaltenem a^2 und der Dominante D-Dur seinen Abschluss findet. Der nun folgende musikalische Gedanke (B, b'') eröffnet „belebter“, so die Vortragsbezeichnung, mit einem Quartsprung von d^2 nach g^2 , dabei das der Strophe immanente rhythmische Motiv wiederholend, allerdings auf der IV. Stufe mit der Terz im Bass.

Während der Fortlauf der Melodie sich stets wechselnd in diatonisch abwärtsgehenden Achteln und einem Quartsprung zur punktierten Viertelnote durch diese Phrase bewegt, bereichern die Verwendung der VII. Stufe mit kleiner Sept, die III. Stufe, der Wechsel von der Subdominate über C vermindert zur tonikalen Basis die Harmonie, die weitere Spannung durch A vermindert erzeugt, ehe die I. Stufe erreicht wird, und somit die letzte achttaktige Phrase der Strophe einleitet. Diese bedient sich anfangs des bereits bekannten rhythmischen Motivs, allerdings nur zwei Takte lang, danach wird durch das sequenzierte Zwei Achtel-eine Halbe-Motiv („singende, klingende, zwingende, liebliche“) das rhythmische Motiv des Refrains antizipiert. Um die Spannung zu erhöhen bedient sich Grothe nach dem Wechsel I., II., I. Stufe einer chromatischen Rückung nach As-Dur, Cis vermindert bereitet auf die Dominante D-Dur vor, die jedoch die Phrase in G-Dur auflöst, typisch für die kompositorische Handschrift des Komponisten mit einer Non und einer Duodezime angereichert. Für das harmonische Gerüst zeigt sich die Harfe verantwortlich.

Der 40-taktige Refrain (C), jetzt in C-Dur, beginnt mit zwei Viertelnoten, beide als Fermate, wodurch die Bedeutung der hier gestellten Frage („Warum“) nochmals betont wird. Der nun folgende „ruhige Walzer“, so in der Partitur zu lesen, eröffnet die ersten acht Takte „unruhig“ mit einer chromatischen Rückung von H-Dur in die Tonika, mit einem Sextsprung in der Melodie („in Wien“), der im nächsten Takt sequenziert wird: Von H-Dur über C-Dur geht es in die Doppeldominante mit *ES* im Bass, diesmal mit einem Quintsprung. Mit einer Kadenz über die II. und V. Stufe mit Septime wird die Periode geöffnet, um in einer erneuten Sequenz das rhythmisch-melodische Anfangsmotiv zu übernehmen. Nun geht es über E-Dur nach F-Dur in die Subdominante, um gleich darauf über Fis-Dur und G-Dur in die Moll-Dominante zu wechseln, um die Periode mit einem Quartsextakkord in der Tonika zu beenden. Der textlichen Frage nach der Heimat des Walzers in Wien und die Herkunft seiner Komponisten wie Lanner und Strauß wird durch das Zitat des Beginns von Johann Strauß' Walzer „Wiener Blut“ seitens Franz Grothes Tribut gezollt. Grothe verwendet die gleiche Tonart, das auftaktige musikalische Motiv des Originals, punktierte Viertel (fis^2) – Achtel (g^2) – punktierte Ganze Note (e^3)⁵¹⁴, wird lediglich zu Achtel (fis^1) – Achtel (g^1) – punktierte Halbe Note

⁵¹⁴ Vgl. Johann Strauß, Wiener Blut, Walzer für Orchester op. 354, Walzer I, Takt 51, Edition Eulenberg, No. 875, 1983.

(e²) volltaktig verdichtet und nach unten oktaviert.



Abbildung 1: Johann Strauß, Walzer Wiener Blut, Walzer I.

Grothes Komposition dazu im Vergleich:



Abbildung 2: Franz Grothe, Refrain Walzer.

Die Antwort beginnt in der Tonika auf den oft repetierenden Ton g^1 , erst in gleichmäßigen Viertelnoten, später durch Punktierung der schweren Zählzeit dem Duktus des Wiener Walzers näher kommend, wird über eine retardierte Spannung auf C vermindert in die II. Stufe mit Septime geführt, um in der V. Stufe zu verbleiben, und um den Grund in der emotionalen Ausdrucksweise der Musizierenden zu finden („weil dort das Herz musiziert, und der Leichtsinn regiert“), und mit einem Halbschluss zu enden, ehe das achttaktige Motiv c mit der Frage nach der Modernität des Wiener Walzers wiederholt wird. Dabei erfährt das Motiv c eine harmonische Enddifferenzierung, eine Aufklärung der Mollparallele nach E-Dur lässt die Phrase auf der Tonikaparallele enden. Die letzten 16 Takte des Refrains (C, c¹, c²) setzen sich aus verschiedenen rhythmisch-melodischen Motiven der vorhergehenden Refrain-Teile zusammen, die jedoch leicht verändert werden. Von der Tonikaparallele aus beginnt der Teil c¹ in der Doppeldominante mit Septime das Eingangsmotiv des Refrains zu sequenzieren: Das Zwei-Achtel-eine Halbe-Motiv wird durch einen großen Sextsprung zu a^2 geführt, gleich darauf über As-Dur und einen kleinen Sextsprung zu as^2 geleitet, um in Folge mit dem punktierten g^1 im walzerischen a tempo und der Tonika im steten Wechsel mit der Dominante die Omnipräsenz des Walzers zu besingen. Die letzten acht Takte des Refrains sind eine Wiederholung der ersten vier Takte aus Motiv c¹, das Finale bildet ein chromatischer Aufstieg von E-, F-, Fis- nach G-Dur (siehe c²) um auf der I. Stufe zu enden. Die Melodiestimme erreicht über einen Sextsprung das g^2 , bereitet durch eine melismatische Triole auf die folgende Vokalise vor, endet aber noch zurückhaltend auf c^2 über einen Takt haltend.

Parallel zum Solo beginnt das Ballett. Die Sängerin startet ihre 41taktige Koloratur (D) in der Mittelage mit einer punktierten pendelnden Sekund d^2 und e^2 , die Tonart hat nach G-Dur gewechselt. Nach viertaktigem Einschwingen stakkatiert die Melodie zweimal diatonisch zu d^3 , um erneut in die Pendelbewegung zurückzufinden und zum nächsten Lauf zum d^3 anzusetzen. Das unterstützende harmonische Gerüst dieser ersten 16 Takte orientiert sich an der goldenen Walzerära durch seinen immerwährenden Wechsel zwischen I. und V. Stufe, hier angereichert mit EIS vermindert und der Subdominate, sowie d-Moll, E-Dur mit Septime und a-Moll in den nächsten vier Takten. Grothes Walzerkomposition lässt sich vielleicht mit dem Rausch, der durch das mehrmalige Sich-im-Kreis-Drehen beim Tanzen entsteht, vergleichen. So bestehen die weiteren motivischen Teile nach 16 und 4 Takten nun aus 10 und 11 Takten, sowie ein fünf Takte langes Zwischenspiel. Der 10taktige Teil (C, c''') harmonisiert die erst punktierten, dann Legato-Achteln, im Quint-Bereich auf- und abwärtslaufend wieder mit der I. und der V. Stufe, sowie der Doppeldominante und der Subdominante. Die staccato spielenden Streicher werden dabei durch liegende Akkorde in den Holzbläsern unterstützt. Nach und nach kommen am Ende die Hörner, dann die Trompeten und Posauen dazu. Die in den Noten elf Takte gehaltenen hohen Töne g^2 und h^2 werden von der Sängerin nicht gesungen, wodurch die instrumentale Begleitung durch den changierenden chromatischen Einsatz von G-, Fis-, F-, E-, Es-Dur farbenreich in den Vordergrund tritt und das Zwischenspiel (E) mit der Tonika und Septime abschließt. Eine achttaktige Koloratur-Phrase, wieder in C-Dur, basierend auf dem harmonischen Gerüst des Motivs c' lässt der Gesangsstimme Raum, hohe Töne chromatisch absteigend (g^2, fis^2, f^2) auf der leichten Zählzeit mit einem kurzen Achtel-Lauf abschließend, infolge als Sequenz von a^2 abwärts einzuwerfen. Der als Tanz überschriebene Teil (E') pendelt zwischen I. und V. Stufe, sowie C vermindert und d-Moll, dabei das musikalische Motiv c' verwendend. Ein ruhigeres Tempo sieht die Reprise des Refrains (C') vor, diesmal in 20 Takte verdichtet.

Das große Finale des Walzers bildet die 20-taktige Coda mit der II. Stufe mit Septime zu Beginn. In den ersten vier Takten wird auf die Eingangstakte des Refrains Bezug genommen, allerdings in nach oben sequenzierter Form. Über G-, A-, H-Dur, immer mit Septime wird der Spitzenton h^2 eine halbe Note lang erreicht. Von hier über das c^3 beginnt ein achttaktiger Achtel-Lauf auf- und abwärts, in einem Umfang einer großen Dezime, untermalt durch die I., II., V. und die Rückung von der I. Stufe nach A-Dur mit

Septime. Über eine II – V – I – Kadenz und einen Achtel-Lauf von f^2 wird der Spitzenton c^3 erreicht, der im Presto acht Takte lang gehalten wird. Instrumentale Unterstützung wird seitens der Streicher, der Holzbläser und in den letzten vier Takten zusätzlich durch die Blechbläser gegeben. Grothe lässt hier noch einmal das Motiv des Refrains Revue passieren, setzt dabei durch die Verwendung leiterfremder Akkorde, wie As-, E- oder H-Dur harmonische Akzente, ehe er über einen authentischen Ganzschluss den Walzer beendet.

Die textliche Basis bildet die zwölfzeilige Versform der Strophe, die anfangs im Paarreim und am Ende in der Form eines sich umarmenden Reimes auftritt. Der Refrain zeigt sich in zehn Versen im Paarreim. Die Vokalisieren in der Einleitung sind in der Partitur mit „ah“ überschrieben, während die Koloraturen im Mittel- und Schlussteil mit dem eher unüblichen, da aspirierten „ha“ bezeichnet werden.

Formteil	Text	Reimschema
Koloratur	Ah	
Strophe	Schön, wie die Blumen blüh'n Blüh'n oft Melodien aus dem Nichts hervor. Wie ein Traum, wie ein süßer Wein ⁵¹⁵ Hüllen sie dich ein, schleichen in dein Ohr! Jedes Land hat sein Original, jedes Volk hat sein Ideal und sein eignes Glück und auch seine singende, klingende, zwingende liebliche Musik!	a a b c c b d d e f f e
Refrain	Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus? Warum sind grad aus Wien Lanner und Strauss? Weil dort das Herz, nur das Herz musiziert, weil dort auch heut noch der Leichtsinn regiert! Warum ist in Wien grade der Walzer modern? Warum hat alles den Walzer so gern? Überall, überall, wo er erklingt, ob man ihn tanzt, ob man ihn singt! Überall, überall grüßt uns das Wien! Als die Vaterstadt schöner Melodien!	a a b b c c d d e e
Koloratur	Ha ha	

Tabelle 4: Walzer-Text.

⁵¹⁵ In der Partitur steht nochmals *Traum* statt *Wein*.

Da Grothe als renommierter Filmkomponist auf Besetzungen keine Rücksicht nehmen musste, kann er hier ein großes Orchester zum Einsatz bringen. Der Walzer zeigt folgende Instrumentation auf:

	Walzer
Blasinstrumente	Flöte I und II, Oboe I und II, Klarinette I und II, Fagott I und II, Horn I bis IV, Trompete I und II, Posaunen I bis III
Streichinstrumente	Violine I bis III (4,4,3), Viola (4x), Violoncello (3x), Kontrabass (2x)
Schlaginstrumente	Pauken (3x), Schlagzeug
Sonstige	Celesta, Harfe

Tabelle 5: Walzer-Instrumentierung.

5.3.1.2. Dramaturgischer Kontext

Der Walzer ist als Revue-Nummer konzipiert und wird als Darbietung auf einer Show-Bühne im Theater in Szene gesetzt. Die filmhistorischen Gazetten informieren ihre Leser*innen darüber mit der plakativen Überschrift: „Marta Eggerth tanzt mit 50 Wasserrosen.“⁵¹⁶ Im Artikel wird auch die Vorstellungskraft durch eine detaillierte Beschreibung der Szenerie beflügelt:

„Eine weite, grünlich schimmernde Fläche, von ein paar künstlichen, stilisierten Bäumen und Hecken flankiert. Viele, kreisrunde Öffnungen unterbrechen ihre spiegelnde Weite und aus jeder ragt, von einem Blätterkranz eingefasst, der große, geschlossene Blütenkelch einer silberweißen Wasserrose. Inmitten der Oberfläche dieses seltsamen Teichs ruht auf einer flachen Welle (aus Glas), die von unten her magisch beleuchtet ist, ein zartes blondes Elfenwesen, ganz in Himmelblau...“⁵¹⁷

Mit der Kamera-Einstellung auf die beleuchtete Tafel mit der Aufschrift *Vorhang* und einer Überblendung auf den realen Vorhang im Theater, der sich zu öffnen beginnt, erscheint in einer Nahaufnahme Marietta. Als Gegenpol zur Hektik hinter den Kulissen kehrt Ruhe ein. Ab hier ist weder der Theaterraum noch das Publikum mehr sichtbar, das filmische Moment tritt in den Vordergrund. Mit geschlossenen Augen singt sie die Koloraturen am Boden liegend. Mit einem diatonischen Lauf zum a^2 erhebt sie sich langsam und die Kamera wechselt in die Halbtotale. Eine Kamerafahrt in die Totale lässt auf der Bühne neben Marietta als Blumen verkleidete Tänzerinnen erkennen, die ihre Hände mit dem Anfang der Strophe („Schön, wie die Blumen blühen“) rhythmisch

⁵¹⁶ *Mein Film*, 26.11.1937, S. 3.

⁵¹⁷ Ebd.

zur Musik zu bewegen beginnen. Während Marietta im Zentrum erhöht ihr Kleid mit der rechten Hand haltend aufrecht steht, verweilen die Tänzerinnen noch am Boden. Die Kleider der Ballettdamen erinnern an Blütenkelche, die sich plötzlich erheben („wie ein Traum“). Die Blütenkelche schwingen sanft hin und her, während Marietta sich singend im Rhythmus wiegt, und sogleich („jedes Land“) sich im Kreis dreht. Das Ende der Strophe markieren die aufrechtstehenden Tänzerinnen, die nun ihre Blütenkelch-Röcke, unter denen sie bis dato versteckt waren, gelüftet haben und nun als Tänzerinnen zu erkennen sind. Es folgt ein kurzer Blick hinter die Bühne, wo der Direktor und der Ballettmeister in freudiger Erwartung zu sehen sind. Der Beginn des Refrains zeigt wieder Marietta – die tanzenden Damen im Hintergrund – ihr Kleid haltend und mit den Armen im Takt schwingend („Warum ist in Wien“), um nach je drei Takten eine Drehung einzulegen und dabei eine kurze Pose einnehmend innezuhalten. Bei der darauffolgenden Antwort („Weil dort das Herz“) wechselt die Kameraeinstellung auf die Ballettdamen, die nun in voller Gänze in einem Kreis angeordnet zu sehen sind, und auf das retardierende „nur“ eine kurze Drehung auf der Spitze beginnen. Nach der wiederholten Frage eines kausalen Zusammenhanges von Walzer und Wien öffnet Marietta tanzend den Raum, die Kamerafahrt gibt Einblicke auf das tanzende Damenensemble, und lässt im Hintergrund („überall, überall“) das schemenhaft skizzierte Bühnenbild von Wien (Stephansdom) erkennen. Das Refrain-Ende zeigt die Ballett-Damen mit ihren spitzentanzenden Fähigkeiten in Nahaufnahme. Die folgende beschwingt tänzerische Koloratur zeigt die Sängerin in einer halbnahen Einstellung, nur im Hintergrund schweben die Tänzerinnen vorüber. Erst nach 16 Takten beginnt sie sich wieder über die Bühne zu bewegen, ohne dabei auf ihre Gesangkunst verzichten zu müssen. Nach ihrem Tanz allein durch das in Reihen tanzende Ensemble findet sie sich wieder in der vorderen Bühnenmitte ein. Quasi im Walzerrausch drehen sich die Tänzerinnen – die auf Spitze tanzenden Beine in Nahaufnahme – und die Sängerin zum Ende der Koloratur-Phrase. Den Abschluss dieser Revue-Szene bildet in Großaufnahme der komplette Bühnen-Ausschnitt mit den Tänzerinnen und der Sängerin im Fokus, sie formen dabei eine homogene Masse, die mit der Reprise des Refrains eine Einheit von Tanz und Gesang bildet. Erst mit der Coda löst sich der Revue-Star aus der Menge und tritt ins Rampenlicht, um die Revue-Nummer mit ihren Vokalisieren und dem lang gehaltenen Ton, sich dabei drehend, zu beenden. Schnitt. Der Blick ins applaudierende Publikum im voll

besetzten Theatersaal zeigt den großen Erfolg bei der Premiere der neuen Revue.

Die hier dargestellte Szene erinnert in seiner weniger opulenten Form an die Handschrift von Busby Berkeley. Seine Revuefilme sind keine bloße Transformation der Bühnensituation auf die filmische Ebene, seine Choreographien der Massen verwandeln die Szenerie in einen „irrealen Raum, den die Kamera in zahllosen Perspektivenwechseln und Fahrten zerlegte, so ständig changierende Bilder in den Metamorphosen der Figuren generierend.“⁵¹⁸ Einflüsse auf den Walzer scheinen Szenen aus dem Film *42nd Street* aus dem Jahr 1933 ausgeübt zu haben, in denen Berkeley seine erste Top-shot-Sequenz inszeniert. Dabei werden die Girls in von ihnen gebildeten Kreisen präsentiert, „wobei ihre einheitlich auf- und abschwingenden Oberkörper den ornamentalen Effekt einer sich öffnenden und wieder schließenden Blume hervorrufen, die angewinkelten Beine als feinste Blütenhaare präsentierend.“⁵¹⁹ Eine fast ident klingende Beschreibung des hier choreographierten Walzers. Auch die Formation der Girls zum Blütenkelch im *Shadow Waltz* im Film *Goldiggers of 1933* erinnern stark an den hier getanzten Walzer.

5.3.2. Wienerlied: „Man darf nicht zu schwarz seh’n“

Bei dem vorliegenden Notenmaterial der Franz-Grothe-Stiftung⁵²⁰ handelt es sich um eine Piano-Direktion des Walzerliedes, erschienen im Beboton-Verlag, arrangiert von Fred Ralph. Die musikalische Analyse erfolgt im Abgleich mit den Noten und der Filmszene.

5.3.2.1. Musikalische Analyse

Das an ein Wiener Lied erinnernde Walzerlied beruht auf einer zweiteiligen Liedform mit einem abschließenden Dudler-Teil. Die Zeitschrift *Mein Film* konstatiert: „Obwohl der junge Komponist Franz Grothe Berliner ist, wurde das Lied sozusagen doch in Wien geboren, denn es ist ihm, wie er erzählt, während seines hiesigen Aufenthaltes eingefallen.“⁵²¹ Die hier angebrachten Zweifel ob einer durch fremde Hand komponierte lokaltypischen Authentizität, werden alsbald entkräftet: „Hier ist Franz Grothe ein

⁵¹⁸ Kloos / Reuter 1980, S. 100.

⁵¹⁹ Ebd., S. 90.

⁵²⁰ Franz Grothe, *Man darf nicht zu schwarz seh’n*, Piano-Direktion, Beboton 714, Beboton-Verlag 1938.

⁵²¹ *Mein Film*, 26.11.1937, S. 3.

entzückendes und stilechtes Wienerlied gelungen.“⁵²²

Formteil	Akkorde	Motiv	Dauer 00:58:24 – 01:03:45	Takte	Incipit
Vorspiel	C ⁷ , B, C ⁷ , Ges, F ⁷		8 Takte	1-8	instrumental
Strophe	F ⁷ , B, H ⁰ , F ⁷ , B ⁰ , B, Es, B, F ⁷ , G ⁷ , F, C ⁷ , F ⁷	A	16 Takte	9-24	Es hat schon
Refrain	B, B ⁰ , F ⁷ , B, F ⁷ , B, Gm, F ⁷ , B, F, C, F ⁷ , B, F ⁷ , Gm, D, F, C ⁷ , B, C ⁷ , F ⁷ , B	B	b	8 Takte	Man darf nicht
			b'	8 Takte	
			b	8 Takte	
			b''	8 Takte	
Dudler	B, F ⁷ , B, F ⁷ , B, C ⁷ , F ⁷ , B	B'	11 Takte	57-67	Ho-la-ro-da
Refrain	B, C ⁷ , F ⁷ , B	B'	5 Takte	68-72	Weil es unser
Zwischen- spiel	= Vorspiel		8 Takte	1-8	instrumental
Strophe	s.o.	A	16 Takte	9-24	instrumental
Refrain	s.o.	B	32 Takte	25-56	instrumental
Dudler & Ref- rain	s.o.	B'	16 Takte	57-72	instrumental
Strophe	s.o.	A	16 Takte	9-24	instrumental
Refrain	s.o.	B	32 Takte	25-56	instrumental
Dudler & Ref- rain	s.o.	B'	16 Takte	57-72	instrumental

Tabelle 6: Analyse Wienerlied.

Grothe bedient sich in seiner Vertonung den Parametern des klassischen Wiener Refrainliedes.⁵²³ Neben der Verwendung des Dreiviertel-Taktes, wie im Ländler- oder im Walzerrhythmus, stehen Vers und Refrain oft in der gleichen Taktart, „die Tonalität der Lieder war eindeutig nach Dur gerichtet.“⁵²⁴ Die Miteinbeziehung des Dudlers sowie der semantische Gehalt des sentimental, ja fast fatalistischen Liedes sind offenkundiges Charakteristikum eines Wiener Liedes, einer „Gattung des volkstümlichen Populärliedes aus dem Raum der Stadt Wien [...] aus einer Verschmelzung alpenländischer Lieder mit städtischen Gesangstilen.“⁵²⁵ Die Form ABB' des hier untersuchten Liedes

⁵²² *Tonfilm Theater Tanz*, 1937, Heft 12, S. 2.

⁵²³ Vgl. Weber 2006, S. 210.

⁵²⁴ Ebd., S. 213.

⁵²⁵ Weber, Art. „Wienerlied“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 30.3.2022), Zugriff: 6.9.2022.

wird durch ein Vorspiel eingeleitet und zweimal in instrumentaler Form wiederholt.

Mit einem diatonischen Quart-Auftakt in einem vier Achtellauf-Auftakt startet die viertaktige Phrase des Wiener Walzers in B-Dur in die Doppeldominante, wobei die Melodie in der None des Septimenakkords verharret. Das rhythmische Viertel-punktierte Viertel-Achtel-Motiv, das für das gesamte Lied charakteristisch ist, wird hier eingeführt, um gleich darauf im nächsten Takt eine Terz nach unten sequenziert zu werden. Die Melodiestimme liegt nun in der Septime der Doppeldominante, um gleich darauf mit einem Quartsprung von b^1 nach f^1 , diesmal in drei Viertelnoten, in der Tonika aufgelöst zu werden. Den Abschluss des achttaktigen Vorspiels bildet das Auftakt-Motiv in der Doppeldominante, das über einer Sequenz in Ges-Dur im Dominantseptakkord mündet und den Übergang in die Strophe (A) vorbereitet.

Die syllabische Vertonung des Textes beginnend als Auftakt auf d^{1526} erhebt sich in einer chromatischen Achtel-Figur zur Viertelnote g^1 , und übernimmt damit das dem ganzen Lied immanente Viertel-punktierte Viertel-Achtel-Motiv, das im dritten Takt des Verses eine Diminution in eine Zwei-Achtel und eine Viertel-Figur erfährt. Ehe die viertaktige Phrase auf der V. Stufe endet, wird das semantische „Stupserl“ durch einen verminderten Akkord auf H markiert, um schließlich in der Dominante mit kleiner Septime aufgelöst zu werden. Die folgenden vier Takte werden als Sequenz um einen Halbton nach oben dargestellt, noch in der V. Stufe verbleibend. Erst das inhaltliche formulierte „Saures“ erfährt einen verminderten Akkord auf B, um kurz darauf in der Tonika zu münden. Die letzten acht Takte der 16-taktigen Strophe beginnen mit drei repetierenden Achtelnoten auf b^1 , die auf die Subdominante wechseln und in einer punktierten Viertel auf b^1 verweilen, um dann diatonisch abwärts nach f^1 in der Tonika zu enden. Dieses zweitaktige Motiv erfährt eine sequenzierte Wiederholung eine Terz tiefer auf der V. Stufe, der Vers endet aber überraschend in G-Dur mit kleiner Sept. Den Abschluss dieser achttaktigen Periode bildet der Wechsel zwischen Dominante und Doppeldominante mit akkordeigenen Viertelnoten in der Melodiestimme aufwärts zu a^1 , um leitereigen auf dem Ton f^1 und in einem Halbschluss zu enden. Die textliche Erinnerung erhöhter Aufmerksamkeit und Merkfähigkeit wird durch die auf- und absteigenden Viertelnoten im Ambitus einer großen Sext im Ritardando dargestellt und

⁵²⁶ Die hier angewandte Tonhöhen-Beschreibung orientiert sich an der Piano-Direktion, die tatsächliche Tonhöhe ist der Männerstimme geschuldet nach unten oktaviert.

festigen den Strophen-Abschluss.

Der 32-taktige Refrain (B) ist in vier achttaktige Perioden unterteilt, die wiederholt werden und dabei diverse Enddifferenzierungen erfahren. Mit einem Auftakt in Achtelbewegungen diatonisch aufwärts von der Tonika über einen verminderten Akkord in B, dabei den Ton f^1 aus dem letzten Takt der Strophe übernehmend, strebt die Singstimme in einen Dominantseptakkord auf den Ton a^1 . Dabei verwendet Grothe erneut das tänzerische Viertel-punktierte Viertel-Achtel-Motiv der Strophe, das sogleich eine Terz tiefer sequenziert wird, um in Viertelnoten in die Tonika zu führen. Wechselnde Achtelnoten im Terzabstand führen zum „optimistisch sein“ in Viertelnoten. Durch die hemiolische Verwendung der letzten Note f^1 , bekommt der Einsatz („darf nicht klagen“) auf der zweiten Zählzeit auf dem punktierten c^2 einen synkopierten Charakter und beendet damit die erste achttaktige Periode mit einem unvollkommenen Ganzschluss. Die zweite Periode beginnt über die parallele Molltonart und B vermindert wieder mit einem Achtellauf-Auftakt von f^1 zu a^1 in der Dominante und wiederholt damit die erste Periode. Nur im fünften Takt ändert sich die Melodiestimme: Nach wechselnden Achteln in aufsteigenden Terzen erfolgt ein kurzes Absinken der Melodie um eine Quart, um sogleich in einem Sextsprung aufwärts auf a^1 den „Regen“ zu umgehen und die darauffolgende „Sonne“ mit einem Terzsprung nach c^2 und kurz darauf auf dem punktierten b^1 zu begrüßen und somit die Phrase auf der Dominante enden zu lassen. Während die folgenden acht Takte eine idente Wiederholung der ersten sind, beginnt die letzte Periode des Refrains mit einer um einen Ganzton erhöhten Sequenz, in g-Moll. Über D-Dur und F-Dur wird die Doppeldominante mit Septime und None erreicht, wobei das „schwarz seh’n“ den höchsten Ton in der Singstimme, das d^2 , markiert. Die Melodiestimme wird hier wieder durch den tänzerischen Duktus des rhythmischen Gerüsts unterstützt, wird hinab zu b^1 und in die Tonika geführt. Die letzten vier Takte zeigen sich als Verdichtung der achttaktigen Phrase: ein Achtel-Lauf von f^1 in der Tonika führt die Stimme zu zwei Viertelnoten, c^2 nach g^1 („Herrgott“), um über einen Dominantseptakkord den Ton b^1 umspielend, wieder in festigenden Viertelnoten (a^1 , b^1 , c^2) den Abschluss in einer punktierten halben Note, dem längsten Ton in diesem Walzerlied, in der Tonika findet. Nach Strophe und Refrain erklingt nun der Dudler-Teil (B'). Die dabei verwendete Harmonik ist an den Refrain angelehnt, und geht nicht darüber hinaus. Sie beschränkt sich auf die I. und die V. Stufe mit Septime, wodurch der volksliedhafte Charakter des Liedes unterstützt wird. Dieser zeigt sich auch in der

temporären Verwendung von Wechselbässen im Refrain.



Abbildung 3: Franz Grothe, Wienerlied.

Der Dudler als „wienerische Version des Jodlers“⁵²⁷ wird durch den Wechsel zwischen Kopf- und Bruststimme, „durch den Überschlagn ins Falsett“⁵²⁸ charakterisiert. Folglich wird dadurch ein erhöhter Ambitus ermöglicht. Diese „besonderer Art der Klangformung [...] benötigt keinen Text, ist über sinnlosen Silben, vorwiegend auf Vokalen, aufgebaut.“⁵²⁹ Der Anfang des mit Jodel-Silben versehenen Teiles orientiert sich mit den diatonischen Achteln von f^1 zu b^1 am Refrain („ho-la-ro-da“).



Abbildung 4: Franz Grothe, Dudler im Wienerlied.

Der volltaktige Part eröffnet den Dudler-Reigen mit einem dreitaktigen Motiv: eine Viertelnote – zwei Achtelnoten – eine Viertelnote, dabei bildet die Viertelnote jeweils die Basis in der Bruststimme, die Achtelnoten die der Kopfstimme. Beginnend auf a^1 in der Bruststimme wechselt die Melodie zu f^2 in der Kopfstimme, um in den beiden darauffolgenden Takten einen Ganzton nach unten sequenziert zu werden („rei-di-dl-do“). Im dritten Takt wechselt die Stimme aber nicht mehr eine kleine Sext nach unten, sondern nur eine große Terz, somit auf b^1 und um einen Viertelschlag in den nächsten Takt verlängert. Die nächste Phrase des Dudlers beginnt mit einem Quintsprung aufwärts mit f^2 auf der leichten Zählzeit, hier aber in Form zweier Achtelnoten („ho-la-ro-

⁵²⁷ Weber 2006, S. 179.

⁵²⁸ Ebd., S. 179.

⁵²⁹ Ebd., S. 180.

da“), die leitereigen über die Tonika zu a^1 führen. Mit einem Sextsprung zu f^2 , ein Ton, der in diesen vier Takten im Fokus steht, geht es abwärts zu es^2 und a^1 in der Dominante. Den Schluss bildet ein Quintsprung von b^1 zu f^2 , um auf d^2 zu enden. Das Finale des Dudlers ist mit der Wiederholung der ersten vier Takte erreicht. Die Dudler-Version des Refrains ist ungewöhnlich in elf Takte gegliedert, daher folgt eine Art Nachsatz von fünf Takten die Wiederholung der beruhigenden Floskel, „weil es unser Herrgott nur gut mit uns meint“, einer verkürzten Form des Motivs b“.

Form- teil	Text	Reim- schema
Strophe (A)	Es hat schon jeder vom Schicksal ein Stupserl mal erwischt! Es hat das Leben schon jedem was Saures aufgetischt! Trotzdem ist doch die Welt so schön! Man muss sie nur richtig versteh'n! Drum sieh dich vor Und schreib dir's hinter's Ohr!	a a b b c c
Refrain (B)	Man darf nicht zu schwarz seh'n und nicht gleich den Kopf verlier'n, man muss optimistisch sein, darf nicht klagen! Man muss immer lachend „Kopf hoch“ durch die Welt marschier'n, weil nach einem Regen meist die Sonne scheint! Und man muss auch oftmals ein klein's bisserl was riskier'n, muss ein bisserl Schicksal spiel'n und sich sagen: Nur nicht allzu schwarz seh'n und nicht gleich den Kopf verlier'n, weil unser Herrgott nur gut mit uns meint!	a b a c a b a c
Jodler (B')	Ho-la-ro-da rei-di-dl-do...	

Tabelle 7: Text Wienerlied.

Die textliche Basis des Liedes bildet der sechszeilige Vers im Paarreim der Strophe, sowie der Refrain in acht Versen. Grothe unterteilt die Strophe dabei in jeweils zwei achttaktige Perioden mit einem ähnlichen rhythmischen Gerüst. Die 32-taktige Strophe, eine Kombination aus verschränktem und Kreuzreim, wird musikalisch um eine achttaktige Periode verlängert, um dem textlichen Gehalt („man darf nicht zu schwarz seh'n“) mehr Gewicht zu verleihen. Die harmonische Verwendung in diesem Wienerlied lässt sich auf die Grundkadenz zurückführen. Das ganze Lied durchzieht eine feststehende melodisch-harmonische Struktur, der vor allem volksliedhafte Elemente innewohnen, die aber auch durch Synkopierungen einen kleinen Verweis auf die der Entstehungszeit verweisenden Modernität liefert.

5.3.2.2. Dramaturgischer Kontext

Die ehemalige Revue-Truppe von Marietta ist in einem naheliegenden Gasthof ihres neuen Wohnsitzes auf Tournee. Nach dem Rückzug des Revue-Stars von der Bühne brechen die Umsätze ein und das Theater-Ensemble ist gezwungen, die verschiedenen Bühnen der Großstadt Wien gegen weniger glamouröse Orte, wie Bühnen in Gasthäusern, zu tauschen. Die Nachricht von der Tournee der ehemaligen Schauspielkolleg*innen erfährt Marietta durch das Stubenmädchen und einer Ankündigung in der Zeitung. Die Sehnsucht nach ihrem früheren Leben und der Bühne ist die treibende Kraft, die Vorstellung zu besuchen, allerdings inkognito. Marietta wird aber vor Ort erkannt und lädt ihre Freund*innen spontan zu ihr nachhause zu einer kleinen Feier ein, wo es im Zuge dessen zum Vortrag des Walzerliedes kommt.

Die Musikeinlage beginnt mit dem Vorspiel extradiegetisch während der Ballettdirektor das Stubenmädchen Hanni küsst, und sich der Diener des Hauses über solche Art von Gästen echauffiert zeigt. Die Einstellung zeigt den Kassier und den Harmonika spielenden Theaterdirektor, die an einem Tisch sitzend das Lied singen. Es ist „eine urgemütliche Stube, in der sich ländlicher Charakter mit feudaler Vornehmheit mengen.“⁵³⁰ Die Szenerie spiegelt die Grundsituation des Filmes wider, in der gesellschaftliche Grenzen, der Adel auf der einen Seite, die volkstümlich-bürgerliche Gesellschaftsschicht des Theaterpersonals auf der anderen, und die am Ende überwunden werden. Der Kassier beginnt den Vortrag, dabei musikalisch unterstützt von der Harmonika des Direktors, der den zweiten Teil des ersten Verses übernimmt („Es hat das Leben“), beim dritten Vers singen beide im Duett („Trotzdem ist doch die Welt“). „Aber weil eine Ziehharmonika allein im großen Kinosaal nicht ‚füllig‘ genug klänge, ist selbstverständlich auch ein Quartett da, das Quartett Pepi Wichart, und das neue Wiener Lied setzt so melodiös und gefühlvoll ein.“⁵³¹ Dieses Quartett, „Wiens Meisterschrammeln, allen Wiener Heurigenbesuchern und Rundfunkhörern bestens bekannt und vertraut“⁵³², ist allerdings nicht sichtbar, sondern unterstützt extradiegetisch die Interpretation des Sängerduetts. Dabei werden die beiden Geiger „nahe ans Mikrophon gesetzt, während Gitarre und Akkordeon schön im Hintergrund zu bleiben haben.“⁵³³

⁵³⁰ *Mein Film*, 12.11.1937, Nr. 620, S. 5.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² *Tonfilm Theater Tanz*, 1937, Heft 12, S. 2.

⁵³³ Ebd.

Bei der Ausformulierung des Dudlers übernimmt Hörbiger kurzzeitig die Oberstimme. Nach dem Ende der Gesangseinlage läuft die Filmhandlung weiter, die Musik erklingt aber nur mehr instrumental.

„Sie singen es aber nicht nur wie ein Lied aus einer gemütlichen Heurigenstimmung heraus eben gesungen wird – der Ausdruck ihrer Stimmen und die Blicke, mit denen sie einander zunicken scheinen zu sagen, daß sie den Optimismus, den das Lied predigt, beide recht haben.“⁵³⁴

Dieser Optimismus bezieht sich allerdings nicht nur auf die derzeitige Lage des Theater-Ensembles und den Wunsch oder die Hoffnung, wieder auf großstädtischen Bühnen von Rang reüssieren zu können. Betrachtet man den historischen Kontext, der Film wurde in den letzten Monaten des Jahres 1937 gedreht und kam im Jänner 1938 in die Kinos, kurz vor dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938, so lässt sich dieses Wiener Walzerlied mit seinem Aufruf stets optimistisch zu bleiben und auf eine höhere Macht zu vertrauen, als eine Art Durchhalte-Parole für das österreichische Volk verstehen.

„Mit dem Wienerlied wird nun versucht, das verklarte Ideal der einstmals heilen Welt der Monarchie im neuen urbanen Wien heraufzubeschwören, um damit das Selbstwertgefühl des Publikums zu stärken und über Unwägbarkeiten und Mangelzustände des Alltags hinwegzutäuschen.“⁵³⁵

Lichtfuss postuliert das Wienerlied seit der Zwischenkriegszeit als „Ausdruck einer neuen politischen sowie gesellschaftspolitischen Selbstbestimmung“ und versteht es als „Kompensationsphänomen einer fehlenden Identität.“⁵³⁶ Gerade die Besetzung dieser Figuren mit Hans Moser und Paul Hörbiger versteht sich als Inbegriff der österreichischen oder besser wienerischen Seele. Als Filmpartner, sei es in trauter Zweisamkeit oder als Gegenspieler, die das Filmende doch noch in einem Happy End zusammenführt, sollten sie in Folge dieses Filmes noch in zahlreichen Projekten zu sehen und auch zu hören sein. Denn besonders als Gesangsduo konnten sie reüssieren. Sie gelten bis heute als populäre Vertreter des Wiener Liedes. *Mein Film* fasst ihre gesangliche Darbietung in diesem Film – die aber auch für zukünftige Geltungen haben sollte – folgendermaßen zusammen: „Man weiß, wie echt und eindringlich Paul Hörbiger und Hans Moser ein Wiener Lied vorzutragen verstehen – wenn sie es nun gar zweistimmig

⁵³⁴ *Mein Film*, 12.11.1937, Nr. 620, S. 5.

⁵³⁵ Quissek 2012, S. 83.

⁵³⁶ Lichtfuss 1989, S. 173.

singen, dann verdoppelt sich die Wirkung natürlich.“⁵³⁷

5.3.3. Foxtrott: „Immer, wenn ich glücklich bin“

Die musikalische Analyse erfolgt durch zur Hilfenahme von Notenmaterial seitens der Franz-Grothe-Stiftung.⁵³⁸ Im Falle von „Immer, wenn ich glücklich bin“ liegt eine vom Komponisten verfasste Partitur vor, die er nach dem Film für Konzertauftritte arrangiert hat. Die Filmszene dazu wird daher auch als Höranalyse mit unterstützendem Blick auf die Noten vollzogen, wobei die 16-taktige Zwischenstrophe von der Analyse ausgespart wird, da sie im Film gestrichen wurde.

5.3.3.1. Musikalische Analyse

Der titelgebende Foxtrott ist in eine zweiteilige variierte Liedform mit mehrfach wiederkehrendem und das Werk umrahmendem Refrain gegliedert. Die einzige Strophe findet dabei als Koloratur-Ausformung ihre Wiederholung.

Formteil	Akkorde	Motiv	Dauer 00:21:51- 00:24:57	Takte	Incipit
Vorspiel	F-Dur		2 Takte	1-2	
Refrain	F, A ⁺ , B, D ⁷ , Gm, C ⁷ , F, C	A	a 4 Takte	3-10	Immer wenn ich... und auch heute
			a' 4 Takte		
Strophe	Cm, F ⁷ , B, Cis ⁰ , C, F ⁷ , A ⁰ , B, Dm ⁷ , G ⁷ , C	B	8 Takte	11-18	Ich weiß nicht
Refrain	F, A ⁺ , B, D ⁷ , Gm, C ⁷ , F, C	A'	a 4 Takte	19-27	Immer wenn ich denn heut' ist
			a'' 4 Takte		
Refrain	F, A ⁺ , B, D ⁷ , Gm, C ⁷ , F, C	A	a 4 Takte	28-35	Immer wenn ich und auch heute
			a' 4 Takte		
Koloratur	Cm, F ⁷ , B, F ⁷ , B, Dm, G ⁷ , C	B'	8 Takte	36-43	Ha ha
Refrain	F, A ⁺ , B, D ⁷ , Gm, C ⁷ , F, C	A'	a 4 Takte	44-52	Immer wenn ich denn heut' ist
			a''' 5 Takte		

Tabelle 8: Analyse Foxtrott.

⁵³⁷ *Mein Film*, 12.11.1937, Nr. 620, S. 5.

⁵³⁸ Franz Grothe, Partitur zu *Immer, wenn ich glücklich bin*, Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, SpezArr 13.

Die textliche Grundlage von Ernst Marischka bildet der vierzeilige Vers im Kreuzreim des Refrains, sowie die auf zwei Verse verkürzte Strophe im Paarreim. Diese literarische Grundform findet sich in der musikalischen Vertonung wieder. Die beiden ersten Verszeilen des Refrains bilden ein feststehendes melodisch-harmonisches Gerüst, das dem gesamten Lied immanent ist, die letzten zwei Verse erfahren Textvarianten und diverse melodische Enddifferenzierungen. Grothe bedient sich in seiner musikalischen Vertonung, wie in seinem Schaffen und dem Schlager in den 1930er und 1940er Jahren Usus ist, eines Tanztypus als Vorlage. Das vorliegende Lied beruht auf einem 32-Takte-Songschema, das Refrain und Strophe in der Form ABA'A verbindet, aber durch jeweils zwei achttaktige Formteile (B', A'') erweitert wird, wobei der letzte achttaktige Schlussteil um einen zusätzlichen Takt gedehnt wird. Durch diese Ergänzungen „variiert der Komponist die Form und vermeidet dadurch jeglichen Schematismus.“⁵³⁹

Formteil	Text	Reim-schema
Refrain (A)	Immer wenn ich glücklich bin, dann singe ich ein Lied! Ich sing' es oft ganz still für mich allein! Und auch heute klingt's in mir, weiß nicht, wie mir geschieht, ich glaube, ich muss glücklich sein!	a b a b
Strophe (B)	Ich weiß nicht, ob der Zufall die Laune mir gibt! Vielleicht ist es die Stimmung? Vielleicht hab' ich mich verliebt?	a a
Refrain (A')	Immer wenn ich glücklich bin, dann singe ich ein Lied! Ich sing' es oft ganz still für mich allein! Denn heut' ist in meinem Herzen Liebe aufgeblüht! Und schuld dran kann nur Einer sein!	a b d b
Refrain (A)	Immer wenn ich glücklich bin, dann singe ich ein Lied! Ich sing' es oft ganz still für mich allein! Und auch heute klingt's in mir weiß nicht, wie mir geschieht, ich glaube, ich muss glücklich sein!	a b a b
Koloratur (B')	Ha ha	
Refrain (A'')	Immer wenn ich glücklich bin, dann singe ich ein Lied! Ich sing' es oft ganz still für mich allein! Denn heut' ist in meinem Herzen Liebe aufgeblüht! Und schuld dran kann nur Einer sein!	a b d b

Tabelle 9: Text Foxtrott.

⁵³⁹ Vgl. Schoenebeck 2019, S. 145.

Die erste achttaktige Periode (A), in der Partitur mit „frei im Tempo“ überschrieben, beginnt nach einem zweitaktigen, arpeggierten Vorspiel im Moderato mit der Tonika. Mit dem Ton f^1 erhebt sich die Melodie des Refrains punktiert diatonisch in die Höhe, ehe sie ab der zweiten Takthälfte mit einem Quartsprung zu f^2 wechselt, und mit der Aussage „Immer, wenn ich glücklich bin“ mit A übermäßig eine Spannung erzeugt, die im nächsten Takt über die Subdominate auf der Zwischendominante aufgelöst wird und den inneren Drang der Sängerin preisgibt („dann singe ich ein Lied“). Die Melodiestimme bleibt auf dem Ton d^2 , diesen viermal repetierend. Dieses rhythmisierte Sechzehntel – punktierte Achtel – Sechzehntel – punktierte Viertel-Note-Motiv tritt im Refrain immer wieder in Erscheinung. Ehe die Solostimme wieder abwärts zur Dominante geht, erfährt sie eine klagende Eintrübung auf der II. Stufe, um kurz darauf in der Septdissonanz des Dominantseptakkords inne zu halten und eine klangliche Aufhellung zu erfahren. Das rhythmische Motiv wird dabei eine Terz tiefer sequenziert. Mit einem Terzsprung hinauf und einem Wechsel zur Tonika enden die ersten vier Takte der achttaktigen Periode (A, a) auf der Dominante und einer halben Note („Ich sing es oft ganz still für mich allein“). Der Ambitus des Refrains bewegt sich mit einer Oktave in einem leicht singbaren Bereich.



Abbildung 5: Franz Grothe, Refrain Foxtrott.

Nach diesem Vordersatz wird der bis dato syllabisch vertonte Text scheinbar unterbrochen und erlaubt der Sängerin eine kurze Atempause, ehe die viertaktige Phrase mit Enddifferenzierung in der Melodie und neuem Text („Und auch heute klingt's in mir, weiß nicht, wie mir geschieht“) wiederholt wird. Der harmonische und melodische Aufbau dieser Takte ist den ersten fast ident, nur im siebten Takt der achttaktigen Periode wechselt der Septakkord der VI. Stufe in die II. Stufe, wodurch ein wehmütiger Charakter suggeriert wird, der über den Dominantseptakkord in einem Sextsprung der Melodiestimme nach unten wieder in der Tonika relativiert wird („ich glaube, ich muss glücklich sein“). Den Schluss dieses viertaktigen Nachsatzes bildet eine punktierte halbe Note, diesmal volltaktig, wodurch diese Phrase im Vergleich zur ersten augmentiert wird (A, a'). Mit diesem Takt auf der Tonika verweilend, wird der Wechsel zum

darauffolgenden achttaktigen Strophenteil (B), mit der Vortragsbezeichnung „belebter“, vorbereitet.

Mit einer Auftakt-Achtel und einem Sekund-Schritt wechselt Grothe von der Tonika F-Dur nach c-Moll. Das rhythmisch wiederholte Motiv, Achtel – punktierte Viertelnote, erinnert dabei in seiner augmentierten Form an den Refrain. Der melodische Gestus steigt hier von f^1 in Terzsprüngen über c-Moll zur ursprünglichen Tonika F-Dur mit kleiner Septime, bevor es mit einem Quintsprung auf f^2 in einer halben Note in die Subdominante geht. Über CIS vermindert sequenziert die Solostimme im Sextsprung zur Tonika mit Septime wieder f^2 , zum wiederholten Male eine halbe Note lang, und erreicht über A vermindert die Subdominante B-Dur, das cis^2 in der Melodiestimme strebt zum d^2 („Ich weiß nicht, ob der Zufall die Laune mir gibt“). Grothe festigt in diesen vier Takten durch eine verdichtete Kadenz auf den Stufen II, V, I die Subdominante B-Dur. Die besungene Laune wird in den folgenden zwei Takten dieser achttaktigen Periode durch einen sequenzierten Ganztonschrift aufwärts erhöht, von d-Moll über G-Dur mit kleiner Septime wird die Kadenz zur Dominante geführt, wo durch einen Quintsprung das g^2 , eine halbe Note lang, erreicht wird („Vielleicht ist es die Stimmung?“). Den Abschluss dieses Nachsatzes bildet ein Quartsprung von c^2 nach f^2 auf der VI. Stufe, mit dem Umspielen des f^2 mittels Achtel- und Viertelnoten wird nach G-Dur mit kleiner Septime gewechselt, um in einem Terzsprung nach unten auf c^2 in der V. Stufe einen ganzen Takt lang zu enden. Die damit gestellte Frage im Text wird in einem Diminuendo und Ritardando im Raum stehen gelassen („Vielleicht hab‘ ich mich verliebt?“).

Grothe lässt durch diesen Schluss die Tonart C-Dur, bedingt durch die vorbereitende Kadenz, zwischen Tonika und Dominante oszillieren und reichert den Akkord mit None, Undezime und Tredezime an, um eine jazzige Farbigkeit zu erreichen.⁵⁴⁰ Das Diminuendo auf der ganzen Note unterstützt diesen Eindruck und lässt eine Antizipation der folgenden Takte nur bedingt zu, diverse Fortläufe in Melodie und Harmonik scheinen möglich. Die Antwort der rhetorischen Frage bleibt uns der Komponist schuldig, er wiederholt an dieser Stelle den Refrain, acht Takte lang, eine Variante findet nur in den Takten 7 und 8 der Wiederholung statt (A'): Beginnend wieder auf f^1 schwingt sich die Gesangsstimme diesmal nicht nur bis zu f^2 empor, sondern geht bis zu a^2 hinauf,

⁵⁴⁰ Vgl. Schoenebeck 2019, S. 145.

wo sie kurz als Fermate verbleibt, sich dann über einen Terzsprung auf f^2 begibt, um schließlich diatonisch in d^2 zu enden, unterstützt durch die Tonika, die Subdominante und die Zwischendominante („Denn heut' ist in meinem Herzen Liebe aufgeblüht“). Den Schluss der Periode festigt die Tonika mit einer halben Note, die über die Subdominante die Melodiestimme von a^1 bis d^2 in akkordeigenen Tönen aufsteigt, um am Ende über die V. Stufe wieder in der Tonika, melodisch abwärts, auf dem Ausgangston f^2 zu landen. („Und schuld dran kann nur Einer sein!“).

Nach dem Vorstellen des Refrains und der Strophe folgt die Wiederholung des Refrains (A) von acht Takten. (In der Partitur sind an dieser Stelle sechzehn Takte einer textlich und musikalisch abweichenden Zwischenstrophe notiert). Als besonderer Mittelteil beginnt nun die achttaktige Koloratur (B'). Die instrumentale Begleitung oblag bis dato vor allem den Streichern und dem Klavier, die die Sängerin im Refrain und seiner Reprise zeitweise unisono und mit arpeggierten Akkorden unterstützten. Die folgende Koloratur setzt eine virtuose Technik voraus und unterstützt indessen das Primat der Gesangsstimme, während die Streicher nur die Akkorde in Form von stakkatierten Achteln auf den jeweils ersten Taktschlag vorgeben. Die Koloraturen beginnen mit dem Achtel-Viertel-Motiv, das an das der Strophen rekurriert, allerdings ist die zweite Achtel nicht mehr punktiert und mit einem staccato überschrieben betont.

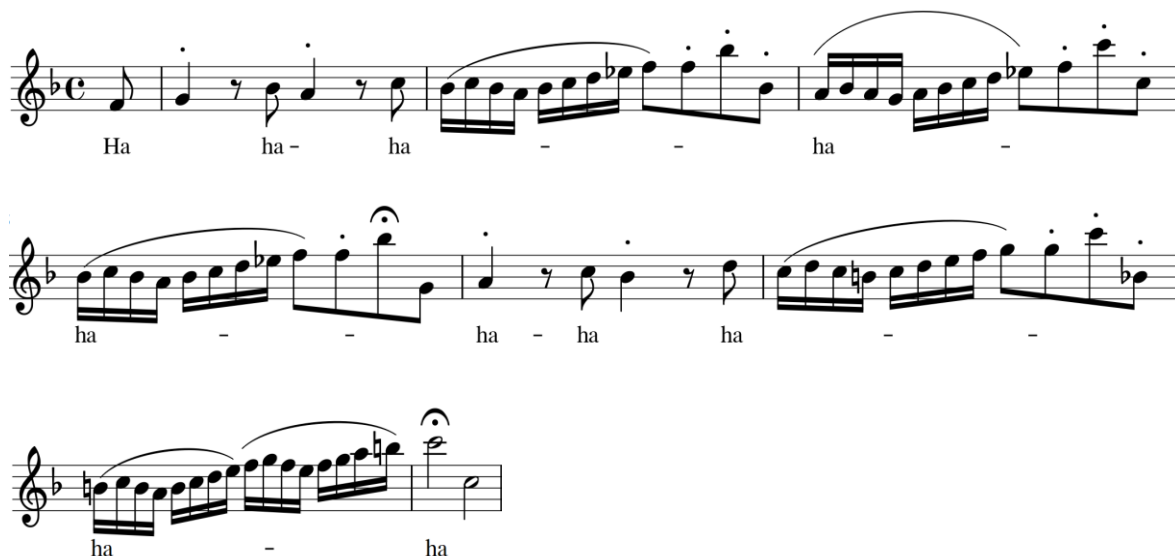


Abbildung 6: Franz Grothe, Koloratur Foxtrott.

Nach dem Beginn in c-Moll und einem Wechsel nach F-Dur im ersten Takt der Koloratur, erfolgt in B-Dur ein Sechzehntel-Lauf im Legato, der in den ersten vier Sechzehntel den Ton b^1 mit einer Wechselnote umspielt, um in den zweiten vier Sechzehntelnoten

diatonisch nach oben strebt, um auf f^2 in zwei Achtelnoten zu landen. Die zweite Achtelnote ist, wie die folgenden drei, als staccato notiert, und beendet die Legato-Phrase. Vom f^3 wird in einem Quartsprung und im staccato das hohe b^2 erreicht, das sogleich in einer zwei Achtel-Figur nach unten oktaviert wird, wobei der Ton b^1 als Impuls für die nächste Phrase ist. Im nächsten Takt wird das Sechzehntel-Motiv einen Halbton nach unten sequenziert, die zweite Sechzehntel-Figur endet allerdings in einem Quintsprung auf c^3 , der Ambitus vergrößert sich um drei Halbtöne. Mit einem Oktavsprung nach unten beginnt der dritte Takt, der den ersten wiederholt, ohne dabei das b^1 zu oktavierem, sondern der hohe Ton wird durch eine Fermate kurz ausgehalten. Der zweite Teil der achttaktigen Koloratur-Phrase startet mit der um einen Ganzton nach oben sequenzierten Achtel-Viertel-Figur in d-Moll, gefolgt von G-Dur mit kleiner Septime. Die Sechzehntel-Figur endet in C-Dur mit einem Quartsprung auf das hohe c^3 , das wieder nach unten oktaviert wird. Der vorletzte Takt der Koloratur widmet sich nur den Sechzehntel-Figuren: Zu Beginn umspielt eine Sechzehntel-Figur den Ton h^1 (in G-Dur mit kleiner Septime) erst mit einer Wechselnote von c^2 nach a^1 , um anschließend von h^1 diatonisch zu e^2 zu führen. Es folgt eine Sequenz um eine Quint erhöht, der die vorherige Figur kopierend zum c^3 als halbe Note eröffnen lässt, um abschließend, wie in den Takten zuvor, die als Diminution nach unten, von der Sängerin im Glissando und im Ritardando ausgeführt, oktaviert wird, um in C-Dur, wieder angereichert mit None, Undezime und Tredezime, zu enden. Grothe verwendet in dieser Passage die „gebräuchlichste, vornehmlich von Sopranen angewandte [...] ‚Agilità legata e granita‘ – Koloratur“⁵⁴¹, mit deutlichem Wechsel der Töne zwischen Legato und Staccato, „ohne Zwischenräume, wie Perlen an einer Schnur.“⁵⁴² Die gesangliche Ausgestaltung sieht dabei die Silbe „ha“ vor, die allen kurzen Achtel-Viertel-Motiven, sowie den Sechzehntel-Läufen auf den jeweils ersten Taktschlag in der Partitur textlich vorgeschrieben steht. Grothe folgt damit den gesangspädagogischen Schulen des Belcanto, dass Koloraturen „stets *legato* und ohne dazwischengesetztes h gesungen werden, außer dort, wo ein echtes Staccato vorgeschrieben ist, was fast nur im Koloratur-Sopranfach vorkommt.“⁵⁴³

⁵⁴¹ Tiermann, Art. „Koloratur“, 2016, S. 350.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ Haefliger 2000, S. 143.

Den Schluss dieses Liedes bildet die achttaktige Wiederholung des Refrains (A''), der im letzten Takt die technischen und künstlerischen Fähigkeiten der Soubrette zur Schau stellt. Am Ende des 7. Taktes erfolgt ein leitereigener Aufstieg in B-Dur bis zum a^2 , von wo ein Terzsprung zum hohen c^3 passiert, der von der Sängerin zwei Takte lang gehalten wird, um am Schluss über eine Akkordzerlegung nach unten wieder in der Tonika seinen Ausklang zu finden. Durch das lange Aushalten des hohen Tones verlängert sich die Wiederholung um einen ganzen Takt, der Schlussteil enthält somit neun Takte.

5.3.3.2. Dramaturgischer Kontext

Der titelgebende Foxtrott ist als künstlerischer Auftritt der Protagonistin diegetisch in Szene gesetzt. Das Ensemble des Revue-Theaters hat sich nach der erfolgreichen Premiere im Polo-Club zu einer Feier versammelt. Die Gäste genießen die Zeit mit Getränken und in launiger Atmosphäre in Fauteuils sitzend oder im Club flanierend. Eine gerade stattfindende Tarock-Partie weckt die Neugierde des Theaterdirektors und seines Kassiers dieser als Zuschauer beizuwohnen. Inmitten der feiernden Gesellschaft trägt der Rezipitator Harry Pressler ein humorvolles Gedicht zur Unterhaltung vor. Marietta hingegen bevorzugt nach großen Premieren zur Erholung einen intimen Rückzugsort, den sie in einem benachbarten Salon findet, bevor sie sich wieder coram publico präsentiert. In ihrer Einsamkeit wird sie von Herrn von Waldenau überrascht, der der künstlerischen Einlage des Rezipitators zu entfliehen sucht, und dessen Bekanntschaft sie bis dato noch nicht gemacht hatte. Diese kurzen in mehrere Schnitte unterteilte Szenen sind mit nicht-diegetischer Musik unterlegt, die Grothe aus Motiven des Walzers des Films (Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus?) zu einer eigenen Begleitmusik verarbeitet hat.

Im Séparée setzt sich von Waldenau genüsslich und mit einer Portion Unverfrorenheit an den für Marietta gedeckten Tisch und beginnt zu essen. Die auf einer nicht einsehbaren Chaiselongue sich ausruhende Marietta wird dadurch gestört, worauf sie sich sogleich erhebt, sich ihre beiden Blicke treffen, und sie ihn zur Rede stellt. Mit dem Auftritt von Herrn von Waldenau erklingt der Walzer „Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus?“, wobei die Gesangstimme abwechselnd von der Klarinette und den Streichern übernommen wird, stets begleitet von arpeggierten Akkorden am Klavier. Die Peinlichkeit dieser Situation substituiert er durch eine erneute Essensbestellung

und durch das Angebot an Marietta, mit ihm Sekt zu trinken. Währenddessen ertönt aus dem Nebenraum Applaus für den Komiker. Von Waldenau meint darauf zu Marietta, dass sie nur noch die Sängerin, deren Namen ihm unbekannt sei, überstehen müssen. Sein Changieren zwischen Unkenntnis und Ignoranz der Künstlerin gegenüber, erstaunt sie gleichermaßen, wie sie diesen Umstand unterhaltsam findet. Er wolle die meiste Zeit auf dem Lande und seine Besuche in der Stadt beschränken sich auf den Polo-Club oder auf Vieh-Ausstellungen. Im Gespräch erfährt sie mehr über das Landleben und, dass er nicht verheiratet ist. Paul von Willings holt Marietta zu der Gesellschaft zurück, ein passant meint sie zu ihm, dass es doch noch ein schöner Abend werden könnte und offeriert ihm den Wusch, ein Lied singen zu wollen. Bevor Willings sie den Gästen ankündigen kann, will Marietta noch dem Theaterdirektor von ihrer Begegnung mit dem Mann, der sie nicht von der Bühne kennt, sie nicht näher kennen lernen oder zum Souper einladen möchte, erzählen. Denn diese drei Etappen störe sie immer bei ihren Männer-Bekanntschaften. Nach dem Ende des Tarock-Spiels teilt der Kassier dem Direktor mit, dass er den Verlust bezahlen muss. Im Hintergrund dieses Gespräches erklingt ein Klavier-Vorspiel in arpeggierten Akkorden, ehe die nächste Kamera-Einstellung direkt auf Marietta wechselt, die im Kreis des Publikums am Flügel stehend ihr Lied mit dem Refrain („Immer, wenn ich glücklich bin“) beginnt. Nach den ersten erklingenden Takten beginnt sie singend durch die Menge zu wandeln („dann singe ich ein Lied, ich sing es oft ganz still für mich allein“). Beim plötzlichen Erscheinen Herrn von Waldenaus in der Schar des Publikums haben sie beide Blickkontakt („ich weiß nicht, ob der Zufall die Laune mir gibt“) wobei sie ihm singend zunickt, er sich jedoch irritiert von ihr abwendet („vielleicht ist es die Stimmung“). Die Kameraeinstellung wechselt wieder zu Marietta („vielleicht hab‘ ich mich verliebt?“). Während sie den Refrain wiederholt, sieht man von Waldenau sich an einen Servierwagen setzend und mit den darauf in einer Schachtel befindlichen Zigaretten hantieren. Mit der Schluss-Phrase des Refrains bewegt sich Marietta auf einen Tisch zu, auf den sie sich setzt („denn heut‘ ist in meinem Herzen Liebe aufgeblüht, und schuld dran kann nur Einer sein!“). Nach der Wiederholung des Refrains erklingen bei einer Kamera-Einstellung auf von Waldenau Mariettas Koloraturen, wobei die Sängerin gegen Ende der Phrase wieder durch die Menge spaziert. Bei der abschließenden Reprise des Refrains kommt von Waldenau mit dem Servierwagen in Mariettas Nähe, dabei auf sich und auf den Wagen deutend, wo man das in Zigaretten gelegte Wort „Idiot“ lesen kann. Mit der

Stelle „denn heut‘ ist in meinem Herzen Liebe aufgeblüht, und schuld dran kann nur Einer sein“ und Marietta in Großaufnahme endet das Lied im Applaus und der auf den Star zulaufenden jubelnden Menge.

Der Foxtrott wird hier nicht als einzelne Show-Nummer der im Film behandelten Revue auf der Bühne in Szene gesetzt, sondern als eine Mischung von einer Bühnendarbietung und der Interaktion mit handelnden Personen. Marietta erzählt in ihrem Lied von ihrer Befindlichkeit, bei Glücksgefühlen singen zu müssen, mit der Präferenz dieses am liebsten ganz für sich alleine zu tun. Ein Umstand, dem hier natürlich keine Rechnung getragen wird, sondern das Lied konterkarierend vor einem Publikum zu Gehör gebracht wird, zumal es doch die Aufgabe des Künstlers oder der Künstlerin ist, seine/ihre innersten Gefühle preiszugeben. Diese Szene ist quasi das Bindeglied zwischen der Sängerin, ihren Gefühlen und der Außenwelt. Erst in dieser Darbietung erkennt schließlich von Waldenau den Revue-Star, mit dem er vorher schon Kontakt hatte, ohne die wahre Identität zu kennen. Diese Tatsache und die direkte kokettierende Kontaktaufnahme seitens der Sängerin im Gesang durch ein Nicken mit Herrn von Waldenau, lassen ihn zur Einsicht gelangen, ein „Idiot“ zu sein. Die emotionale Verbundenheit zwischen Glück und Liebe sowie dem intrinsischen Begehren dieses durch Gesang nach außen zu tragen, ist Fokus dieser Szene. Mariettas mögliche Verliebtheit antizipiert bereits das Gespräch mit ihrem Theaterdirektor vor ihrem Auftritt. Den Schuldigen, den sie im Lied für ihr Glück ausmacht, hat sie auch schon gefunden.

Musikalische Darbietungen im Musikfilm zeugen meist von den diversen Emotionen der Protagonist*innen. Sie können den Handlungsstrang unterbrechen und dem Publikum eine seelische Innenschau der handelnden Person gewähren. In dem hier untersuchten Foxtrott vermischt sich die zur Schau gestellte Emotion mit der Weiterentwicklung des Inhalts. Bei dieser Szene besteht die musikalische Begleitung im Klavier, das auch zusammen mit dem Pianisten in einer Auftrittssituation zu sehen ist, und aus Streicherklängen, die ab Beginn extradiegetisch zu hören sind. Der Ambitus der Gesangsstimme umfasst über eineinhalb Oktaven, von f^1 bis c^3 , ein Umfang, der einer ausgebildeten Gesangsstimme bedarf. Die Dreiteilung des Liedes in Refrain, Strophe und Koloratur ermöglicht aber durch Verzicht der Koloraturen auch nicht ausgebildeten Sänger*innen dieses Musikstück darzubieten, und lässt so die merkantile Idee des Komponisten dahinter erkennen.

Die diesem Film immanente Kombination von Schlager und Koloratur scheint auf den ersten Blick keine adäquate Synthese zu sein. In einem Sängerfilm, wo unter anderem die Oper tonangebend ist und das Publikum den – meist – tenoralen Glanz samt Repertoire des Sängers ausgesetzt ist, diesen gar erwartet, ist dieser kompositorische Zugang dennoch plausibel. Allerdings gibt es dabei den Unterschied, dass die Gattung Oper in diesen Filmen bewusst in Szene gesetzt wird, während im hier untersuchten Film die der Unterhaltungsmusik zugeordnete Revue und sein Star im Fokus steht. Nähert man sich dem inhaltlichen Aspekt des Films *Immer, wenn ich glücklich bin*, fällt der Standesunterschied der Sängerin und des Gutsherren auf. Ihre opernhaften Koloraturen können daher als eine Anbahnung an Herrn von Waldenaus Bürgerlichkeit gelesen werden, mit der Absicht, die sozialen Schichten auf dem musikalischen Wege zu überbrücken. Die klassisch konnotierte Koloratur wird durch Grothes Kompositionsstil der Verwendung von Nonen-, Undezimen-, und Tredezimen-Akkorden und das „Prinzip der Verunklarung des tonalen Fundaments, [...], wenn Dur- und Moll gleichzeitig erklingen,“⁵⁴⁴ einer jazzgefärbten Harmonie angenähert, wodurch sich ein Konnex diverser musikalischer Gattungen manifestiert.

5.3.4. Volkslied: „Csak egy kislány van a világon“

Das hier verwendete ungarische Lied ist nicht aus der Feder Franz Grothes. Somit erhält es im Sinne der Gesamtdramaturgie der musikalischen Gestaltung des Films eine Sonderstellung. Das von Elemér Szentirmay (1836 – 1908) 1873 komponierte Kunstlied „Csak egy szép lány van a világon“⁵⁴⁵ erfreut sich bald großer Beliebtheit und avanciert schnell zum Volkslied. Die Melodie wird infolge von verschiedenen Komponisten weiterverwendet. Pablo de Sarasate bedient sich in seinen 1878 entstandenen *Zigeunerweisen Op. 20* neben anderen ungarischen Melodien und Themen auch der Melodie Szentirmays. Diese direkte Übernahme – im Vergleich zu den anderen durch Variationen oder Einschübe veränderte Motive – bringt ihn jedoch unter Plagiatsverdacht. „Für die Melodien der Takte 49–64 jedenfalls reklamierte der Komponist Elemér Szentirmay seine Urheberschaft.“⁵⁴⁶ Sarasates Sekretär und Klavierbegleiter Otto

⁵⁴⁴ Schoenebeck 2019, S. 147.

⁵⁴⁵ Jost, *Geklaute Melodien – Sarasates „Zigeunerweisen“ unter Plagiatsverdacht*, 19.08.2013, <https://www.henle.de/blog/de/2013/08/19/geklaute-melodien-%E2%80%93-sarasates-%E2%80%93-zigeunerweisen%E2%80%93-unter-plagiatsverdacht>, Zugriff: 17.11.2022.

⁵⁴⁶ Pablo de Sarasate, *Zigeunerweisen Op. 20*, München: G. Henle Verlag, Vorwort, S. III.

Goldschmidt drückt seine Entschuldigung dazu in einem Brief an Szentirmay 1883 aus. Hierin heißt es: „Sarasate hatte die Melodie von Zigeunern gehört, & man hatte ihm gesagt, sie sey so populär, weshalb er sie ohne Weiteres benutzte.“⁵⁴⁷ Bei den folgenden Nachdrucken ab 1884 wurde auf die Urheberschaft der Melodie Szentirmays hingewiesen. Einige Zeit später veröffentlicht Franz Lehár 1897 seine *Ungarische Fantasie Op. 45* für Violine und Orchester⁵⁴⁸, indem er das Thema ab Takt 10 verwendet. Lehár verfremdet das Motiv durch den Gebrauch der ungarischen Tonleiter. Im Mai 1930 erscheint der ungarische Film „Csak egy kislány van a világon.“⁵⁴⁹ Die Rolle der Katinka spielt die junge Marta Eggerth und feiert damit ihr Leinwand-Debüt. Es erklingt auch das gleichnamige Lied. Das legt die Vermutung nahe, dass es Eggerths Verdienst ist, gerade dieses Lied auch im Film *Immer, wenn ich glücklich bin* zu verwenden. Für den Film wird Eggerth von der Original ungarischen Zigeuner-Kapelle, unter der Leitung von Kócze Gyula begleitet.⁵⁵⁰

5.3.4.1. Musikalische Analyse

Das Notenmaterial liegt in der Sammlung Ungarischer Volkslieder⁵⁵¹ vor. Der Text ist in der Originalsprache Ungarisch und in einer deutschen Übersetzung angegeben. Da der Originaltext einer männlichen Interpretation zugrunde liegt, wird für den Film eine eigens für die weibliche Protagonistin passende, deutsche Fassung angefertigt und verwendet.

Das mit „Lento espressivo“ überschriebene Werk basiert auf einem vierzeiligen, im Paarreim konzipierten Vers, der in einer 16-taktigen Strophe in einer einsätzigen Liedform vertont wird. Die vier Vier-Takt-Gruppen sind rhythmisch ident aufgebaut, lediglich die melodische Ausführung erhält verschiedene Differenzierungen. Zwei halbe Noten eröffnen und führen zu einer punktierten halben Note. Den Abschluss des viertaktigen Motivs bildet eine fünf Viertel-Noten-Folge, die wiederum in einer halben Note endet. Der volltaktige Beginn auf der Tonika, mit dem sich wiederholenden Quintton in der Melodie wechselt über die Dominante mit kleiner Sept mit einem Quartsprung

⁵⁴⁷ Pablo de Sarasate, *Zigeunerweisen Op. 20*, München: G. Henle Verlag, Vorwort, S. III.

⁵⁴⁸ Franz Lehár, *Ungarische Fantasie Op. 45*, Wien: Glockenverlag 2002.

⁵⁴⁹ Vgl. Film, *Csak egy kislány van a világon*, <https://www.imdb.com/title/tt0241331>, Zugriff: 17.11.2022.

⁵⁵⁰ Franz Grothe, „Eine Sehnsucht brennt so heiß in mir“, Odeon O-4767 b, 1938.

⁵⁵¹ Heinrich Möller, *Das Lied der Völker. Eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern*. 12., Ungarische Volkslieder, Mainz et al.: Schott No. 560, [ca. 1930].

aufwärts wieder in die Tonika, um über g^1 diatonisch abwärts in die Subdominante, in einer Viertelnoten-Figur auf einer halben Note in d^1 und einem Dominantseptakkord den Vordersatz der ersten Periode mit einer Kadenz zu beenden (A). Nach einer halben Pause in der Melodiestimme wird der Nachsatz, wieder mit dem Quintton der Tonika beginnend und einem kleinen Sextsprung – dem größten Intervall des Werks – aufwärts zu es^2 weitergeführt. Über das punktierte d^2 und der harmonischen Begleitung der Subdominante entwickelt sich die Solostimme in Sekundschritten auf- und abwärts, durch die Unterstützung der VII. Stufe, in Richtung Ausgangston g^1 , diesmal durch die Durparallele gestützt, ehe über die V. Stufe wieder der tonikale Raum erreicht und die erste Periode ihren Abschluss findet (A'). Die dritte Vier-Takt-Gruppe (A'') setzt erneut den Ton g^1 ins Zentrum, diesmal allerdings in der harmonischen Gewichtung der Dominante. Von g^1 erfolgt ein Sprung zu d^2 in halben Noten, die zu es^2 in Punktierung und der I. Stufe führen. Der solistische Terzfall nach c^2 bringt mit As-Dur eine neue harmonische Struktur zum Vorschein. Gleich darauf führt die Melodie über die Töne b^1 und einen Quartfall zu f^1 nach B-Dur. Von f^1 bewegt sich die Viertel-Figur diatonisch aufwärts zu a^1 , ehe ein Sekundschritt den Ausgangston g^1 erreicht. Gleich dem obigen Periodenschluss endet hier die Stimme in Es-Dur, allerdings fehlt die halbe Pause, die bis dato allen Vier-Takt-Gruppen innewohnte. Vorder- und Nachsatz werden mit einer halben Note und einem Dominantseptakkord verbunden. Der nach h^1 aufgelöste Leitton erhöht die Spannung und führt zu c^2 im Nachsatz über, der wieder mit der I. Stufe beginnt (A'''). Von c^2 abwärts über a^1 und der Subdominante, führt die Melodiestimme zu g^1 in der Tonika. Von hier kadenziert die Viertel-Figur wieder über die I., VI., V. und die I. Stufe, um das Lied mit dem Grundton c^1 zu beenden.

Formteil	Akkorde	Motiv	Dauer 01:05:05 -01:09:02	Takte	Incipit
Strophe	Cm, G ⁷ , Cm, Fm, G ⁷ , Cm, Fm, B, Es, G G ⁷ , Cm, As, B, Es, G ⁷ , Cm, Fm, Cm, Fm, G ⁷ , Cm	A	4 Takte	1-4	Csak egy kislány Eine Sehnsucht brennt
		A'	4 Takte	5-8	Az én kedves Denn mein Herz
		A''	4 Takte	9-12	A jo Isten Ich komm Tag
		A'''	4 Takte	13-16	Hogy én daß er mir

Tabelle 10: Analyse Ungarisches Lied.

Für die Verwendung im Film wird eine abgeänderte Fassung zum Einsatz gebracht. Nach der 16-taktigen Originalfassung (A, A', A'', A''') auf Ungarisch, erklingt der deutsche Text durch Auslassung des Teils A', der durch Teil A'' ersetzt wird. Die neue Struktur ist nun A, A'' (mit halber Pause am Ende), A'' (siehe Original), A''', plus Erweiterung um eine achttaktige Periode, bestehend aus A'' und A'''.

Der Ambitus der Gesangsstimme erstreckt sich von $c - es^1$, geht über den einfachen Volkslied-Charakter hinaus, obgleich es als Kunstlied konzipiert wurde. Für eine Koloratursopranistin, wie Marta Eggerth sie in diesem Film darstellt, wird diese einfache Melodie mit charakteristischen Spitzentönen erweitert. Ebenso erfährt die Tonlage eine Transposition um eine Quart höher, wo durch Enddifferenzierung der letzten zwei Takte von A''' – über eine Exclamatio einer kleinen Sept zu as^2 und einen Halbtonschritt abwärts erreicht die Singstimme über einen Quartsprung schließlich den hohen Spitzenton c^3 , ehe das über ein glissando abschließende f den tonikalen Schluss bildet – die sängerische Virtuosität zur Schau gestellt wird. Grothe kontextualisiert dieses Lied als langsamen (lassú) Teil eines Csárdás, dem ein schneller, aus dem Material des Originals komponierter Haupttanz (friss) folgt.

Formteil	Text	Reimschema
Strophe (Original)	Csak egy kislány van a világon Az én kedves rózsám galambom. A jó Isten be nagyon szeret, Hogy én nékem adott tégedet.	a a b b
Strophe (dt. Übersetzung) Text im Film	Eine Sehnsucht brennt so heiß in mir Denn mein Herz gehört für ewig dir Ich komm Tag und Nacht zu keiner Ruh Wo ich auch bin, bist überall auch du.	a a b b
Strophe Text lt. Noten	Eine Schöne gibt's nur auf der Welt, nur mein Röschen ist's, die mir gefällt. Ach, wie hat der Herrgott mich geliebt, daß er mir ein solches Liebchen gibt!	a a b b

Tabelle 11: Text Ungarisches Lied.

5.3.4.2. Dramaturgischer Kontext

Der imaginierte Revue-Auftritt von Marietta ist als operettendramaturgische Traumsequenz konzipiert. Die Verwendung von Traumsequenzen lässt die Zuschauenden in einer Art Innenschau der Protagonist*innen an deren Gefühlen Teil haben, und „bieten die Möglichkeit, andere fiktive Figuren und Zuschauer an Träumen teilhaben zu

lassen.“⁵⁵² Die im Film oder auf der Bühne dargestellten Traum-Sequenzen erfolgen aus der „Perspektive einer der beteiligten Figuren, die als träumerisches Subjekt in ihren Träumen selbst als agierende Figur auftritt.“⁵⁵³

Der singende Star wird in seiner Traumvorstellung von einer original ungarischen Zigeuner-Kapelle⁵⁵⁴ unterstützt, die bereits bei den Dreharbeiten für Aufregung sorgte. Die Zeitschrift *Tonfilm Theater Tanz* kündigt den großen Auftritt des Orchesters an, das Marta Eggerth begleiten soll: „Sie soll in diesem Bild von 40 Zigeunerbuben begleitet werden, die eigens aus Budapest engagiert wurden, [die aber] „noch nicht im Atelier eingetroffen [sind]. Grenz- oder Paßschwierigkeiten“ seien der Grund dafür. „So mußte an diesem Tage, zum Leidwesen aller, die schon fix und fertig vorbereitete Aufnahme mit Marta Eggerth unterbleiben.“⁵⁵⁵ Der lokaltypische Einsatz von Zigeunermusik⁵⁵⁶ rekuriert im Sinnes eines exotischen Elements von Kunstmusik und findet sich in Form kommerzialisierter Unterhaltungsmusik wieder. Der zum Tanz aufgeigende Zigeuner stellt sich als „Teil romantischer Milieuschilderung“ dar. Bereits im 19. Jahrhundert wird „der musizierende Zigeuner durch seine Musik aus den Tiefen der ungarischen gesellschaftlichen Hierarchie emporgezogen und [...] zum poetischen Sinnbild der ungarischen Seele.“⁵⁵⁷ Als „urbane Unterhaltungsmusik (Schlager) in Revue und Musikfilm als Erben der Operette bis in die 1960er Jahre weiter beliebt“⁵⁵⁸ findet die Zigeunermusik bis nach Hollywood ihre Verbreitung. Zur Unterstützung des ungarischen Lokalkolorits treten dabei oft entsprechende Stars wie Marika Rökk oder Marta Eggerth in Erscheinung.

Marietta schlüpft in dieser Szene im doppelten Sinne in ihre Traumrolle, die gleichsam die ersehnte Rückkehr auf die Bühne, sowie die reelle Herkunft der Sängerin widerspiegelt. Bereits in früheren Filmen wird Marta Eggerth in einen ungarischen Kontext gesetzt. Der dramaturgische Impetus durch die Verwendung von Exotismen unterstützt die lokalsemantischen Parameter auf der Bühne oder im Film-Drehbuch. „Im

⁵⁵² Quissek 2012, S. 36.

⁵⁵³ Ebd., S. 35.

⁵⁵⁴ Franz Grothe, „Eine Sehnsucht brennt so heiß in mir“, Odeon O-4767 b, 1938.

⁵⁵⁵ *Tonfilm Theater Tanz*, 1937, Heft 12, S. 2.

⁵⁵⁶ Der Begriff „Zigeuner“ wird hier im historischen Kontext verwendet.

⁵⁵⁷ Quissek 2012, S. 167.

⁵⁵⁸ Cszabó-Knotik, Art. „Zigeunermusik“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 9.11.2022), <https://dx.doi.org/10.1553/0x001bd07f>, Zugriff: 23.11.2022.

Libretto erfüllen Zigeunerkapellen deshalb den Zweck der musikalischen Kulissenbildung, ihre Musiknummern tragen zum imaginären Lokalkolorit bei.⁵⁵⁹ Als besondere Hervorhebung solcher musikalischer Einlagen erfahren „eine gewisse Exklusivität gegenüber dem andersartigen Publikum.“⁵⁶⁰ Analog zur hier verwendeten Inszenierung stellen solch exotische Einlagen „bei handlungsgebundenen Spielmomenten, szenische Verflechtungen zur Geschichte dar.“⁵⁶¹

Das Volkslied ist eingebettet in die Feierlichkeiten auf dem Gut von Herrn von Waldenau. Nach Mariettas Besuch eines Auftritts ihrer ehemaligen Revue-Truppe hat sie diese zu sich nachhause eingeladen. In schwelgerischer Art fragt sie sich, warum sie eigentlich vom Theater weggegangen sei und nach dem neuen Lied, das sie gesungen hätte, worauf der Theaterdirektor dem Kapellmeister, der sofort am Klavier zu spielen beginnt, den Einsatz gibt. Nach den ersten Takten meint Marietta, dass sie dieses Lied kenne, denn es sei ja ihr Lieblingslied. Während im Hintergrund die Musik leise weitererklingt, erklärt der Regisseur seine Vorstellungen dazu: Sie sei im Mittelpunkt und dabei von Zigeunern umgeben. Eine Überblendung lässt sogleich ein Zigeuner-Orchester mitten im großen Saal des Gutshofes erscheinen. Der Klang des Klaviers wird durch die Streicher, Holzbläser und ein Cymbal ergänzt. Die Kamera schwenkt auf Marietta, die das imaginäre Orchester zu sehen scheint, dabei treten der Theaterdirektor und der Regisseur in den Hintergrund. Bis zum Einsatz der Gesangsstimme wird das 16-taktige Lied zur Gänze verwendet, wobei die ersten acht Takte durch Veränderungen des melodisch-harmonischen Materials in Erscheinung treten. Die letzten acht Takte (A“ und A““) erklingen instrumental und bereiten die Gesangseinlage vor. Ein Schnitt fokussiert nun Marietta, die, träumerisch an eine Wand gelehnt, zu singen beginnt. Im Laufe der ersten Takte wechselt sie durch Überblendung vom Abendkleid in eine ungarische Tracht und tritt dabei in den Raum ein. Die verwandelte Marietta beginnt diese Traum-Szene, während die andere noch an die Wand gelehnt bleibt. Das noch schemenhaft erkennbare Orchester nimmt durch die Nahaufnahme des Cymbals langsam Kontur an. Weiterführende Überblendungen – so ist diese Szene träumende Marietta immer wieder im Bild – unterstützen diese Traumsequenz. Mit dem Wechsel Mariettas in eine auftrittsähnliche Szenerie, in der sie im Vordergrund des Orchesters zu

⁵⁵⁹ Quissek 2012, S. 167.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd.

sehen ist, beginnt auch der Wechsel in die deutsche Sprache, bis dato erklangen die 16 Takte des ungarischen Volksliedes in der Originalsprache. Nach der Wiederholung der letzten acht Takte mit der Präsentation des obligaten Spitztones endet der Auftritt mit den applaudierenden und auf sie zu eilenden Freund*innen wieder in der Realität. Gerade die „Darstellungsformen der Traumerzählung hat sich als besonders geeignet erwiesen, (tiefen-)psychologische Einblicke in die subjektiven, unterbewussten und zum Teil verdrängten Gedanken, Wünsche und Empfindungen der auftretenden Figuren zu gewähren.“⁵⁶² Die Szene wird durch den folgenden Tanz auf dem Tisch von Marietta in personam unter der jubelnden Menge fortgesetzt. Die ausgelassene Heiterkeit wird jäh durch die verfrühte Ankunft des Ehemanns unterbrochen, der seine Frau sogleich zur Rede stellt.⁵⁶³ Herr von Waldenau weist seine tanzende Frau an, vom Tisch herunter zu kommen, wirft ihr vor, in seiner Abwesenheit die erstbeste Gelegenheit zu nutzen, um eine Orgie zu feiern, mit großem Verzehr von alkoholischen Getränken. Er echafft sich ebenso über den Besuch seines Freundes Willings bei seiner Frau während seiner Abwesenheit: „Meine Frau empfängt Besuche, von denen ich nichts weiß, meine Frau betrinkt sich, meine Frau stellt sich auf den Tisch und tanzt wie eine...“ An dieser Stelle unterbricht ihn Marietta vehement und verhindert so das Aussprechen des von ihrem Gatten gedachten Wortes, „wie eine Prostituierte.“ Diese abrupte Zäsur der musikalischen Szene komprimiert das handlungstragende Moment der Beziehung der beiden Eheleute. Auf der einen Seite steht ihr Wunsch nach künstlerischer Verwirklichung auf der Bühne, dagegen auf der anderen Seite seine konservative Sicht, als Ehefrau könne sie nicht als Sängerin arbeiten, sie sollte daheim bei ihrem Gatten bleiben. Schließlich gehörte nach der nationalsozialistischen Ideologie das Berufsleben dem Mann. „Jahre hindurch [...] hielt man es für selbstverständlich, daß die arbeitende Frau praktisch zur Ehelosigkeit verurteilt war, dagegen die Ehefrau ausschließlich ihren Haushalt lebte.“⁵⁶⁴ Jedoch seit etwa 1936, der Überwindung der Weltwirtschaftskrise, war in Deutschland die weibliche Berufstätigkeit auf fast allen Gebieten gefragt wie nie zuvor. Der hier dargestellte Klassen- und Standesunterschied ist nach Rabenalt wohl in jeder Operette omnipräsent. „Das einzige Thema der Operette scheint die

⁵⁶² Quissek 2012, S. 36.

⁵⁶³ Film, *Immer, wenn ich glücklich bin*, hochgeladen am 13.07.2014 auf: <https://www.youtube.com/watch?v=NDqwTdcPFJ8&list=PLTI6yRvQqLYqTYjog46o4ty84YwKz8UTm> (1:09:30 f), Zugriff: 1.6.2023.

⁵⁶⁴ Drewniak 1987, S. 111.

„Mesalliance, die einzige Konflikt- und Problemstellung der soziale Unterschied zu sein.“⁵⁶⁵ Diese scheinbar konservative Betrachtungsweise des Ehemanns scheint a priori nachvollziehbar, galt eine Sängerin lange Zeit „von vornherein als verdorben“⁵⁶⁶, gar als „verkleidete Prostituierte“⁵⁶⁷, sie musste erst das Gegenteil beweisen. Freiwillige Prostitution des weiblichen Personals war für zahlreiche Theaterunternehmen noch immer die Basis ihrer Rechnung. Gerade der Sektor der Unterhaltungsmusik spielt hier eine Rolle, kamen vor allem in weniger betuchten Lokalen Animiertätigkeiten hinzu, die den Verzehr von Speisen und Getränken fördern sollten, „was sie als leicht zugänglich oder gar als Prostituierte erscheinen ließ.“⁵⁶⁸ Als Chansonetten und Soubretten sollten sie „einen erotischen Reiz ausstrahlen.“⁵⁶⁹ Es ist die Rolle der erfolgreichen Soubrette, die Marta Eggerth hier verkörpert und um deren vor einem fremden Publikum ausgestellten Reize ihr Ehemann fürchtet. Denn gerade „öffentlich auftretende Frauen galten als Freiwild und mußten mit diesem Faktor rechnen.“⁵⁷⁰ Die Kunstausbübung per se, also das Singen war sekundär, die „Jugendlichkeit, Äußerlichkeit und Schaustellerei“⁵⁷¹ standen im Vordergrund. Dieser Gedanke einer hetärisch konnotierten Prämisse wird auch im Film deutlich und scheint das Ansinnen Herrn von Waldenaus zu erklären. So meint die Sängerin Lotte Lehmann bereits 1937: „Es ist nicht leicht Gatte einer Künstlerin zu sein.“⁵⁷² Weiters konstatiert Rieger: „Viele Ehemänner forderten von sich aus die Aufgabe der Bühnenlaufbahn bei Eheschließung (wahrscheinlich spielten die Angst vor Verführung, aber auch kleinbürgerliche Normen dabei eine Rolle).“⁵⁷³ Diese Sichtweise macht auch bei Adel und Großbürgertum keine Ausnahme, wie der Film veranschaulicht.

Auch vier Dezennien später ist die moderne Sichtweise der im Film dargestellten Sängerin noch nicht in der Gesellschaft angekommen. So meint Herbert von Karajan in der Zeitschrift *Die Welt* vom 7.11.1979: „Frauen gehören in die Küche und nicht ins Orchester.“⁵⁷⁴ Betrachtet man den historischen und politischen Kontext der Entstehung des

⁵⁶⁵ Rabenalt, S. 6.

⁵⁶⁶ Rieger 1981, S. 234.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 235.

⁵⁶⁸ Kaufmann 2000, S. 57.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Rieger 1981, S. 234.

⁵⁷¹ Zit. n. Kaufmann 2000, S. 57.

⁵⁷² Rieger 1981, S. 237.

⁵⁷³ Ebd., S. 238.

⁵⁷⁴ Rieger 1981, S. 237.

Films, so nimmt die Darstellung der Frau eine gewagte und durchaus progressive Position ein, eingebettet in eine unterhaltende, oberflächlich wirkende Handlung, quasi als Konterpart des reaktionären Revuefilms.

5.3.5. Carioca: „Manola“

Die Zeitschrift *Mein Film* berichtet in regelmäßigen Abständen von den laufenden Dreharbeiten des neuen Marta Eggerth-Films. So heißt es dort am 23.11.1937: „Heute ist das zweite große Revuebild in Angriff genommen worden. Es stellt einen Carioca dar, der von dem Berliner Ufa-Ballett und von Wiener Tänzerinnen exekutiert wird.“⁵⁷⁵ Der Begriff Carioca bezeichnet nicht nur die Einwohner von Rio de Janeiro, er steht auch für einen um 1931 in Rio de Janeiro entstandenen brasilianischen Populärtanz⁵⁷⁶ im 2/2 oder 4/4 Takt⁵⁷⁷, der Teile des Sambas und rhythmische Parameter der kubanischen Rumba miteinander kombiniert, und der in Europa der 1930er Jahre große Popularität als Gesellschaftstanz erfährt und bald zum Modetanz avanciert. Großen Bekanntheitsgrad erreicht die Carioca im Film *Flying down to Rio* aus dem Jahr 1933, für den Vincent Youmans die Musik komponierte. Ein Tanz, der infolge im deutschsprachigen Raum mehrfache Vertonungen findet, so als „Carioca-Serenade“ in dem Tonfilm *Die unentschuldigte Stunde*⁵⁷⁸ oder als Lied und Carioca „Ich bin böse!“ aus dem musikalischen Lustspiel *Herzklopfen*⁵⁷⁹ filmische Umsetzungen erfährt.

5.3.5.1. Musikalische Analyse

Zur musikalischen Analyse wird das Notenmaterial der Franz Grothe Stiftung⁵⁸⁰ herangezogen. Hierbei handelt es sich um eine handgeschriebene 28zeilige Partitur, in der die Gesangsstimme allerdings nicht notiert ist. Zur Unterstützung wird zusätzlich die Filmsequenz als Höranalyse untersucht. Grothe gliedert die Carioca in zwei Strophen (zu je 16 Takten) und einen, mehrmals wiederholten und dabei verkürzten, Refrain (16, 30 und 32 Takte), umrandet von einer Introduction, einem Zwischenspiel und einer viertaktigen Coda.

⁵⁷⁵ *Wiener Film*, 23.11.1937, S. 2.

⁵⁷⁶ Vgl. Egen 2001, S. 141.

⁵⁷⁷ Vgl. Wölfer 2000, S. 86.

⁵⁷⁸ Paul Hühn, Carioca-Serenade als Carioca-Foxtrott, Sirius-Verlag 1937.

⁵⁷⁹ Fritz Spielmann / Stephan Weiss, Lied und Carioca „Ich bin böse!“ aus dem musikalischen Lustspiel „Herzklopfen“, Carioca-Tempo, Wiener Operettenverlag 1937.

⁵⁸⁰ Franz Grothe, Partitur zu „Manola“, Revue II (Carioca), Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, Mus. Hs.

Formteil	Akkorde	Motiv		Dauer 01:15:06 - 01:17:34	Takte	Incipit
Introduktion	Dm, A ⁷			8 Takte	1-8	instrumental
Strophe 1	Dm, Gm ⁶ , Dm, Gm ⁶ , A ⁷ , Dm, Am, Dm, H ⁰ , E ⁷ , Gm, B ⁷ , A ⁷	A	a	8 Takte	9-24	Der Stern von Rio Grande
			a'	8 Takte		
Refrain	D, Dis ⁰ , A ⁷ , Dmaj, D, F ⁰ , A ⁷ , Gis, A ⁷ , A ⁺ , D, B ⁷ , A ⁷ , D, Dis ⁰ , A ⁷ , H ⁷ , Em, Gm ⁷ , D, Em ⁷ , Cis, D	B	b	8 Takte	25-54	Manola Du Traum
			b'	8 Takte		
			b''	8 Takte		
			b'''	6 Takte		
Zwischenspiel	Dm, A ⁷			4 Takte	55-58	instrumental
Strophe 2	Dm, Gm ⁶ , Dm, Gm ⁶ , A ⁷ , Dm, Am, Dm, H ⁰ , E ⁷ , Gm, B ⁷ , A ⁷	A	a	8 Takte	59-74	Bis jetzt fand ich
			a'	8 Takte		
Refrain	D, Dis ⁰ , A ⁷ , Dmaj, D, F ⁰ , A ⁷ , Gis, A ⁷ , A ⁺ , D, B ⁷ , A ⁷ , D, Dis ⁰ , A ⁷ , H ⁷ , Em, Gm ⁷ , D, Em ⁷ , Cis, D	B	b	8 Takte	75-106	Manola Du Traum
			b'	8 Takte		
			b''	8 Takte		
			b'''	8 Takte		
Refrain (Tanz)	Es, E ⁰ , B ⁷ , B ⁺ , Es, Ges ⁰ , B ⁷ , Fm ⁷ , B ⁺ , Es, H ⁷ , B ⁷ , Es, E ⁰ , B ⁷ , C ⁺ , C ⁷ , Fm, Asm ⁷ , Es, E ⁰ , Fm ⁶ , Es, Des, C ⁷	B'		16 Takte	107-138	instrumental
				16 Takte		mit Vokalisieren auf „ah“
Refrain Quasi Foxtrott	F, Fis ⁰ , C ⁷ , A ⁰ , B, Fmaj, F ⁶ , F ⁷ , As ⁰ , C ⁷ , Gm ⁷ , C ⁺ , F, Des ⁷ , C ⁷ , F, Fis ⁰ , C ⁷ , D ⁺ , D ⁷ , Gm, Bm, F, Gm, C ⁷ , F	B''		16 Takte	139-170	Manola Du Traum
				16 Takte		mit Vokalisieren auf „ah“
Coda	Des, Bm ⁶ , F			4 Takte	171-174	Komm und sei mein

Tabelle 12: Analyse Carioca.

Die Carioca im 4/4 Takt startet „im straffen Tempo“ mit einem Sechzehntel-Lauf-Auftakt in den Holzbläsern und den Streichern in die einleitende, achttaktige Fanfare, getragen durch die Saxophone, Trompeten und Posaunen mittels Viertelnoten unterbrochen durch eine Triolenfigur im Marcato, unterstützt durch die Pauken, das Schlagzeug und die Maracas, die gleichsam für das rhythmische Grundgerüst des Liedes sorgen. Das abrupte Ende der Einleitung, über die Verwendung der I. und der V. Stufe in d-Moll, lässt sogleich die Gesangsstimme einsetzen. Mit einem a^2 im Glissando nach unten oktaviert beginnt, in der Mittellage a^1 , mit kurzem Wechsel zu gis^1 und einem Ritardando die 16-taktige erste Strophe mit einem Auftakt. Die Melodiestimme wird dabei von den Saxophonen, den Trompeten und Posaunen mit harten Dämpfern unterstützt. Bereits hier wird eine oft bediente zeittypische, kompositionstechnische Methode ersichtlich. Komponisten wie Grothe loten gerne ihre Grenzen zwischen Innovation und den Vorgaben der NS-Politik aus „indem sie die Reizschwelle des offiziell Zumutbaren bis in die vierziger Jahre hinein eher erweiternden als reduzierten, sei es durch einen swingenden Stil, [oder] durch verpönte Instrumente (gestopfte Trompeten, Saxophone).“⁵⁸¹ Die Carioca, das zweite und große Revue-Bild, das den Höhepunkt im Film darstellt, listet folgende Besetzung auf:

	Carioca
Blasinstrumente	Flöte I bis III, Altsaxophon I und II, Tenorsaxophon I, Baritonsaxophon I (= Klarinetten), Trompete I bis III, Posaunen I bis III
Streichinstrumente	Violine I bis III (3x), Viola I und II (2x), Violoncello I und II (2x), Kontrabass (2x)
Schlaginstrumente	Pauken (3x), Schlagzeug, Maracas
Sonstige	Klavier, Celesta, Gitarre

Tabelle 13: Carioca-Instrumentierung.

Der Text, der dem Lied zugrunde liegt, ist in zwei Strophen und einen, sich mehrmals wiederholenden Refrain gegliedert. Die vierzeilige Versform der Strophe besteht aus zwei Paarreimen, der Refrain hingegen ist achtzeilig und in seiner Paarreim-Form mit einer Waisen versehen, die allerdings im Schlagreim geformt ist, zwei Verszeilen bilden überdies einen Mittelreim.

⁵⁸¹ Prox 1979, S. 79.

Formteil	Text	Reim- schema
Strophe 1	Der Stern von Rio Grande Manola bist du. Das hör ich fast täglich von Männern und lache dazu. Oft stellt die ganze Bande verliebt vor meinem Tor, Und singt zu Mandolinen voll Sehnsucht im Chor:	a a b b
Refrain	Manola Du Traum meiner Nächte Wie gern ich ein Opfer dir brächte, gib mir ein Zeichen und sag was du willst, lass dich erweichen und hab mit mir Armen Erbarmen. Manola du Traum meiner Nächte, Manola du weißt was ich möchte, Dir nur gehören, Dir nur allein, Manola, Manola sei mein.	a a b c a a e e
Strophe 2	Bis jetzt fand ich noch Keinen der mir gefallen könnt Ich wart', bis eines Tages mein Herz hell und lichterloh brennt Und find ich den einen geb' alle ich dafür, Wann singt schon der Ersehnte, Erträumte zu mir?	a a b b

Tabelle 14: Text Carioca.

Die Melodiestimme folgt das ganze Lied hindurch in syllabischer Vertonung der textlichen Vorlage, ausgenommen sind die Einwürfe in Vokalisieren-Form. Die kompositorische Umsetzung basiert auf dem Sprachduktus. „Grothes Melodik spürt stets genau dem Sprachrhythmus und der Prosodie des Textes nach.“⁵⁸²

Die ersten acht Takte der Strophe folgen einer einfachen I-IV-V-I Kadenz, die Melodie geht über a^1 hinunter zu e^1 , gleichsam dem tiefsten Ton des Liedes, und wieder hinauf bis zu f^2 . Die Textstelle „Grande“ wird durch eine volltaktige Punktierung und eine ganze Note gedehnt, das folgende „du“ wird mit einer ganzen Note und einer punktierten Viertelnote gehalten. Der so eröffnende erste Teil der Strophe (A, a) wird sogleich wiederholt (A, a'), dabei aber enddifferenziert, die Solostimme steigt aufwärts zu e^2 , dabei wird das harmonische Gerüst mittels einer I-II-V- Kadenz in a-Moll erweitert, um wieder auf der Dominante der Ausgangstonart zu enden. Während die Saxophone unisono die Solostimme begleiten, sorgen die Flöten und Trompeten für kurze melodische Zwischenspiele, die Posaunen unterstützen durch lang gehaltene Akkordtöne. Mit dem lang gehaltenen e^2 schließt die erste Strophe, worauf es direkt in den Refrain übergeht. Mit diesem Wechsel zeigt sich ein weiteres Charakteristikum in Grothes Kompositionsschaffen. „Typisch für Grothe ist das Tonartenverhältnis zwischen Strophe und Refrain. Die Strophe steht oft in einer Molltonart, während der Refrain in der gleichnamigen

⁵⁸² Schoenebeck 2019 S. 146.

Durtonart erscheint.“⁵⁸³ Der Refrain erklingt nun in D-Dur, wodurch ein aufhellender Eindruck entsteht. Das erste Auftreten des Refrains (B) ist in 30 Takte gegliedert. Den Anfangston a^1 der Strophe übernimmt auch der Refrain, dieser Ton pendelt in einem Sekundschrift in Punktierungen sechs Takte lang, um mit einer Exclamatio in einem Quint-Intervall die achttaktige Phrase zu beenden. Die Singstimme wird dabei von den Trompeten (unisono und im Terzabstand) unterstützt. In den ersten acht Takten des Refrains wird mit aufsteigendem melodischem Motiv und aufsteigender Basslinie (D, DIS, E) von der Tonika über einen verminderten Akkord auf DIS zur Dominante die Sehnsucht der Männerwelt nach der Protagonistin beschrieben, um in einem Septononenakkord auf der I. Stufe zu enden. Das in den folgenden acht Takten erklingende Liebesflehen (B, b') pendelt melodisch im Quintraum, harmonisiert durch Wechsel von Tonika und Dominante, gespickt mit Septimen, sowie spannungserzeugendem F vermindert. Eine melodische Begleitung findet die Gesangstimme nun im Klavier. Die Schlussphrase bereichert Grothe mit einem übermäßigen Akkord auf der V. Stufe, einer chromatischen Rückung nach B-Dur mit Septime, um mit einem Dominantseptakkord die Periode zu öffnen. Das achttaktige wiederholende Motiv b beginnt mit der Tonika, die Melodiestimme wird durch die Trompeten und die Posaunen harmonisch und rhythmisch gedoppelt, gehaltene Akkordtöne erklingen in den Streichern. Der harmonische Raum wird durch eine Zwischendominante in H-Dur mit Septime und einer Eintrittung durch die Mollsubdominante g-Moll mit Septime, sowie der II. Stufe erweitert. „Doch auch in den Dur-Teilen treten in jedem Lied kurzzeitige Wendungen nach Moll auf. Dies ist im Schlager der damaligen Zeit durchaus unüblich und kann daher als Spezifikum des Grotheschen Stils bezeichnet werden.“⁵⁸⁴ Den Schluss der Periode bildet eine auf sechs Takte verkürzte Phrase, die melodische Begleitung übernehmen jetzt statt der Blechbläser die Saxophone. Mit der I. Stufe der Moll-Parallele leitet sie in ein viertaktiges Zwischenspiel über. Markante Achtelnoten in den Saxophonen, die nach und nach von den Blechbläsern unterstützt werden, sowie ein Sechzehntel-Lauf abwärts in den Flöten, aufwärts in den Streichern im Fortissimo bereiten in einem Halbschluss auf die zweite Strophe vor. Während die Saxophone erneut die Singstimme mittragen, wechseln die Streicher in Pizzicato-Klänge, wird das Klangspektrum durch

⁵⁸³ Schoenebeck 2019, S. 145.

⁵⁸⁴ Ebd.

liegende Akkorde der Celesta erweitert. Die Flöten sorgen für solistisch-melodische Einwürfe in Achtel-Figuren.

Der nun in 32 Takte unterteilte Refrain (B') begleitet die Gesangsstimme unisono in den Violoncelli. In den ersten acht Takten untermalen die Flöten den Gesang mit einer Gegenstimme, zusammengestellt aus motivisch-thematischem Material aus Strophe und Refrain. Nach acht Takten ergänzen die Saxophone das Harmoniegerüst für weitere acht Takte, dann übernehmen wieder die Flöten die Gegenstimme über weiterhin liegende Akkorde der Streicher, die am Ende des Refrains in einem chromatischen Crescendo zum Tanz führen. Die ersten acht Takte des Refrains zeigen einen geringen Ambitus und den typischen Rhythmus, der der Carioca immanent ist.



Abbildung 7: Franz Grothe, Refrain Carioca.

Mit dem Tanz („sehr rhythmisch“) wiederholt Grothe den Refrain und moduliert einen Halbton aufwärts nach Es-Dur. Die ersten 16 Takte sind rein instrumental gestaltet. Die Saxophone, Trompeten und Posaunen spielen im Marcato die melodisch-thematischen Motive, durch Diminution stark verdichtet, im Fortissimo und sorgen so für einen martialischen Klang, die Streicher übernehmen nach acht Takten die Melodieführung. In der Zwischenzeit offeriert die Sängerin ihre Tanzkenntnisse, Hebefigur inklusive. Mit wieder erlangter Bodenhaftung beginnt die Sängerin mit ihren Vokalisen und eröffnet die zweite 16-Takt-Gruppe. Die melodische Figur des Refrains übernimmt das Bariton-Saxophon. Die Vokalisen auf „ah“ erinnern an die Tonfolge in den Anfangstönen an das Refrain-Motiv des Foxtrotts „Immer, wenn ich glücklich bin.“ Die Vokalise startet auf dem Quintton der Tonika, von b^1 geht es im Oktavraum aufwärts in einer diatonischen Lauf-Figur, gebrochen durch einen Terzsprung, wieder abwärts in einer Dreiklang-Zerlegung zu b^1 . Die zweite Phase der Vokalise vergrößert die Koloratur um den Bereich einer None. Den Abschluss bildet ein diatonischer Lauf zu b^2 , der als langer Final-Ton gehalten wird, und am Ende über ein Glissando abwärts zu es^2 führt. Bei dieser

Ausführung wird die Sängerin in gestreckter Position von einem Tänzer gehalten. Die harmonische Struktur orientiert sich an der bisherigen Refrain-Form, neben Tonika und Dominante ergänzen die II. und die VI. Stufe, sowie die Mollsubdominante das Spektrum. Die am Schluss verwendete Tritonussubstitution Des-Dur nach der Tonika bereitet über C-Dur mit Septime auf die nächste Refrain-Reprise vor. Der Refrain moduliert erneut (B⁺), diesmal um einen Ganztonschritt aufwärts zu F-Dur, und wird laut Vortragsbezeichnung „schneller im Tempo und quasi zum Foxtrott.“ Die Melodiestimme übernimmt, rhythmisch unisono mit den Blechbläsern, wieder die Sängerin indem sie die erste Textpassage des Refrains wiederholt. Die von ihr besungene „Manola“ lässt ein Männerchor zweimal als Echo erschallen, ehe er zu einem untermalenden vier Takte langen sequenzierten „ah“ übergeht. Die rhythmische Begleitung der Gitarre wechselt von Achtel- in Viertelnoten, die Melodiestimme erhält für vier Takte Unterstützung durch die Saxophone, die darauf in die Klarinetten wechseln. Nach 16 Takten repetieren die Vokalisen, während der Revuestar in den Armen des Tänzers gedreht wird, die Streicher sorgen mit dem augmentierten Motiv in langen Noten für basale Untermauerung. Grothe versetzt hier einige Akkorde mit Nonen und Undezimen, um einen „jazzigen“ Klang zu evozieren. Den letzten Vers des Refrains geben jetzt die Klarinetten und die Singstimme wieder, um danach im Fortissimo in die „langsame“ Coda zu wechseln. Drei Akkorde in halben Noten nähern sich in allen Instrumenten und der Stimme, die die letzten Worte wiederholt, dem Finale. Von f^2 geht es in Sekundschritten und einen Terzsprung aufwärts zum finalen und höchsten Ton der Singstimme, das c^3 . Das harmonische Gerüst mündet über die Mollsubdominate und Des-Dur in der Tonika F-Dur, erreicht dadurch die Durparallele der Ausgangstonart.

In dieser Carioca ist die kompositorische Charakteristik Grothes deutlich sichtbar. Seine dezidierte „Verwischung der Tongeschlechter, [zielt] auf Uneindeutigkeiten, auf Offenheit – sie ist ein Spiel mit den Hörgewohnheiten des damaligen deutschen Publikums“⁵⁸⁵, und auch der politischen Führung. Inwiefern dahinter ein subversiver Gedanke Grothes liegt, lässt sich nicht eruieren. Der „verordneten Streicher-Dominanz“⁵⁸⁶ setzt er immer Saxophone und Trompeten entgegen.

⁵⁸⁵ Schoenebeck 2019, S. 145.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 146.

5.3.5.2. Dramaturgischer Kontext

Die Carioca ist das letzte Revue-Bild und der erfolgreiche Wiedereinstieg Mariettas in ihre Bühnenlaufbahn. Entgegengesetzt der weniger attraktiven Auftrittsmöglichkeiten ihrer sie vertretenden Kollegin in Gasthöfen, findet dieser in einem glamourösen Bühnenbild in einem Theater statt. Dies wird, durch den Blick in das Theater mit Teilaufnahmen des Publikums und einiger Musiker im Orchestergraben zu Beginn der Szene, im Hintergrund bereits die Einleitung hörbar, deutlich erkennbar. Ein Filmschnitt setzt die Bühne mit ihrer großen Showtreppe mit an beiden Seiten aufgereihten Tänzer*innen in den Brennpunkt, die am Ende der Introduction den großen Auftritt des Stars einleiten. Noch bevor die Sängerin im Bild zu sehen ist, ist ihre Stimme zu vernehmen. Mit einem a cappella Glissando von a^2 eine Oktave abwärts startet sie ab hier mit extradiegetischer Orchesterbegleitung in die erste Strophe, dabei die Treppe herabschreitend, denn nach Kloos und Reuter „begann der Weg zur Karriere eines Revuestars noch immer auf den obersten Sprossen der Bühnentreppen.“⁵⁸⁷ Dieser symbolträchtige Wiedereinstieg der Sängerin über die Revue-Treppe bestätigt so ihren Star-Status. Im Fokus dieser Szene steht die Showtreppe, „das bedeutendste Requisit der Ausstattungsrevue“⁵⁸⁸ und die seit den Pariser Revuen der 1920er Jahre zum Synonym für dieses Genre per se wurde. Die Treppe ist auch der Höhepunkt einer Revue, sie ist Zentrum der „abstrakten Körper-Bilder der Girl-Geometrie“⁵⁸⁹ und ermöglicht durch die Vertikalisierung der Bühne die Darstellung einer Masse, und diese ornamental zu ordnen. Die Schaulust des Publikums wird auf der Treppe durch den dargestellten Luxus, die sich elegant ändernden Posen der – hauptsächlich – Darstellerinnen in rhythmischer Harmonie befriedigt. Selbst einfachste Schrittfolgen erzielen auf der Showtreppe eine enorme Bildwirkung. Die Treppe im hier dargestellten Film bildet auch die erfolgreiche Reinszenierung des Revue-Stars Marietta Duval. Die Treppenkonstruktion ist ihr Auftritts-Element, über die Stufen schwebt sie herab auf die Bühne, in den Kreis der Tänzer*innen, die sich „die vertikale Struktur und den präzisen Aufbau der Stufenfolge nutzend, zu prägnanten Massenornamenten“⁵⁹⁰ in verschiedenen choreographischen Formationen präsentieren. Kloos und Reuter sehen in der Treppe ein „Requisit, mit dessen Hilfe der Schein luxuriösen Lebens und die technische Perfektion einer vermeintlich

⁵⁸⁷ Kloos / Reuter 1980, S. 33.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 36.

⁵⁹⁰ Ebd.

rationalisierten Welt in Szene gesetzt wird, die Demonstration von Verschwendung und Ökonomie, die diffusen Phantasien der Mode und die prägnanten Formen der Tanznummern, der Glamour des Ornamentalen und die Show der Ornamente.“⁵⁹¹ Das ebenfalls hinabschreitende und auf der Treppe Spalier stehende Tanzensemble unterstützt das Schaelement mit seinen choreographischen Darbietungen und seinen folkloristisch, spanisch anmutenden Kostümen. Männer und Frauen sind einheitlich in männlich konnotierte Kostüme gekleidet, ein Unterscheiden ist auf den ersten Blick nicht möglich. Die Kostümierung sorgt neben den besungenen Mandolinen für den exotischen Aspekt. Am Ende der Treppe angekommen, wird Marietta der Mantel abgenommen, sie ist in einem glitzernden Bühnen-Outfit zu sehen, sie beginnt mit dem Refrain und gleichzeitig mit ihrer tänzelnden Choreographie. Mit der Reprise des Refrains beginnt sich das Ensemble zu einer ornamentalen Darstellung zu formieren, die Solistin übernimmt dabei die erste Reihe. Aus einem Kreuz etablieren sie diverse geometrische Figuren.

Nach dem Refrain bilden die Tänzer*innen einen Kreis, in dem die Sängerin ihr tänzerisches Können zur Schau stellt. Als erster Höhepunkt folgt die Entfernung ihres Rockes und eine Hebefigur, mit den Beinen wieder am Boden verfällt sie in ihre Koloraturen, dabei tanzt sie durch den Raum. Die Kameraeinstellung wechselt in die Totale und zeigt die Sängerin, wie sie vor dem Hintergrund der von den Tänzer*innen gebildeten Halbkreis von einem Mann zum anderen in durchgestreckter Körperposition geworfen wird, in den Armen des anderen gelandet sind wieder ihre Vokalisieren zu hören. Die Totale dieser Szene lässt den exakten Blick auf die Protagonistin nicht zu, und vermuten, dass sie hier gedoubelt wird. Zum einen erweckt hier die professionelle Tanzhaltung im Vergleich zur vorhergehenden Tanzeinlagen von Marta Eggerth diesen Anschein, zum anderen die „Perfektion des Mittelmaßes“⁵⁹², die dem Genre Revuefilm innewohnt. Die gesangstechnischen Fähigkeiten von Marta Eggerth stellen im Sängerfilm allerdings eine positive Ausnahme dar. Jeder Star hatte im Revuefilm seine Spezialität, die „entsprechend seinen Begabungen, Möglichkeiten und körperlichen Vorzügen wirkungsvoll herauszustellen“⁵⁹³ Hauptaufgabe war. Die zweite Wiederholung des Refrains bringt choreographisch keine dezidierte Neuerung. Der Star bewegt sich weiter

⁵⁹¹ Kloos / Reuter 1980, S. 36.

⁵⁹² Witte 1979, S. 15.

⁵⁹³ Steinbeck 1979, S. 59.

tänzerisch über die Bühne, das Ensemble nimmt verschiedene Positionen ein, darunter die typische Reihenbildung, hier in knieender Weise. Diese militärisch anmutende Präzision erinnert an die filmischen Arbeiten des Regisseurs Busby Berkeley, der in seinen Tanznummern – als sein Markenzeichen – die „Vereinheitlichung der Körper“ fokussierte und diese „in prägnanten Formationen, in Kreisen, Quadraten, Linien: in der Geometrie anorganischer Strukturen, in Ornamenten“⁵⁹⁴ in Szene setzte. Rabenalt sieht in der Verwendung von ornamentalen und symmetrischen choreographischen Arrangements eine „bequeme und billige Wirkung“ die einfach zu erreichen ist: „Eine tänzerische Präzision solcher geometrischer-kunstgewerblicher Figuren und Anordnungen ist mit einer einigermaßen guten Truppe rasche erzielt und dadurch eine befriedigende Ausführung gewährleistet.“⁵⁹⁵ Der Nachteil dieser a priori kreativen Inszenierung ist seine schnell schablonenhaft werdende Fadesse. Noch einmal in einem Pas de Deux legt sich die Sängerin in den Arm eines Tänzers, der sich, sie mit nur einem Arm stützend, im Kreis auf- und abwärts bewegt. Den Abschluss und erneuten Höhepunkt bildet die Hebefigur, dabei wird sie mit gestreckten Beinen von zwei Tänzern präsentiert, dabei die Coda singend. In dieser Revue-Nummer schlüpft Marietta Duval in die Rolle der titelgebenden „Manola“, einer Frau, die von allen Männern ihrer Heimat umworben wird, aber sich bis dato noch nicht entschieden hat. Das im Film lineare Alleinstellungsmerkmal der Protagonistin, als Revue-Star und Frau, kulminiert in der letzten großen musikalischen Darbietung: Auf der Revuetheater-Bühne gibt es keinen anderen Star als Marietta, und im fiktiven Leben einer spanisch-mexikanischen Stadt anscheinend auch nicht. Der Topos des jubelnden Gesangs rekurriert hier mit dem semantischen Gehalt des Foxtrotts „Immer, wenn ich glücklich bin“, wo die Sängerin ihren emotionalen Glückszustand dadurch Ausdruck verleihen möchte, indem sie zu singen beginnt. Dasselbe Prozedere erwartet sie im Gegenzug von dem Mann ihrer Träume. Die fragende Textpassage „wann singt schon der Ersehnte, Erträumte zu mir?“ zieht deutlich diese Parallele. Diese musikalische Szene ist in die intermittierenden Querelen zwischen dem Theaterdirektor und dem Kassier, der das Theater wegen Geringschätzung verlassen möchte, und deren erfolgreichen Lösung quasi en passant, eingebettet, und bildet den Auftakt zum Finale des Films.

⁵⁹⁴ Klooss / Reuter 1980, S. 63.

⁵⁹⁵ Rabenalt 1979, S. 53.

6. Resümee

Die mit dem Tonfilm einhergehende dramaturgische Bedeutung des Topos Musik lässt zu Beginn der 1930er Jahre neben zahlreichen Varietäten des Musikfilms den Sängerfilm entstehen, der sich von den musikalischen Filmen durch seinen Fokus auf Sänger (Sängerinnen treten nur selten in Erscheinung) und auf den Gesang unterscheidet: er inszeniert bewusst die Einmaligkeit dieser Singstimmen. Berühmte Sänger*innen der Opern- und Operettenbühnen betreten mit ihren ausgebildeten klassisch geschulten Stimmen die Leinwand und heben diese musikalisch auf ein höheres Niveau an. Sie singen und spielen vorrangig sich selbst, zeigen ihr Sängerschicksal, und den erfolgreichen Werdegang von der natürlichen Stimmbegabung zum erfolgreichen Gesangsstar. Das schauspielerische Talent ist für den Erfolg in diesen Filmen auch für Sänger von großer Bedeutung, wenngleich die Stimme im Mittelpunkt steht.

Das immer wiederkehrende Narrativ der Sängerfilme erweist sich aber oft von schablonenhafter Oberflächlichkeit und dramaturgischer Eindimensionalität behaftet, die lediglich durch die Verwendung von Musik eine inhaltliche Stringenz entwickeln. Für das Fortspinnen der Handlungsebene sind die, in einer Nummernfolge konzipierten, musikalischen Szenen nicht nur austauschbar, oft nicht einmal notwendig, und so beginnt sich der Sängerfilm anderer Genres, wie der Operette, der Revue, dem Lustspiel oder dem Melodram zu bedienen, um weiterhin sein Publikum zu finden.

Die musikalische Komponente im Sängerfilm fokussiert die Opernstimme, demzufolge finden verschiedene Lieder und Arien, in diversen Auftrittsmomenten inszeniert, Verwendung. Die diegetische Präsentation des Gesangs ist dabei ein obligater Parameter im Sängerfilm. Dem Zeitgeist und Publikumsgeschmack geschuldet wird der Schlager zum zusätzlichen Hauptdarsteller. Opernsänger werden zu Schlagersängern ohne dabei an Prestige und Reputation zu verlieren. Die Filmkomponisten verstehen es, die Schlager an die jeweiligen Stimmbänder anzupassen. Der Sängerfilm versucht durch die Besetzung bekannter Stimmvirtuosen aus dem klassischen Bereich hier eine Brücke zum Unterhaltungsgenre zu schlagen. Er macht sich die musikalische Mesalliance zu seiner Hauptaufgabe: er verbindet populäre Unterhaltungsmusik mit bereits etablierter klassischer Musik, vorrangig aus dem Bereich der Oper, wobei nicht nur das Repertoire, sondern auch die Ästhetik der Opernstimme präsentiert wird, um auch ein

nicht opernaffines Publikum zu erreichen. Der Sängerfilm kann so im Sinne eines modernen *Audience Developments* neue Publikumsschichten generieren, die auf diesem Weg durch den Erwerb günstiger Kinokarten Opernstars überhaupt erleben können.

Die einzelnen, speziell für diese Filme komponierten, Schlager werden auf Tonträgern ausgekoppelt und merkantilisch distribuiert, eine Methode, die zusätzlich für eine erhöhte Bekanntheit der Stars sowie der Filme sorgt. Der Sängerfilm verhilft einigen Sängern zu weiterer Lancierung ihrer Person und Gesangkunst, wie den aufgrund seiner geringen Körpergröße für die Opernbühne nicht prädestinierten Tenor Joseph Schmidt, und lässt sie auf diesem Weg zu Stars werden. Der Star per se ist für den Sängerfilm *Conditio sine qua non*, sowohl in Besetzungsfragen, denn nur bereits arrivierte Stars treten hier in Erscheinung, als auch in seinem thematischen Fokus durch die Darstellung ihrer Karriere.

Der hier untersuchte Revuefilm *Immer, wenn ich glücklich bin* aus dem Jahr 1937 stellt die Sopranistin Marta Eggerth als Revuestar in den Mittelpunkt der Geschichte und zeigt die harmonische Koexistenz von Unterhaltungsmusik mit der Kunstfertigkeit des Koloraturgesangs. Die bereits auf der Operettenbühne erfolgreich auftretende Eggerth etabliert sich zunehmend als Filmstar, mit einer elaborierten Gesangstechnik, die sie mit ihrer Koloraturfähigkeit in ihren Filmen zur Schau stellt. Eggerths von der Kritik immer wieder gelobtes Schauspieltalent trägt mit zu ihrer Bildung als Filmstar bei. Die von Franz Grothe geschaffene Musik wechselt zwischen, dem Lokalkolorit Wien angepassten operettenhaften, Walzer und Wienerlied bis hin zum modernen Schlager, der in Form eines Foxtrotts in Erscheinung tritt, sowie durch, in Revuefilmen immanente eskapistische Momente, eine mexikanisch-spanisches Kolorit evozierende Carioca, als Höhepunkt der Revue. Grothes Kompositionsstil changiert mühelos zwischen den unterschiedlichen Stilen, erinnert an volksliedhafte Begleitung im Wienerlied, sowie durch musikalische Zitate an die historische Hochzeit des Wiener Walzers. Der Einsatz eines Dudlers im Wienerlied erscheint als volkstümlicher Widerpart zu den elaborierten Koloraturen, die Grothe im Walzer, im Foxtrott und in der Carioca verwendet, um durch die Opernstimmästhetik sich dem Sängerfilm-Genre anzunähern. Grothe schreibt zwar die Musik auf die Stimmbänder Marta Eggerths zu, weiß aber um die Bedeutung der Distribution und Vermarktung, demzufolge komponiert er seine Lieder. Die in geringem Ambitus verfassten Strophen und Refrains, von melodienhafter

Eingängigkeit, können auch von weniger begabten Sängerinnen gesungen werden, die Koloraturen bei Bedarf weggelassen werden, ohne einen merkbaren Einschnitt in das Werk zu erfahren. Grothes Filmmusik besteht vorrangig aus diegetischen Gesangsnummern, verwendet neben dem klassischen Walzer moderne Modetänze, die durch den transatlantischen Einfluss mit Jazz-Elementen, dem weißen Swing, in das herkömmliche Symphonie-Orchester Eingang finden. Grothe bedient mit seinem Stil sowohl die politische Linie, die die amerikanisierte Unterhaltungsmusik verabscheut und zugleich im Zeichen der Propaganda duldet, als auch den Geschmack des Publikums. So kommen neben verpönten Instrumenten wie Saxophone oder gestopfte Trompeten auch Jazz-Elemente in der harmonischen Akkordverwendung zum Einsatz.

Der hier untersuchte Film ist wie viele Sängerinnen-Filme, deren Zahl überschaubar ist, ein Amalgam diverser Genres. Die Revue ist hier durch lose aneinander und austauschbare Musikstücke, sowie durch den Auftritt von Stars prädestiniert. Die historische Genese der Revue wird im Film thematisiert. Der erfolgreiche Revue-Star tritt in etablierten Theatern in der Großstadt auf, ohne Star muss die Revue-Truppe auf Wirtshaus-Bühnen, vor essendem und trinkendem Publikum, ihre Revue darbieten, ein Verweis auf die originären Wurzeln der Revue in Varieté-Theatern, *Café-concerts* oder Singspielhallen. Kein Star-Auftritt bedeutet auch Desinteresse beim Publikum, das die Eintrittskarten refundieren möchte. Die Show-Treppe für den Auftritt des Revue-Stars darf ebenfalls nicht fehlen, sie bildet hier den finalen Höhepunkt für Marta Eggerth, die als singendes Wunderkind von der Operettenbühne über das neue Medium Tonfilm bald zum Filmstar avanciert, dabei wohlwollend von der Presse unterstützt wird, der sie keinerlei Eklats liefert. Im Gegenteil, sie hat das Image einer freundlichen, nahbaren, natürlichen Künstlerin, die mehr oder weniger Einblicke in ihre Person oder Privatleben gibt. Ihre Filmrollen reichen von der einfachen, in Anlehnung an ihre Herkunft oft ungarischen jungen Frau, die wagemutig, selbstbewusst und temperamentvoll ihren beruflichen Weg zu gehen versucht, bis zur Darstellung eines bereits erfolgreichen Bühnenstars. Dabei stellt Eggerth Frauen dar, die dem damaligen politischen Kontext widerstreben, wie im hier untersuchten Film, eine Sängerin, die wegen ihrer Ehe und dem Wunsch ihres Mannes nicht auf die Bühne verzichten will.

Die politische Lage in den 1930er Jahren bringt ein jähes Ende für den Sängerfilm. Seine (halb)jüdischen Protagonist*innen werden ins Exil gezwungen, und kehren nach

dem Krieg nicht in den deutschsprachigen Raum zurück. Marta Eggerth hingegen schon, sie widmet sich aber vermehrt der Bühnen-Operette. Die simplen, stets repetierenden Inhalte der Sängerfilme auf der einen Seite, nichtexistierende Sänger*innen-Stars auf der anderen, die Rückwendung auf Traditionen, lassen neue, eher konservativ anmutende Operettenfilme entstehen, die die Modernität der früheren Sängerfilme nicht mehr erreicht. Neue musikalische Einflüsse durch Jazz- und später Rockmusik, inklusive dazugehöriger Stimmästhetik verändern die Dramaturgie der Musikfilme, die klassisch ausgebildete Stimme ist nur mehr in Operettenfilmen zu hören, Opernsänger treten vereinzelt im Heimatfilm-Genre auf. Der Hauptdarsteller Schlager läuft dem Sänger den Rang ab und tritt in den Vordergrund. Schlagerfilme ohne wirkliche Handlung, oft nur als Vehikel zur Präsentation und Werbung der neuesten Hits, erfreuen sich zunehmend großer Beliebtheit. Schlagersänger*innen bedürfen keiner soliden Gesangsausbildung. Die Verbindung von klassischer Musik, der Opernstimme und dem unterhaltenden Film-Genre ist Geschichte. Die Gesangsstimme tritt nur mehr in reinen Opern-, Operetten-, oder Musicalfilmen in Erscheinung, die hybride Kombination von E- und U-Musikelementen verschwindet zusehends von der Kinoleinwand. Sänger*innen entscheiden sich für dieses oder jenes Genre, selten können sie in beiden reüssieren, schließlich unterscheidet sich die Gesangstechnik sowie die Ästhetik, auch der Publikumsgeschmack ist nicht zu vernachlässigen. Dennoch kann zuversichtlich in die Zukunft geblickt werden. Schließlich bereichern Cross-over Projekte, die verschiedenste Musikstile vermischen und das Auflösen strikter Genre-Grenzen anstreben, sowie die Entwicklung neuer Konzertformate, aber auch das Wiederentdecken vergangener musikalischer Welten das kulturelle Leben, und bieten für die Gesangsstimme ein neues kontextualisiertes Betätigungsfeld.

Diese Arbeit untersucht die erfolgreiche Verbindung von sogenannter ernster, klassischer Musik samt der Verwendung der Opernstimme im Unterhaltungsmedium Tonfilm der 1930er Jahre am Beispiel des Sänger- und Revuefilms und der Koloratursopranistin Marta Eggerth. Ziel dieser Master-Arbeit ist es, ein weiterer Mosaikstein in der Forschung der unterhaltenden Gattung, mit einer Akzentuierung auf die klassische Gesangsstimme, zu sein.

7. Quellen- und Literaturverzeichnis

7.1. Primärquellen

Dialogliste für den Film *"Immer, wenn ich glücklich bin"*, Österreichisches Theatermuseum, Signatur: 790223-C, [ca. 1936].

7.1.1. Musikalien

GROTHER, Franz: *„Immer, wenn ich glücklich bin“*, Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, Mus. Hs., SpezArr 13.

GROTHER, Franz: *„Man darf nicht zu schwarz seh’n“*, Piano-Direktion, Beboton 714, Berlin: Beboton 1938.

GROTHER, Franz: *„Warum ist in Wien g’rade der Walzer zuhaus“*, Revuebild Nr.1, Klavierauszug und Partitur, Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, Mus. Hs.

GROTHER, Franz: *„Manola“*, Revue II (Carioca), Partitur, Berlin, Archiv der Franz Grothe Stiftung, Mus. Hs.

HÜHN, Paul: Carioca-Serenade als Carioca-Foxtrott, Sirius-Verlag 1937.

LEHÁR, Franz: *Ungarische Fantasie Op. 45*, Wien: Glockenverlag 2002.

MÖLLER, Heinrich: *Das Lied der Völker. Eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern*. 12., Ungarische Volkslieder, Mainz et al.: Schott No. 560, [ca. 1930].

SARASATE, Pablo de: *Zigeunerweisen Op. 20*, München: G. Henle Verlag 2013.

SPIELMANN, Fritz / WEISS, Stephan: *„Ich bin böse!“*, Lied und Carioca aus dem musikalischen Lustspiel *„Herzklopfen“*, Carioca-Tempo, Wiener Operettenverlag 1937.

STRAUSS, Johann: *Wiener Blut*, Walzer für Orchester op. 354, Edition Eulenberg, No. 875.

7.2. Sekundärquellen

ARNBOM, Marie-Theres: *„Opern- und Operettensänger und -sängerinnen im deutschsprachigen Tonfilm“*, in: Krenn, Günter / Loacker, Armin (Hrsg.): *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 457–486.

BARTEL, Kerstin: *Faszination Operette. Vom Singspiel zum Film*, Laaber: Laaber 1992.

BARTOSCH, Günter: *Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt*, Essen: Pomp 1997.

BELACH, Helga: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979.

- BONO, Francesco: „Glücklich ist, wer vergisst...Operette und Film. Analyse einer Beziehung“, in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hrsg.): *MusikSpektaelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, München: edition + text 1998, S. 29–45.
- BRAUN, Martin: „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus“, in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.): *Franz Grothe. Komponisten in Bayern*, Bd. 64, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert), S. 73–92.
- BRINKER, Käthe: *Das Marta Eggerth Buch*, Berlin: Herman Wendt 1935.
- BUSCH-SALMEN, Gabriele / RIEGER, Eva (Hrsg.): *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus 2000.
- DOMPKE, Christoph: Gitta Alpár, in: Hanns-Werner Heister / Peter Petersen (Hrsg.): *Lebenswege von Musikerinnen im ‚Dritten Reich‘ und im Exil*, Hamburg: Bockel 2000.
- DREWNIAK, Boguslaw: *Der deutsche Film 1938 – 1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf: Droste 1987.
- DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Das Fremdwörterbuch*, 6. Auflage, Mannheim u.a.: Dudenverlag 1997.
- EDER, Jens: „Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung“, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*. Mediengeschichte Bd. 4, München: Link 2004, S. 379–416.
- EGEN, Ludwig: Art. „Carioca“, in: *Música Latina. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.
- ELSNER, Gunther R.: *Stimmen, die bezaubern*. Heft 2, Reihe der Filmschriften, Berlin: Mölich 1938.
- FAHRENKROG-PETERSEN, Lutz / KÜHN, Melanie: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume“, in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.): *Franz Grothe. Komponisten in Bayern*, Bd. 64, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert), S. 9–32.
- FRITZ, Walter: *Kino in Österreich 1929–1945. Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991.
- GIGLI, Beniamino: *Und es blitzten die Sterne. Die Geschichte meines Lebens*, Hamburg: Verlag der Sternbücher 1957.
- GAYDA, L. Thomas: „Marta Eggerth: Biografische Skizzen“, in: Krenn, Günter / Loacker, Armin (Hrsg.): *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 35–62.
- GERVINK, Manuel / BÜCKLE, Matthias (Hrsg.), Art. „Musikfilm / Musikvideo“, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Laaber: Laaber 2012.

- GÖPFERT, Bernd: *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1845*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977.
- GROTJAHN, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Meine, Sabine / Hottmann, Katharina: *Puppen, Huren, Roboter. Körper zwischen Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Hannover: Edition Argus, 2004, S. 34–57.
- GRUBER, Gerold (Hrsg.): *Mein Lied für dich. Marta Eggerth und Jan Kiepura zwischen zwei Welten* (Exilarte Zentrum der mdw), Wien: Der Apfel 2021.
- HAEFLIGER, Ernst: *Die Kunst des Gesangs. Geschichte. Technik. Repertoire*, 4. erweiterte Auflage Mainz: Schott 2000.
- HANISCH, Michael: *Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute*, Berlin: Henschelverlag 1980.
- HANS, Jan: „Musik- und Revuefilm“, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*. Mediengeschichte Bd. 4, München: Link 2004, S. 203–228.
- HICKETHIER, Knut: „Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert“, in: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, München: Fink 1997.
- HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003.
- IRO, Otto: *Diagnostik und Pädagogik der Stimmbildung*, Wiesbaden: Erdmann 1961.
- JELINEK, Gerhard: *Es gab nie einen schöneren März, 1938. Dreißig Tage bis zum Untergang*, Wien: Amalthea 2017.
- KAUL, Walter: „Die Berliner Theater-Revuen: Bilderflut und Tempo“, in: Belach, Helga: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979.
- KAUFMANN, Dorothea: „Chansonetten, Soubretten und Damenkapellen-Sängerinnen“ – Die Sängerin in der Unterhaltungsmusik um 1900“, in: Busch-Salmen, Gabriele / Rieger, Eva (Hrsg.): *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus 2000.
- KAUFMANN, Matthias: *Operette im Dritten Reich. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*, Neumünster: von Bockel 2017.
- KESTING, Jürgen: *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf u.a.: Econ 1993.
- KESTING, Jürgen: *Die großen Sänger*, 4 Bände, Kassel: Bärenreiter 2010.
- KOCH; Hans-Jörg: *Roter Mohn. Das Leben der ‚Chilenischen Nachtigall‘ Rosita Serrano. Eine Biographie*. Berlin: Kramer 2005.

- KOEBNER, Thomas / OTT, Dorothee: *Musical- und Tanzfilm*, Stuttgart: Reclam 2014.
- KOTHES, Franz-Peter: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen 1977.
- KLOIBER, Rudolf u.a.: *Handbuch der Oper*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2016.
- KLOOSS, Reinhard / REUTER, Thomas: *Körperbilder. Menschenornamente in Revuethater und Revuefilm*, Frankfurt am Main: Syndikat 1980.
- KRAMER, Thomas: *100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien: Ueberreuter 1994.
- KRAUS, Petra: „Erfolgreich, schön und liebenswert. Marta Eggerths Rollenbilder im österreichischen Musik- und Operettenfilm“, in: Krenn, Günter / Loacker, Armin (Hrsg.): *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 239–270.
- KRENN, Günter: „Von Scènes de la vie Bohème zu Zauber der Bohème. Die ‚Bohème‘ als Sängerfilm“, in: Krenn, Günter / Loacker, Armin (Hrsg.): *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 63–140.
- KUTSCH, Karl-Josef / RIEMENS, Leo: Art. „Martha Eggerth“, in: *Großes Sängerlexikon*, erster Band, A-L, Bern: Francke AG 1987.
- LICHTFUSS, Martin: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien: Böhlau 1989.
- LOACKER, Armin: *Anschluß im ¾ Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.
- LOACKER, Armin: „Behind the scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933 – 1938“, in: Krenn, Günter / Loacker, Armin (Hrsg.): *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 147–196.
- LOWRY, Stephen / KORTE, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*, Stuttgart: Metzler 2000.
- MAAS, Georg / SCHUDACK, Achim: *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis*, Mainz u.a.: Schott 2008.
- MESSMER Franzpeter / HENKEL Theresa (Hrsg.): *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, Bd. 64, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert).
- PARTSCH, Cornelius: *Schräge Töne, Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart: 2000.

- PAYSAN, Marko: „...Aus dem Geist des Boulevards! Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik- und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette“ in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hrsg.): *MusikSpektaelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, München: edition + text 1998, S. 46–66.
- PORT LE ROI, André: *Schlager lügen nicht. Deutscher Schlager und Politik in ihrer Zeit*, Essen: Klartext 1993.
- PROX, Lothar: „Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt“, in: Belach, Helga: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979.
- QUISSEK, Heike: *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*, Stuttgart: Metzler 2012.
- RABENALT, Arthur Maria: *Schriften zur Operette, Film, Musical und Tanz, Film, Musical und Tanz*, Hildesheim u.a.: Olms 2006.
- RIEGER, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt: Ullstein 1981.
- RHODE, Carla: „Leuchtende Sterne?“, in: Belach, Helga (Hrsg.): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979, S. 119–138.
- ROSNER, Robert: *Die Grundlagen der Tonschönheit. Über Klangveredlung und Tragfähigkeit der menschlichen Sing- und Sprechstimme*, Wien: Haslinger 1934.
- RÖKK, Marika: *Herz mit Paprika*, Berlin: Universitas 1974.
- SCHÄR, Christian.: *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, Zürich: Chronos 1991.
- SCHOENEBECK, Mechthild von: „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf's ankommt“. Stilmerkmale der Erfolgsschlager von Franz Grothe“, in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.): *Franz Grothe. Komponisten in Bayern*, Bd. 64, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert), S. 117–149.
- STEINBECK, Dietrich: „Oper und Turnen. Zur Rolle des Tanzes im nationalsozialistischen Revuefilm“, in: Belach, Helga (Hrsg.): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979, S. 53–72.
- STEINTHALER, Evelyn: *Morgen muss ich fort von hier. Richard Tauber: Die Emigration eines Weltstars*, Wien: Milena 2011.
- THOMAS, Hans Alex: *Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956*, Gütersloh: Bertelsmann 1962.
- TIERMANN, Wolfgang: Art. „Koloratur“, in: Mecke, Ann-Christine u. a. (Hrsg.), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte. Wissenschaftliche Grundlagen. Gesangstechniken. Interpretieren*. Laaber: Laaber 2016.

- TRAUBNER, Richard: „Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937“, in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hrsg.): *MusikSpektaelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, München: edition + text 1998, S. 9–28.
- TRAUBNER, Richard: „Der Deutsche Operettenfilm vor und nach 1933“, in: Schaller, Wolfgang (Hrsg.): *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden*, Berlin: Metropol 2007, S. 147–169.
- VÖLMECKE, Jens-Uwe: „Massary, Tauber & co. Operettenstars der 20er Jahre“, in: Schaller, Wolfgang (Hrsg.): *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähige Kunst und „Entartung“. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden*, Berlin: Metropol 2007, S. 26–39.
- VOSSEN, Ursula: „Die große Attraktion. Opern- und Operettensänger im deutschsprachigen Tonfilm“, in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hrsg.): *MusikSpektaelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, München: edition + text 1998, S.105–134.
- WEBER, Ernst: „Schöne Liada – herbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied“, in: Fritz, Elisabeth / Kretschmer, Helmut (Hrsg.): *Wien. Musikgeschichte Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, Wien: Lit Verlag 2006.
- WEDEL, Michael: „Schizophrene Technik, sinniges Glück“, in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hrsg.): *MusikSpektaelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, München: edition + text 1998, S. 85–104.
- WEDEL, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München: Boorberg 2007.
- WITTE, Karsten: „Gehemmte Schaulust“, in: Belach, Helga (Hrsg.): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München: Hanser 1979, S. 7–52.
- WÖLFER, Jürgen: Art. „Franz Grothe“, in: Ders. (Hrsg.): *Das große Lexikon der Unterhaltungsmusik*, Gütersloh: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.
- WULFF, Hans J.: „Ein Lied geht um die Welt (1933/1958): Wandlungen des Sängerfilms der Der Sänger Joseph Schmidt als Genrefigur und als historische Person“, in: Grosch, Nils / Widmaier, Tobias (Hrsg.): *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture* (Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs Freiburg, Bd. 55), Münster: Waxman 2010, S. 199–208.

7.2.1. Zeitungen und Zeitschriften

- *Das interessante Blatt*, 17.10.1935, Nr. 42.
- *Das Wort der Frau*, 4.12.1932, Nr. 45.
- *Der gute Film*, 1938, Folge 236, Nr. 4.
- *Der Montag*, 6.2.1933, Nr. 6.

- *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 24.1.1938, Nr. 4.
- *Der Tag*, 22.12.1931, Nr. 3088.
- *Der Tag*, 20.5.1932, Nr. 3233.
- *Der Tag*, 31.12.1933, Nr. 3814.
- *Der Tag*, 20.9.1934, Nr. 4047.
- *Der St. Pöltner Bote*, 29.12.1949, Nr. 52.
- *Der Wiener Film*, 14.7.1936, Nr. 10.
- *Der Wiener Film*, 13.7.1937, Nr. 28.
- *Der Wiener Film*, 20.9.1937, Nr. 39.
- *Der Wiener Film*, 26.10.1937, Nr. 43.
- *Der Wiener Film*, 18.1.1938, Nr. 3.
- *Der Wiener Tag*, 12.1.1938, Nr. 5237.
- *Die Stunde*, 6.10.1931, Nr. 2369.
- *Die Stunde*, 8.10.1931, Nr. 2371.
- *Die Stunde*, 3.12.1931, Nr. 2618.
- *Die Stunde*, 19.12.1931, Nr. 2631.
- *Die Stunde*, 29.12.1931, Nr. 2637.
- *Die Stunde*, 23.3.1932, Nr. 2708.
- *Die Stunde*, 2.12.1932, Nr. 2917.
- *Die Stunde*, 9.2.1933, Nr. 2973.
- *Die Stunde*, 10.9.1933, Nr. 3149.
- *Die Stunde*, 29.10.1933, Nr. 3191.
- *Die Stunde*, 31.10.1933, Nr. 3192.
- *Die Stunde*, 4.10.1935, Nr. 3770.
- *Die Stunde*, 13.11.1935, Nr. 3803.
- *Die Stunde*, 22.1.1936, Nr. 3858.
- *Die Stunde*, 28.1.1936, Nr. 3863.
- *Die Stunde*, 26.11.1936, Nr. 4116.
- *Die Stunde*, 22.1.1937, Nr. 4160.
- *Die Stunde*, 9.11.1937, Nr. 4402.
- *Die Stunde*, 20.1.1938, Nr. 4460.
- *Die Stunde*, 22.1.1938, Nr. 4462.
- *Die Stunde*, 28.1.1938, Nr. 4467.
- *Filmkurier*, 1.9.1930, Nr. 206.
- *Filmkurier*, 9.3.1933, Nr. 59.
- *Film-Rundschau*, 26.1.1938.
- *Freiheit!*, 11.12.1931, Nr. 1314.
- *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1932, Heft 2.
- *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1932, Heft 23.

- *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1935, Heft 9.
- *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1935, Heft 11.
- *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1936, Heft 10.
- *Illustrierte Kronen Zeitung*, 24.12.1931, Nr. 11.498.
- *Illustrierte Kronen Zeitung*, 3.1.1934, Nr. 12.195.
- *Illustrierte Kronen Zeitung*, 8.11.1936, Nr. 13.221.
- *Kino-Journal*, 22.1.1938, Nr. 1433.
- *Kleine Volks-Zeitung*, 28.10.1931, Nr. 297.
- *Mein Film*, 1932, Nr. 257.
- *Mein Film*, 1933, Nr. 391.
- *Mein Film*, 1933, Nr. 392.
- *Mein Film*, 1934, Nr. 441.
- *Mein Film*, 1935, Nr. 496.
- *Mein Film*, 1935, Nr. 497.
- *Mein Film*, 1936, Nr. 526.
- *Mein Film*, 1935, Nr. 561.
- *Mein Film*, 1936, Nr. 567.
- *Mein Film*, 1937, Nr. 578.
- *Mein Film*, 5.11.1937, Nr. 618.
- *Mein Film*, 12.11.1937, Nr. 620.
- *Mein Film*, 19.11.1937, Nr. 621.
- *Mein Film*, 26.11.1937, Nr. 622.
- *Mein Film*, 10.12.1937, Nr. 624.
- *Mein Film*, 17.12.1937, Nr. 625.
- *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 4.11.1933, Folge 44.
- *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 8.8.1936, Folge 32.
- *Neue Klosterneuburger Zeitung*, 30.4. 1938, Folge 18.
- *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 31.8.1934, Nr. 239.
- *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 28.10.1936, Nr. 328.
- *Neues Wiener Tagblatt (Abendausgabe)*, 8.11.1936, Nr. 308.
- *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 21.1.1937, Nr. 21.
- *Neues Wiener Tagblatt*, 21.1.1938, Nr. 20.
- *Neues Wiener Tagblatt*, 25.1.1938, Nr. 84.
- *Oedenburger Zeitung*, 11.11.1932, Folge 255.
- *Oedenburger Zeitung*, 2.4.1933, Folge 75.
- *Oedenburger Zeitung*, 19.11.1933, Folge 263.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 1.9.1934, Nr. 35.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 4.1.1935, Nr. 1.

- *Österreichische Film-Zeitung*, 15.2.1935, Nr. 7.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 18.10.1935, Nr. 42.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 3.1.1936, Nr. 1.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 17.7.1936, Nr. 29.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 21.8.1936, Nr. 34.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 13.11.1936, Nr. 46.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 20.11.1936, Nr. 47.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 11.6.1937, Nr. 24.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 15.10.1937, Nr. 42.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 28.1.1938, Nr. 5.
- *Österreichische Film-Zeitung*, 4.3.1938, Nr. 10.
- *Tonfilm Theater Tanz*, 1937, Heft 12.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2.10.1931, Nr. 16001.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1.12.1931, Nr. 16051.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4.12.1931, Nr. 16054.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 17.12.1931, Nr. 16064.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 23.12.1931, Nr. 16096.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.5.1932, Nr. 16188.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21.9.1932, Nr. 16293.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22.9.1932, Nr. 16294.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26.11.1932, Nr. 16347.
- *Wiener Allgemeine Zeitung*, 28.12.1933, Nr. 16672.
- *Wiener Magazin*, 1932, Heft November.
- *Wiener Salonblatt*, 17.8.1930, Nr. 17.
- *Wiener Salonblatt*, 9.2.1936, Nr. 3.
- *Wiener Salonblatt*, 6.2.1939, Nr.3.
- *Wiener Zeitung*, 19.11.1932, Nr. 267.
- *Wiener Zeitung*, 27.11.1932, Nr. 274.

7.2.2. Audioquellen und audiovisuelle Quellen

Grothe, Franz: „Eine Sehnsucht brennt so heiß in mir“, (Marta Eggerth mit Orchester Franz Grothe) Schellackplatte, Odeon O-4767 b, 1938.

7.2.3. Online-Quellen

„Csak egy kislány van a világon“, <<https://www.imdb.com/title/tt0241331>>, Zugriff: 17.11.2022.

DOMPKE, Christoph: Art. „Marta Eggerth“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001529), Zugriff: 24.7.2023.

FILM, *Immer wenn ich glücklich bin*, hochgeladen am 13.07.2014 auf: <https://www.youtube.com/watch?v=NDqwTdcPFJ8&list=PLTI6yRvQqlYqTYjog46o4ty84YwKz8UTm>, Zugriff: 8.5.2024.

FRANZ GROTHE STIFTUNG, <https://www.franzgrothe-stiftung.de/salonorchester-arrangements-de-89.html>, Zugriff: 12.10.2022.

HELMS, Dietrich: Art. „*Music hall*“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13238>, Zugriff: 3.11.2021.

„Immer wenn ich glücklich bin“, in: <https://www.imdb.com/title/tt0030267/sound-track/?ref_=tt_trv_snd>, Zugriff: 12.10.2022.

LINHARDT, Marion, Art. „Revue“, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016, Zugriff: 3.11.2021.

JOST, Peter: *Geklaute Melodien – Sarasates „Zigeunerweisen“ unter Plagiatsverdacht*, 19.08.2013, <https://www.henle.de/blog/de/2013/08/19/geklaute-melodien-%E2%80%93-sarasates-%E2%80%9Ezigeunerweisen%E2%80%9C-unter-plagiatsverdacht>, Zugriff: 17.11.2022.

NEW YORK TIMES, <https://www.nytimes.com/2013/12/31/arts/music/marta-egge-rth-the-callas-of-operetta-dies-at-101.html>, Zugriff: 20.10.2023.

„Revue“, in: <<https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/revue>>, Zugriff: 21.10.2021.

„Revue“, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/Revue>>, Zugriff: 21.10.2021.

„Revue“, in: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Revue>>, Zugriff: 20.10.2021.

RIEMENS, Leo: Art. „Jan Kiepura“, in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.14997>, Zugriff: 1.6.2024.

SAARY, Margareta: Art. „Revue“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 31.3.2005), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001df19>, Zugriff: 29.10.2021.

SZABO-KNOTIK, Cornelia: Art. „Zigeunermusik“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 9.11.2022), <https://dx.doi.org/10.1553/0x001bd07f>, Zugriff: 23.11.2023.

WEBER, Ernst: Art. „Wienerlied“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 30.3.2022), Zugriff: 6.9.2022.

WICKE, Peter: Art. „*Schlager*“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401126>, Zugriff: 6.9.2023.

ANHANG

Sequenzprotokoll: „Immer, wenn ich glücklich bin“

Nr.	Zeit von	bis	Szene	Handlung	Musik	Zusatzbe- merkung
1	00:00:00	00:01:27	Vorspann	Vorstellung der Darstel- ler*innen, am Film Beteiligte	<i>Manola</i> , vol- les Orchester	Ab 00:46 doppeltes Tempo
2	00:01:27	00:01:30	Zuschauerraum	Publikum nimmt Plätze ein	Einstimmen des Orches- ters	
3	00:01:30	00:05:05	Backstage-Be- reich, vor der Premiere	Theaterdirektor Rein- hold sagt dem Inspizien- ten, wann der Vorhang hoch zu gehen hat, lässt noch eine Probe anset- zen, Ballettmeister Schnuller wird gerufen, hektische Diskussion, ob Probe nötig ist, Tanz- probe beginnt, Kassier Schöberl treibt sich zum Ärger des Direktors hin- ter der Bühne herum, Schnuller beklagt den Hund einer Schauspiele- rin, Tanzprobe beginnt, Rezitator Korsakoff be- klagt sich über seinen Text, Inspizient sagt, dass Frau Duval noch nicht fertig ist, Schöberl beklagt Missmanage- ment schlägt dabei auf einen Musikautomaten, dieser geht los, lässt sich nicht abstellen, wird abtransportiert, Korsakeff rezitiert Text falsch, Inspizient be- ginnt Vorstellung	ab 00:02:40 Klavier	
4	00:05:05	00:05:06	Backstage	Schild <i>Vorhang</i> leuchtet		
5	00:05:06	00:05:10	Bühne	Vorhang geht hoch		
6	00:05:10	00:09:57	Bühne	Szenenwechsel. Groß- aufnahme Marietta Duval liegend, singt Ko- loraturen, umgeben von Tänzerinnen als Blumen verkleidet. Duval erhebt sich, mit Beginn der Strophe Einsatz des Bal- letts (man sieht nur die	<i>Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus</i>	Revue - Nummer

				Hände, Körper sind durch Kostüme verdeckt), D. wiegt sich mit dem Ballett zur Musik. Am Ende der Strophe Ballettdamen sichtbar – Kurze Wechsel backstage zum glücklichen Direktor und Regisseur. Wechsel Halbtotale von Duval, Beginn Refrain und Choreographie		
7	00:09:57	00:10:00	Zuschauerraum	Applaudierendes Publikum		
8	00:10:01	00:12:22	Künstlergarderobe	Marietta sitzt vor einem Spiegel und schminkt sich ab, Theaterdirektor kommt herein, gratuliert, bedauert, dass ihr Vater den Erfolg nicht mehr erleben kann. Direktor will Duval einen Mann vorstellen, sie ist nicht begeistert davon. Paul von Willings tritt ein und bestätigt durch seine Art ihre Zweifel. Einer Einladung nach der Premiere stimmt sie nur zu, weil auch ihre Kolleg*innen in den Poloclub eingeladen sind.		
9	00:12:22	00:20:07	Poloclub – Wechsel zwischen offenem Auditorium und Séparée	Szenenwechsel. Filmsequenz eines Polospiels. Gäste gratulieren und feiern Hans von Waldenau. Unterbrechung der Filmvorführung, da das Ensemble des Revue-Theaters angekündigt wird. Von Waldenau möchte den langweiligen Vorträgen entgehen und flüchten, erfährt jedoch, dass der Revuestar Duval da ist. Die Dame ist ihm aber unbekannt, er will lieber etwas essen und dann gehen. Duval kommt und wird in ein Séparée	Extradiegetische Musik	Ab 00:17:00 <i>Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus, instrumental</i>

				geführt, wo sie sich nach einer Premiere kurz alleine ausruhen will. Regisseur ruht sich in einem Lehnstuhl aus, der Komiker rezitiert, der Direktor und der Kassier spielen Karten. Von Waldenau kommt in den Nebenraum, wo sich Duval ausruht und findet einen gedeckten Tisch vor. Er setzt sich und beginnt zu essen. Sie beobachtet ihn und bittet ihn, auch für sie etwas übrig zu lassen. Er erkennt, dass es ihr Essen war, lädt sie dazu ein. Sie trinken Sekt zusammen. Der Komiker bekommt Applaus. Waldenau meint, dass sie nur noch die Sängerin dulden müssen. Ihr Blickt wird starr. Er weiß nicht einmal den Namen der Sängerin, da er auf dem Land lebt. Duval wird zur Gesellschaft gerufen.		
10	00:20:08	00:21:06		Duval teilt Gastgeber Willings mit, sie möchte etwas singen. Vorher sucht sie das Gespräch mit dem Direktor. Schöberl übernimmt Spielpart beim Kartenspiel.		
11	00:21:07	00:21:30		Großaufnahme. Duval berichtet dem Direktor, dass sie einen Mann getroffen hat, in den sie sich verliebt hat.		
12	00:21:31	00:21:51		Schöberl bittet den Direktor seine Schulden beim Kartenspiel zu begleichen.		Ab 00:21:44 Klavier- vorspiel im Hinter- grund

13	00:21:51	00:24:57	Liedvortrag	Gesangsauftritt in der Gesellschaft. Duval stehend am Klavier. Die Gäste darum gruppiert, sitzend und stehend. Sie geht durch den Raum, da wird sie beim Eintreten in den Raum von Waldenau erkannt. Er arrangiert aus Zigaretten das Wort IDIOT auf einem Servierwagen und zeigt es ihr. Sie singt und nickt.	<i>Immer wenn ich glücklich bin</i>	Nach und nach kommt Orchester extradiegetisch dazu
14	00:24:57	00:25:33		Duval bekommt Blumen, Willings möchte mit Duval den Rest des Abends verbringen, Waldenau tuschelt mit einem Diener, Willings wird zum Telefon gerufen, angeblich Seine Hoheit persönlich, aber niemand ist da.	<i>Immer wenn ich glücklich bin, instr.</i>	
15	00:25:34	00:25:43	Im Auto. Abend.	Szenenwechsel. Waldenau fährt Duval heim.		
16	00:25:43	00:25:51	Poloclub.	Blick in das rege Partygeschehen.	<i>Immer wenn ich glücklich bin, instr.</i>	
17	00:25:51	00:26:46	Landstraße, Wald, Auto.	Duval wundert sich, dass Waldenau die Situation alleine im Auto nicht ausnutzt. Da zieht er die Bremse, der Wagen hält. Er legt seinen Arm um ihre Schulter. Er soll sie loslassen, aber beruhigt sie und zeigt ihr Rehe und Hirsche im Wald. Die Fahrt geht weiter, in einer Nebenstraße blockiert ein Baumstamm die Straße.	<i>Immer wenn ich glücklich bin, instr.</i>	Bei 00:26:08 hält Musik nach cresc. und der Wagen an. 3 Sek. Keine Musik, dann gleiche Melodie im piano. Musik zur Autofahrt cresc. Und accelerator.

18	00:26:46	00:28:38		Waldenau versucht das Auto wieder fahrtauglich zu machen. Duval erschrickt vor einem röhrenden Hirsch und flieht in seine Arme. Darauf küsst er sie auf die Wange und macht ihr einen Heiratsantrag, sie muss aber auf die Bühne verzichten, was sie nicht will.	<i>Immer wenn ich glücklich bin, instr.</i>	
19	00:28:38	00:29:13		Auftritt Förster. Er will wissen, was los ist. Weiterfährt. Beide wollen nicht über den Antrag sprechen.		
20	00:29:13	00:29:47	Backstage	Szenenwechsel. Direktor und Regisseur lesen die Kritiken, in deren Zentrum nur die Sängerin steht.		
21	00:29:47	00:31:34	Garderobe Theater	Duval telefoniert. Sie möchte wissen, wo Herr Waldenau abgestiegen ist, kann es nicht erfahren. Der Sekretär bringt Zeitungen und möchte die Amerika Tournee besprechen, die Garderobiere bringt Blumen, die leider wider Erwarten nicht von Waldenau sind. Eintritt Willings. Er berichtet von längerem Auslandsaufenthalt von Waldenau. Sie zeigt sich demonstrativ gelassen.		
22	00:31:35	00:31:53	Zimmer	Szenenwechsel. Waldenau schreibt einen Brief. Großaufnahme: telegraphiert Duval, fragt, ob er nach Wien kommen soll.	Extradiegetische Musik	
23	00:31:54	00:32:06	Garderobe Theater	Duval sitzt traurig und im Kostüm am Sessel. Es läutet. Die Garderobiere erinnert an den Auftritt.	Musik aus dem Orchester-graben	
24	00:32:06	00:32:22	Gut Waldenau Innenraum	Waldenau bekommt ein Telegramm von Duval.	Extradiegetische Musik	

				Großaufnahme. NEIN. Er soll nicht kommen.		
25	00:32:22	00:33:37	Innenraum	Diener informiert Waldenau über Geburt von Kälbern und den Besuch einer Dame, die ihren Namen nicht sagen wollte. Dame dreht sich um, es ist Marietta Duval. Schnitt, Großaufnahme von Waldenau. Sie will die Bühne nie wieder betreten und bei ihm bleiben. Er nimmt sie in den Arm, sie legt ihren Hut auf den Sessel. Schwarzblende.	Extradiegetische Musik. Ab 00:33:14 <i>Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus, instr.</i>	Im Cresc. Und sequenzierend nach oben.
26	00:33:37	00:34:12	Backstage Theater	Tanzprobe. Schnuller sucht Duval. Direktor erklärt, sie kommt nicht wieder. Er will ihrem Glück nicht im Wege stehen. Zum Glück gibt es Zweitbesetzungen.	<i>Flotte Tanzmusik, Klavier</i>	
27	00:34:12	00:35:41	Theaterkassa	Leute geben ihre Karten zurück, weil Duval nicht spielt. Direktor meint, mit fröhlicherem Gesicht sei es möglich, schafft es selber auch nicht.		
28	00:35:41	00:36:05	Gut Waldenau	Duval küsst Waldenau. Sie sei sehr glücklich. Der eine Monat, den sie schon hier ist, sei schnell vergangen.	Extradiegetische Musik.	
29	00:36:05	00:36:36	Salon Waldenau	Diener und Dienstmädchen decken Tisch. Besprechen die Liebschaft des Herren, die sie aber nicht zu interessieren hat.		
30	00:36:36	00:37:41	Stube Gut Waldenau	Waldenau kommt mit Blumen zu Duval. Sie beklagt sich über den früh krähenden Hahn und die sie abends besuchende Fledermaus. Kuss.	Extradiegetische Musik. <i>Immer wenn ich glücklich bin, instr. Thema und variierte Übergänge.</i>	

31	00:37:41	00:38:31	Stube	Dienstmädchen tritt ein. Liebespaar küsst sich. Duval singt Refrain und gibt dabei Blumen in eine Vase. Duval bekommt Post vom Theaterdirektor mit den neuesten Bildern der letzten Revue. Sie schaut sie an, gibt sie aber dem Dienstmädchen zum Verbrennen. Sie will an nichts mehr erinnert werden, was mit dem Theater zu tun hat.	<i>Immer wenn ich glücklich bin, ange-deutete Sol-misation</i>	
32	00:38:31	00:40:04		Das Dienstmädchen zeigt die Fotos ihren Kolleginnen. Darunter ist das eines Mannes, das sie zu schade findet um es zu verbrennen. Sie gibt die Fotos Duval zum Verbrennen, das eine behält sie. Duval findet bei den Fotos einen Brief ihres alten Direktors, der schreibt, dass das Theater ausgezeichnet läuft. Brief in Großaufnahme.	<i>Extradiegetische Musik. Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus, instr.</i>	
33	00:40:04	00:41:47	Theater Backstage	Direktor informiert seine Schauspieltruppe, dass er die Gagen nicht mehr zahlen kann. Manche gehen, suchen ein neues Engagement, ein kleinerer Kreis bleibt.		
34	00:41:47	00:41:57	Gut Waldenau Zimmer Dienstmädchen	Das Dienstmädchen hängt das Bild vom Ballettmeister auf.		
35	00:41:57	00:44:54	Gut Waldenau Salon und Stiegenaufgang	Duval telefoniert mit der Gutsverwaltung, wo Waldenau ist, der sei außer Haus. Da hört sie eine Autotüre schließen und läuft die Stiegen in den Salon hinunter. Aber es ist Willings, der erstaunt ist, Duval hier zu sehen. Zumindest tut er so, sie duschschaut	Extradiegetische Musik	Ab 00:43:15 Als von der neuen Revue die Rede ist Musik bis 00:43:47

				ihn aber, gibt ihm zu trinken und er erzählt wie die neue Revue in Wien ist, denn er kommt gerade von dort. Vor allem die neue Sängerin sei ausgezeichnet, die Duval sei nach vier Monaten bereits vergessen. Er will sie damit zurück zum Theater holen, wo sie hingehört, und nicht zu einem Mann, der das nicht versteht. Mit der Antwort, dass sie seit drei Monaten verheiratet sei, komplimentiert sie Willings hinaus.		
36	00:44:55	00:48:03	Gut Waldenau Salon	Willings zieht Mantel und Hut an, Duval dreht Radio an. Enerviert schaltet sie aus und setzt sich zum Flügel. Sie beginnt zu spielen und singen. Das Dienstmädchen setzt sich dazu und lauscht.	<i>Warum ist ihn Wien g'rade der Walzer zuhaus. Zuerst auf Solmisation, ab Refrain mit Text.</i>	Extradiegetische Musik. Streicher kommen dazu. Man sieht nicht auf das Klavier und ihre Hände.
37	00:48:03	00:48:17	Salon	Dienstmädchen applaudiert begeistert, da sie Duval zum ersten Mal gehört hat.		
38	00:48:17	00:50:15	Eingang / Salon	Waldenau kommt heim, er berichtet Duval, dass er wieder Land gekauft hat und gleich weiter muss, einem Ohr zu, will ihm die Krawatte abschneiden, da sie ihr nicht gefällt. Diener kommt mit der Nachricht, dass die Koffer im Auto sind. Waldenau muss nach Wien, will sie aber nicht mitnehmen, damit sie dort ihre Freunde und das Theater wiedersieht. Sie ist	Extradiegetische Musik. <i>Immer wenn ich glücklich bin, instr.</i>	

				gekränkt, Kuss auf die Wange zum Abschied.		
39	00:50:15	00:50:24	Außen.	Szenenwechsel. Schöberl hängt ein Werbeplakat für die Revue-Aufführung auf.		
40	0:50:25	00:51:04	Gut Waldenau	Dienstmädchen überbringt die Nachricht, dass an diesem Abend die Revue in der Nähe gastiert. Duval lässt ihre Bücher fallen und schaut mit dem Dienstmädchen in die Zeitung. Großaufnahme. Sie beschließt hinzufahren.		
41	00:51:04	00:51:39	Gaststätte	Leute treten ein und kaufen Eintrittskarten. Schauspieler Pressler bittet um Vorschuss, da er heute noch nichts gegessen hat. Duval beauftragt jemanden eine Karte für sie zu kaufen, sie möchte nicht gesehen werden.		
42	00:51:39	00:52:55	Backstage, Theatersaal eines Gasthofes	Kurz vor Auftritt, die Darsteller machen sich bereit, Direktor wechselt in den Saal. Wirtshausbestuhlung und kleine Bühne. Die Vorstellung beginnt. Schlechte Aufführung. Mitleidiger Blick von Duval.	<i>Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus</i>	Klavier und Streicher aus dem Off
43	00:52:55	00:53:50	Restaurant	Szenenwechsel. Willings erzählt Waldenau von Besuch auf seinem Gut, wo er Marietta getroffen hat, die von ihrer Hochzeit erzählt hat, aber ihrem Mann anscheinend nichts davon gesagt hat. Waldenau verabschiedet sich plötzlich.	Extradiegetische Musik: <i>Warum ist in Wien g'rade der Walzer zuhaus</i> , instr.	
44	00:53:50	00:55:36	Gasthof, Theatersaal.	Szenenwechsel. Schlussapplaus. Beim Abgang erkennt der Komiker		

				Marietta im Theater. Aufregung macht sich breit. Da Marietta ohne Wissen ihres Mannes da ist, will sie heimlich verschwinden, wird aber von Schnuller zurückgehalten. Große Wiedersehensfreude mit dem Ensemble. Man beschließt noch zu feiern, daraufhin lädt sie Marietta zu sich auf das Gut ein.		
45	00:55:36	00:56:44	Gut Waldenau, Salon	Szenenwechsel. Es wird getrunken und gefeiert.	Extradiegetische Klaviermusik.	
46	00:56:45	00:58:41		Diener Valentin weckt Hanni auf, weil Gäste da sind. Diese zieht sich den Schlafrock an, am Gang erkennt sie ihre geheime Liebe, den Regisseur Schnuller, sie zeigt ihm sein Bild in ihrem Zimmer, Gespräch und Kuss.	Kurz vor dem Kuss erklingt Musik der nächsten Szene.	
47	00:58:41	01:00:21	Salon	Theaterdirektor (mit Akkordeon) und Kassier sitzen beim Tisch und singen.	<i>Man darf nie zu schwarz seh'n und gleich der Kopf verlieren',n</i> 2-stimmig, mit Jodler.	Streicher aus dem Off.
48	01:00:21	01:04:10		Direktor und Kassier trinken weiter, beklagen ihr Leid, trinken Bruderschaft, Diener bringt neue Weinflaschen. Marietta zeigt sich bei ihren Kollegen glücklich, weil sie Theaterluft mitgebracht haben. Da kommt der Direktor, Marietta fragt ihn welches Lied sie gesungen hätte, wäre sie geblieben. Direktor ruft dem Kapellmeister am Klavier zu, er soll das große	Extradiegetische Musik. <i>Man darf nie zu schwarz seh'n und gleich der Kopf verlieren',n</i> , (bei Wechsel zu Marietta Musik Ende.)	

				Lied aus der neuen Re- vue spielen.		
49	01:04:10	01:09:11		Nach den ersten Takten erkennt sie ihr Lieblings- lied. Schuller erklärt ihr die Szene: Sie ist umge- ben von lauter Zigeu- nern. (Ein Zigeuner-Or- chester mit Streichern und Cymbal wird im Sa- lon eingeblendet), Großaufnahme Mari- etta. Beginn einer Art Traumsequenz. Sie lehnt an der Wand und beginnt zu singen, Über- blendung: plötzlich trägt sie eine ungarische Tracht und im Traum geht sie in die Mitte des Salons, während die an- dere Marietta an der Wand stehen bleibt. Marietta in Tracht singt im Zigeuner-Ensemble den ersten Teil, dann Überblendung zur „ech- ten“ Marietta in Abend- kleid, ihre Freunde ap- plaudieren, sie steigt auf einen Tisch und be- ginnt unter dem Klat- schen der Freunde zu tanzen. Szenenwechsel: Vor dem Haus fährt ein Wagen zu. Waldenau kommt zurück. Als sie ihn im Salon entdeckt hört sie zu singen und tanzen auf. Bevor sie weiterreden, fordert er sie auf, vom Tisch zu steigen.	<i>Zigeuner, du hast mein Herz gestoh- len, erst in ungarischer, dann in deut- scher Spra- che.</i>	
50	01:09:11	01:10:24	Salon	Waldenau ist beschämt, dass seine Frau trinkt und auf Tischen tanzt, und ihm nicht gesagt hat, dass vor einiger Zeit sein Freund Willings		

				seine Frau besucht hat. Er geht.		
51	01:10:24	01:11:05	Salon	Theaterdirektor tröstet Marietta. Sie will nicht mehr bei einem Mann bleibe, für den sie das Theater aufgegeben hat.		
52	01:11:06	01:13:00	Salon	Hanni findet Schöberl schlafend im Sessel, sie sagt ihm, dass seine Kollegen alle fort sind. Da kommt Waldenau. Schöberl sagt ihm, dass Marietta sie nicht aus Wien geholt hat, denn seitdem sie weg ist, spielen sie nicht mehr in Wien, sondern in Holzhausen etc. Waldenau will wissen, ob sie in Wien auftreten können, wenn seine Frau wieder zurückkommt. Schöberl erklärt ihm, dass nach so einer Liebesgeschichte die Finanziers kein Vertrauen mehr haben.		
53	01:13:00	01:14:06	Theater, Eingang	Szenenwechsel. Plakat: Wiederauftreten von Marietta Duval. Menschen wollen Karten kaufen, die Vorstellung ist aber ausverkauft. Schöberl duzt den Direktor, dieser ist darüber nicht erfreut, Schöberl kündigt.		
54	01:15:06	01:17:34	Theater	Vorstellung beginnt. Große Showtreppe, Ensemble, Choreographie mit Hebefiguren.	<i>Manola.</i> Marietta solo, Herrenchor unterstützt auf ah.	
55	01:17:35	01:18:06	Theater, Seitenbühne	Schöberl gibt dem Direktor die Abrechnung und meint er kann auch bleiben, kurzes Streitgespräch. Schöberl bleibt.		
56	01:18:06	01:19:29	Garderobe	Blumenkörbe werden gebracht. Hanni kommt		

				persönlich, sie hat eine Stellung in der Stadt. Einen kleinen Blumenstrauß für Marietta, einen großen für Herrn Schuller, der sie beim Wiedersehen zum Essen einlädt.		
57	01:19:29	01:21:49	Garderobe	Direktor sieht trotz Erfolg keine Freude bei Marietta. Ihr Mann hat sich noch immer nicht gemeldet. Szenenwechsel Bühneneingang: Hanni wartet auf Schnuller. Szenenwechsel Garderobe: Marietta hat eine Einladung von Herrn Willings zum Souper, will aber nicht, sie denkt daran, sich den Kollegen anzuschließen. Da wird ein Herr angekündigt: es ist ihr Mann. Direktor verabschiedet sich. Waldenau ist gekommen, um ihr zum Erfolg zu gratulieren. Sie ist aber verabredet und will nicht absagen. Da läutet das Telefon, Schnuller ruft an wegen einer Probe am nächsten Tag. Marietta spielt ihrem Mann vor, es sei Willings, mit dem sie in ein ungarisches Restaurant gehen will. Schnuller hängt das Telefon auf und ist verwundert, warum Marietta ihn Paul nennt.		
58	01:21:49	01:22:27	Bei den Garderoben, Gang	Direktor fragt Garderobiere warum sie Waldenau in die Garderobe gelassen hat, sie meint, sie war nicht da. Willings kommt, Schnuller berichtet ihm, dass Marietta im Restaurant		

				auf ihn wartet. Er ist verwundert, warum Schuller das weiß. Beim Eintreten in die Garderobe wird er vom Direktor aufgehalten, trotz Verabredung. Da hört man Waldenau aus der Garderobe, der im Falle des Soupers mit Willings ihm alle Knochen brechen möchte. Daraufhin überlegt sich Willings das, um einen Skandal zu verhindern und geht.		
59	01:22:28	01:22:51	Garderobe	Waldenau will wissen, ob Marietta mit ihm essen geht. Sie sagt nein. Er geht, sie holt ihren Mantel und verlässt die Garderobe.		
60	01:22:51	01:23:17	Garderobe, Gang	Schöberl, Schnuller und Direktor. Um Gefahr zu vermeiden, wollen sie Marietta zum Souper nachfahren-		
61	01:23:17	01:23:54	Bühnen-Eingang	Publikum jubelt Marietta zu, Schöberl verdeckt Schnuller vor der wartenden Hanni.		
62	01:23:54	01:24:23	Ungarisches Restaurant	Szenenwechsel. Marietta tritt ins reservierte Séparée ein. Waldenau kommt und erfährt, dass Duval soeben gekommen ist. Schöberl will Marietta warnen. Direktor versucht Waldenau über die Lage aufzuklären, dieser weiß, was er zu tun hat.		
63	01:24:23	01:25:30	Séparée	Schöberl tritt ins Séparée zu Marietta. Er sagt ihr, dass Waldenau auch hier ist, und Willings umbringen will. Marietta ist darüber sehr erfreut. Ein Kellner tritt ein und teilt die Absage von Herrn Willings mit, der sich den Knöchel		

				verstaucht hat. Marietta meint, es muss auch so gehen. Musiker kommen herein. Kellner kündigt Waldenau an. Marietta meint, sie sind für niemand zu sprechen. Sie ruft „Musik“, die Musiker beginnen zu spielen.		
64	01:25:30	01:27:47	Séparée	Sie beginnt an die Türe gelehnt zu singen, so, dass man es draußen hören soll. Sie gießt Schöberl Champagner ein und sagt laut: Prost Paul! Und lacht übertrieben. Schöberl singt kurz Refrain an.	<i>Immer wenn ich glücklich bin.</i> Refrain und Strophe	
65	01:27:47	01:29:29	Séparée	Waldenau tritt ein und ist erstaunt Schöberl zu sehen. Dieser verabschiedet sich rasch und berichtet vor der Türe, das alles in Ordnung ist und sie schon streiten. Sie sagt, sie hat das Theater für ihn aufgegeben, das ihr so viel bedeutet. Doch er kann es verstehen. Er hat heute am Abend im Theater um sie gezittert. Er will sich nicht scheiden lassen. Kuss.	<i>Ab 01:29:10</i> Extradiegetische Musik. <i>Warum ist in Wien g'rad der Walzer zuhau,</i> instr.	
66	01:29:29	01:29:38	Abspann	Schlussbild: Ende		

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der in den 1930er Jahren entstandenen gesanglichen Spielart des Musikfilms, dem Sängerfilm. Die Kollaboration zwischen arrivierten Opernsänger*innen und dem neuen Medium Tonfilm verbindet die Operettentradition mit Revue-Schaelementen, Arien mit Schlagern und das Lustspiel mit dem Melodram. Am Beispiel des Revuefilms *Immer, wenn ich glücklich bin* mit der ungarischen Koloratursopranistin Marta Eggerth wird die Genese und Charakteristik des männlich dominierten Sängerfilms mit dem Fokus auf die Rolle der Frau und Sängerin, sowie dem Karriereweg Marta Eggerths zum Filmstar anhand zahlreicher Presseberichte dargestellt. Die zweite Gewichtung zentriert sich auf die musikalische Analyse der Filmmusik, die Aufschluss über den Kompositionsstil Franz Grothes und den dramaturgischen Kontext im Film geben soll.

Erklärung zur guten wissenschaftlichen Praxis

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe, alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, im Juni 2024

Ernst Blach