

Wolfgang Thiel

Versuch eines Filmmusicals. Geliebte weisse Maus (1964)

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21602>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thiel, Wolfgang: Versuch eines Filmmusicals. Geliebte weisse Maus (1964). In: *Filmblatt*. Filmblatt 67/68, Jg. 23 (2019), Nr. 2, S. 86–97. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21602>.

Nutzungsbedingungen:

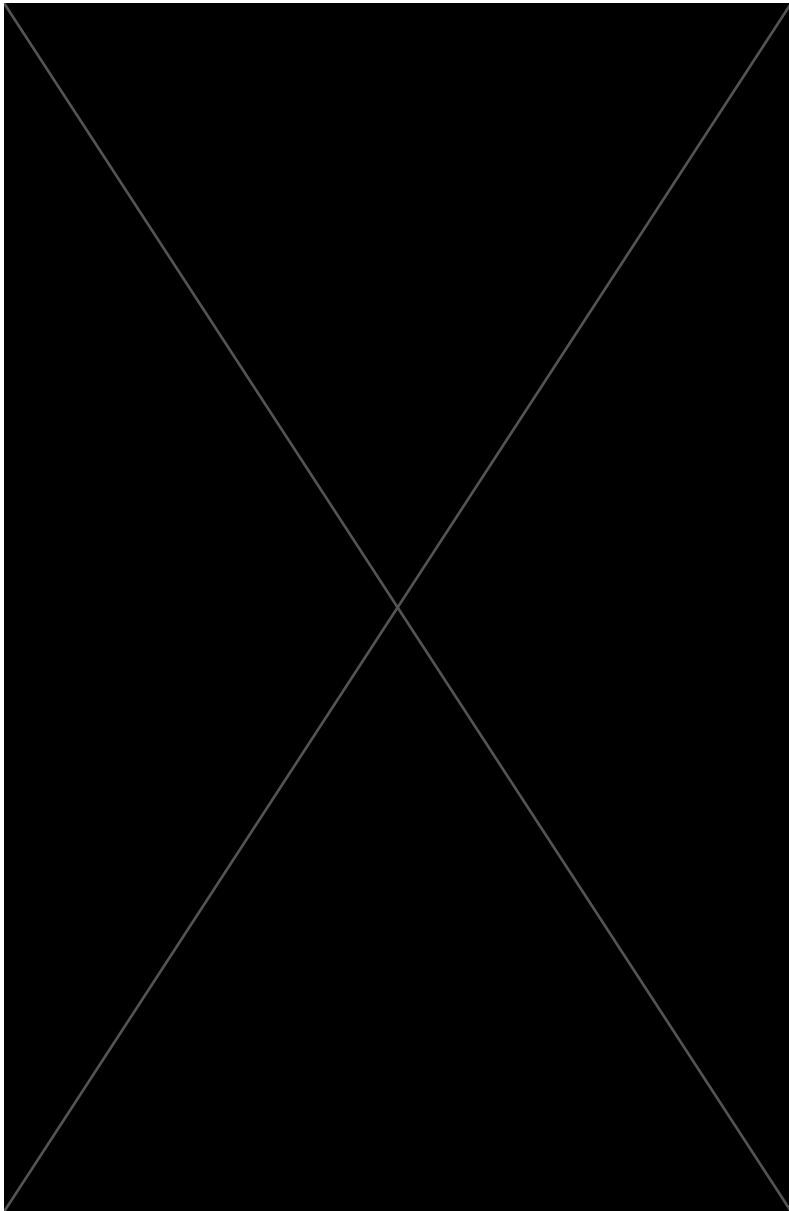
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Filmmusicals mit Schirmen gibt's nicht nur in Frankreich, sondern auch bei der DEFA; Rolf Herricht als „Geliebte weiße Maus“ (DEFA-Stiftung / Herbert Kroiss)

Wolfgang Thiel

Versuch eines Filmmusicals GELIEBTE WEISSE MAUS (1964)

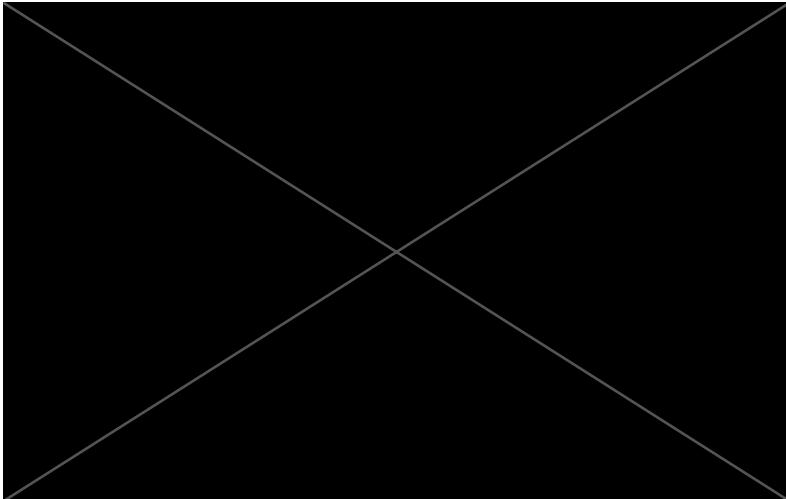
Wiederentdeckt 253, 12. Mai 2017

Prämissen, Probleme, Positionen: 1964 war ein guter Jahrgang des heiteren Musikfilms. Glanzvolle Hollywood-Verfilmungen wie *MARY POPPINS* (USA, R: Robert Stevenson) und *MY FAIR LADY* (USA, R: George Cukor) feierten rund um den Globus Triumphe. Und die bittersüße Liebesgeschichte in dem Film *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (F/BRD, R: Jacques Demy) verzauberte mit ihrer poetischen Musik, nach der auch Alltagsdialoge in einer Autowerkstatt gesungen werden konnten, nicht nur die französischen Zuschauer sondern auch ein internationales Publikum. Gegen eine solche Konkurrenz kam das musikalische Filmlustspiel der DEFA *GELIEBTE WEISSE MAUS* von Gottfried Kolditz, das am 16. Mai 1964 seine Kinopremiere hatte, natürlich nicht an. Aber die Bevölkerung eines seit dem Mauerbau abgeschotteten Landes hatte Hunger auf leichte Kost, auf filmische und musikalische Unterhaltung. So wurde dieser Film ungeachtet einer nur mäßig begeisterten und eher zum Verriss neigenden Kritik in Ostdeutschland zu einem echten Publikumserfolg – was sich in der gesamten Geschichte der DEFA nur von wenigen Beiträgen in diesem Genre sagen lässt. Die Gründe für den „schweren Weg der leichten Muse“ in der DDR und die oftmals unbefriedigenden künstlerischen Ergebnisse sind vielfältig und nur zum Teil auf fehlende Einfälle oder mangelndes schauspielerisches, schriftstellerisches oder kompositorisches Handwerk zurückzuführen.¹ Selbst der Filmkritiker des *Neuen Deutschland*, Horst Knietzsch, thematisierte (freilich ohne Gründe zu benennen) die Schwierigkeit der heiteren Muse im real existierenden Sozialismus: „Nun ist das filmische Fröhlichsein wohl in der Tat eine schwere Sache, denn in den Filmstudios aller sozialistischen Länder zählt der heitere Film noch zu den unterentwickelten Zelluloid-Pflänzchen.“²

Fraglos war in der DDR die personelle Decke für einen heiteren Musikfilm in jeder Hinsicht dünn. Als Komponisten kamen lediglich drei Musiker ernsthaft in Betracht: Gerd Natschinski (Komponist des erfolgreichen Musicals „Mein Freund Bunbury“, 1964), Guido Masanetz (Autor der vielgespielten Operette „In Frisco ist der Teufel los“, 1962) und Carl-Ernst Ortwein (aka Conny Odd).

¹ Auch der westdeutsche Film hatte zu dieser Zeit dem Hollywood-Musikfilm nichts Vergleichbares entgegenzusetzen.

² *Neues Deutschland*, 9.6.1964. Dieser sowie alle nachfolgend zitierten Artikel ohne Titelanzeige sind in der Pressedokumentation der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Potsdam, eingesehen worden.



Verkehrspolizist Fritz Bachmann (Herricht) bei der Arbeit (DEFA-Stiftung / Herbert Kroiss)

Zudem gab es „hausgemachte“ oder besser gesagt: systemimmanente Probleme. Der Regisseur dieses „wiederentdeckten“ Films Gottfried Kolditz hatte in einem Interview für die *Sächsische Zeitung Dresden* vom 17. Mai 1964 den Finger in die Wunde gelegt: „Wenn wir zum Beispiel im DEFA-Studio einen heiteren Film drehen, der heute bei uns spielen soll, so sind fast immer die Begleitumstände, die wir bei der Entwicklung des Drehbuches und der Dreharbeiten erleben, sehr viel lustiger als der eigentliche Film. Gegenstand des Lachens zu sein, fürchten nämlich die meisten Institutionen, Berufsgruppen oder auch Einzelpersonen weit mehr als eine normale Kritik. Das bedeutet für uns nervenaufreibende Diskussionen, Kampf um jede Pointe, oftmals faule Kompromisse; andererseits beweist es die große Kraft, die gefürchtete Kraft, die im Lachen steckt.“

Wer sich also als DEFA-Regisseur auf die leichte Muse einließ, hatte von Anfang an einen schweren Stand. Zudem waren die Erwartungen hoch: „Der Ruf nach dem Filmmusical entspringt der Sehnsucht nach der Wiedergewinnung des großen Publikums. Ist es im Verlaufe der Zeit durch ‚Agitation‘, ‚Kunst‘, ‚Probleme‘, ‚Alltag‘ aus dem Kino vertrieben, glaubt man, es mit dem Musical wieder einfangen zu können.“³

Und während im westdeutschen Film zu dieser Zeit viele Lustspiele zur Klamotte tendierten und jeglichen Zeit- und Gesellschaftsbezuges entbehrten, wurden in der DDR bereits im Vorfeld der Produktion die geplanten Unterhaltungsfilm

³ Christoph Prochnow: Musical-Strukturen im Film, zit. nach: Michael Hanisch: *Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute*. Berlin 1980, S. 232.

mit ideologischen Vorgaben und Einwänden überfrachtet und problematisiert, sodass Leichtigkeit, Frohsinn, Eleganz und Witz meist schon beim Drehbuchschreiben auf der Strecke blieben. Zudem gab es auch in diesem Genre handfeste politische Instrumentalisierungen. Am Anfang der Filmproduktion von *GELIEBTE WEISSE MAUS* standen der politische Wunsch und Auftrag, das negative Image der Volkspolizei auf heitere Weise aufzubessern. Die aktuellen Auswirkungen des Berliner Mauerbaus ab dem 13. August 1961 und das rüde Vorgehen der Volkspolizei bei der Räumung von grenznahen Häusern und Wohnungen, verursachten bei einem Teil der Bevölkerung Unbehagen, Wut und Resignation. In dieser Situation erschien die Verkehrspolizei auf den Kreuzungen in ihren weißen Uniformen mit dem Spitznamen „Weiße Mäuse“ als die am meisten unbelastete Abteilung des Polizeiapparats und somit als Gegenstand eines Films am geeignetsten, um das ramponierte Bild einer Polizei als „Freund und Helfer“ aufzubessern. Die „Weißen Mäuse“ waren bei den Verkehrsteilnehmern zwar nicht beliebt, aber als Einsicht in die Notwendigkeit akzeptiert. Politisch nicht akzeptabel wäre zu diesem Zeitpunkt die Wahl von Ostberlin als Schauplatz einer Geschichte gewesen, die in ihrer filmischen Umsetzung die ausgewählte Stadt mit ihren Plätzen, Straßen und Sehenswürdigkeiten optisch stark einbezog. Dresden war hingegen wegen seiner landschaftlich pittoresken Lage und einer – trotz aller Kriegseinwirkungen – noch immer attraktiven Architektur dafür weitaus geeigneter. Mit Günter Haubolds Kameraarbeit – unterstützt durch die Beleuchtung und die farbenfrohen Kostüme von Babette Koplowitz – ist in diesem Film alles auf hell und licht abgestellt. Als sympathische Vertreter der Volksmacht fungieren der damalige Fernsehliebling und Komiker Rolf Herricht in der Hauptrolle eines in Liebesdingen ungemein schüchternen Verkehrspolizisten, der in Dresden-Loschwitz auf der Kreuzung des Körnerplatzes unweit des „Blauen Wunders“ seinen Dienst versieht, sowie Jochen Thomas als sein jovial verständnisvoller Vorgesetzter. Als weitere wichtige Rollen sind Karin Schröder als das hübsche, in den Verkehrspolizisten verliebte Fräulein Helene sowie Marianne Wünscher als resolute Frau Messmer zu nennen, die als Gattin eines untreuen Schlagerkomponisten dem Chef der Produktionsgenossenschaft der Friseure, Herrn Simmel (Gerd Ehlers), sehr zugetan ist. Neben den Leistungen dieser hier genannten und allesamt in diesem Film auch singenden Schauspielerinnen und Schauspielern stellt sich natürlich die entscheidende Frage nach Art und Qualität der Musik.

Der Komponist Conny Odd. Als Carl-Ernst Ortwein wurde er 1916 in Leipzig geboren. Die Stadt an der Pleiße blieb sein Leben lang der Mittelpunkt seines Wirkens. Er sang im Thomanerchor, studierte Kirchenmusik und arbeitete als Rundfunkpianist. Während der Jahre 1947 bis 1949, in denen er Leiter der Abteilung „Ernste Musik“ am Sender Leipzig war, wurde aus dem Komponisten feinsinniger Kammermusik Carl-Ernst Ortwein der Autor geistvoll-heiterer Unterhaltungsmusik Conny Odd. Als Radiomann hatte er den vorherrschenden Mangel an guter neuer Unterhaltungsmusik bemerkt und als Abhilfe selbst zur Feder gegriffen.

Das bekannteste und erfolgreichste Werk dieser Art wurden seine „Vergnüglichen Reisebekanntschaften eines Pianisten“ von 1951. Odd erkannte seine Begabung für unterhaltsame Musik und schrieb in den folgenden Jahrzehnten Operetten, Musicals und Filmmusik. Vor allem für das Dresdner Trickfilmstudio entstanden viele musikalische Illustrationen zu Zeichentrickfilmen wie *ALARM IM KASPERLETHEATER* (1960) oder *DIE BREMER STADTMUSIKANTEN* (1955). Odds Arbeiten im Bereich der Kindermusik zeigen Merkmale, die sie mit seinen Kompositionen für das heitere Musiktheater und Kino verbinden. Da wären seine Vorlieben für prägnante Motive, seine Fähigkeit, menschliche Charaktere, aber auch Situationen und Stimmungen pointiert darzustellen; nicht zuletzt mit Hilfe einer sehr farbigen und witzig eingesetzten Instrumentationskunst. Kurz vor Weihnachten 1986 verstarb Carl-Ernst Ortwein in seiner Heimatstadt.

Immer wieder wurde die musikalische Charakterisierungskunst in der kompositorischen Arbeit von Conny Odd hervorgehoben. Aber trotz seiner fortgesetzten Tätigkeit in Operette und Musical gibt es – vielleicht abgesehen vom *Musette-Walzer „Ja, der Pierre“* aus der Kriminalkomödie *Alarm in Point l'Évêque* (1958) – keine populär gewordene Melodie aus seiner Feder. War Odds Fähigkeit zur musikalischen Charakterisierung ein starkes Pfund für die filmmusikalische Arbeit, mit dem er wuchern konnte, so fehlte ihm für Theater und Kino das Talent zum Schreiben von Melodien, die als Ohrwürmer, als Schlager im Ohr haften blieben. Gediegenes kompositorisches Handwerk, über das Ortwein allemal verfügte, befähigt zwar, aus jeder beliebigen Notenfolge ein Stück bauen zu können, kann aber nicht den eingängigen und originellen melodischen Einfall herbeizwingen. Seine Melodien erfüllen ihren Zweck als effektive dramaturgische Gestaltungsmittel innerhalb der Stücke, finden aber kein Eigenleben außerhalb dieser. So ist auch die Sachlage in *GELIEBTE WEISSE MAUS*.

Ruhe bitte – Aufnahme! Die ersten Musikaufnahmen für den Film begannen im Babelsberger Musikatelier am 15. August 1963 und dauerten drei Tage.⁴ Als Klangkörper stand dem Komponisten das DEFA-Sinfonie-Orchester unter der Leitung des in allen musikalischen Gattungen versierten Dirigenten Karl-Ernst Sasse (1923–2006) zur Verfügung. Conny Odd wählte eine Orchester-Standardbesetzung, die doppeltes Holz und Blech; also je zwei Flöten, Oboen, Fagotte und Trompeten, des Weiteren drei Hörner und Posaunen sowie eine Tuba und ein Baritonhorn umfasste. Hinzu kamen Schlagzeug, Klavier und Cembalo sowie eine Schlaggitarre mit Verstärker. Die Streicher waren an den Pulten mit 8 ersten und 6 zweiten Violinen, vier Bratschen, vier Celli und zwei Kontrabässen vertreten.

Außerdem wurde die Tanz- und Jazz-Kapelle Günter Oppenheimer in der Besetzung mit fünf Saxofonen, vier Trompeten, Klavier, Gitarre, Bass, Drums und

⁴ Die Informationen über Aufnahmetermine und Besetzungen sind dem Partitur- und Stimmenmaterial entnommen, die ich im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (Signatur BArch DR 142-NOTEN/161) einsehen konnte.

Akkordeon engagiert. Kapellenleiter Oppenheimer (1924–2003), der als Komponist ganz der Swing-Musik verhaftet war, fungierte in diesem Film auch als Arrangeur mehrerer Musiknummern. Bei diesem Aufnahmetermin wurde u. a. der „Zirkusmarsch“ aufgenommen, der wahrscheinlich am Drehort als Playback für die entsprechende Szene vorliegen musste.

Üblicherweise werden für die ersten Aufnahmetage im Atelier die zahlenmäßig meisten Musiker verpflichtet, um die in großer Besetzung geschriebenen Titel, wie z. B. die Vorspannmusik, aufzunehmen. Von Sitzung zu Sitzung verschlanken sich zumeist die Besetzungen. Dieses Verfahren hat neben dem Bestreben, die längsten und schwierigsten der vollbesetzten Musiknummern möglichst bald „im Kasten“ zu haben, auch finanzielle Gründe. Zwar waren die Musiker des DEFA-Sinfonie-Orchesters fest angestellt, doch auch zu DDR-Zeiten musste der Einsatz der Aushilfskräfte für die Tasten- und weitere Sonderinstrumente unter ökonomischen Gesichtspunkt erfolgen.

Die nächsten Aufnahmetermine waren am 17. und 18. Oktober 1963. Die Streicher taten in der gleichen Besetzung ihren Dienst, während die Blechbläser an diesen und den noch folgenden Sitzungen zu Hause bleiben konnten. Das wiederum zweifach besetzte Holz hatte sich durch Zusatzinstrumente wie das Englisch Horn⁵ und die Bassklarinette klanglich aufgestockt. Angefordert wurden auch zwei Schlagzeuger, von denen einer die Tanzmusik-Stilistik beherrschen musste. Zudem waren an den Aufnahmen ein Akkordeon, die Schlaggitarre und das Klavier beteiligt. In den noch folgenden Sessions am 4., 11. und 25. November 1963 wurde die Besetzung weiter verkleinert und zugleich um spezielle Instrumente erweitert. Auf der Palette der Sounds erschienen nun auch die delikateten Klangfarben von Celesta⁶ und Harfe. Dem Klavier wurde ein Cembalo beigegeben, das insbesondere in der melodramatischen Galerie-Szene in Erscheinung trat. Erst ein Vierteljahr später fand ein letzter Aufnahmetermin in einer wieder vergrößerten Orchesterbesetzung (aber ohne Blechbläser) am 25. Februar 1964 statt. Vermutlich ging es um die Aufnahmen nachkomponierter oder veränderter Musiknummern.

Revue der Musiknummern. Wenn man Conny Odds Partitur mit Fug und Recht (auch hinsichtlich der Instrumentation) solides, sauberes Handwerk bescheinigt, so ist dies im Bereich der Unterhaltungsmusik ein eher laues Lob. Geht es doch in

⁵ Das Englisch Horn ist weder englischen Ursprungs noch ein Horn, sondern eine Alt-Oboe, deren Tonumfang eine Quinte tiefer reicht als der einer normalen Oboe. Sein Klang eignet sich bevorzugt für getragene elegische Melodien wie z.B. das berühmte Largo-Thema aus Dvořáks Sinfonie „Aus der Neuen Welt“.

⁶ Die Celesta ist ein in einem Klaviergehäuse untergebrachtes Metallstabspiel, das mit Tasten angeschlagen wird. In ihrer modernen Form erstmals 1886 in Paris gebaut, fand die Celesta in den Orchestern rasch Verwendung. Ein berühmtes frühes Beispiel für den Einsatz dieses „himmlischen“ Instruments ist der „Tanz der Zuckerfee“ von Tschaiowski.

Genres wie Operette und Musical neben zündenden Funken im Melodischen auch um überraschende Klangwirkungen, glanzvolle Instrumental-Effekte, um einen brillanten Sound – zumeist in Verbindung mit einer modernen Harmonik.

All dies wird man in diesem Musikfilm vermissen. In ihrer Konzentration auf den konventionellen Bigband-Sound und auf bewährte Modelle der Operetten- und Tanzmusik ist die Partitur für die *GELIEBTE WEISSE MAUS* nicht annähernd so farbig, abwechslungsreich und fantasievoll wie es der Komponist in seinen „Vergnüglichen Reisebekanntschaften“ und in einigen seiner Trickfilmmusiken gezeigt hatte.⁷ Anstelle innovativer Experimente gibt es die Sicherheit erprobter Standards. Dies fiel selbst den Filmkritikern, die sich in musikalischen Dingen selten aus dem Fenster lehnen, sehr deutlich auf. „Antiquiert im Arrangement, blaß im musikalischen Einfall wird der Zuschauer wohl kaum eine Melodie aus dem Kino tragen“, bemerkte Horst Knietzsch,⁸ denn Conny Odds Melodien fehlt es bei aller treffsicheren Charakterisierungskunst und Vielfalt an bezwingender Eingängigkeit.

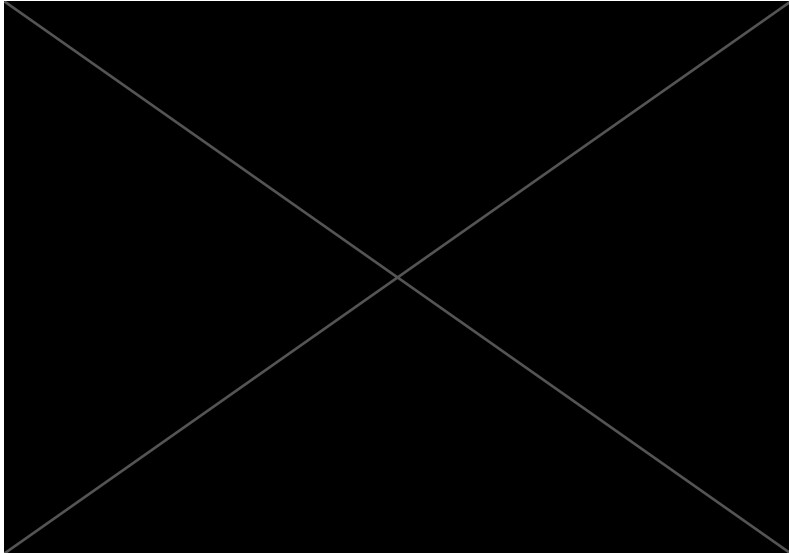
In Stil und Dramaturgie steht dieses Lustspiel dem Musical nahe. Die eingesetzten Lieder und Chansons fungieren nicht als operettenhafte Einlagen sondern sind dramaturgisch effektiv in das filmische Geschehen um den verliebten Verkehrspolizisten Fritz und das schöne Fräulein Helene integriert.

Der Film beginnt nach elf Sekunden Hubschraubergeräusch und Draufsicht auf den Ort des Geschehens mit dem circensischen Effekt eines Trommelwirbels, einer kurzen Einleitungsmusik (Maestoso) und dem Auftrittlied Rolf Herrichts „Auf meiner Kreuzung leit‘ ich den Verkehr“. Im weiteren Verlauf erhalten dann alle wichtigen Figuren der Geschichte ihr Lied oder Chanson zur Charakterisierung momentaner Befindlichkeit oder bevorstehender Entschlüsse. Sei es Karin Schröders gesungene Feststellung „Ich halte nichts vom Selbstlauf in der Liebe“ oder die späteren Duette zwischen Herricht und Schröder: „Das sind die klitzekleinen Kleinigkeiten“ und „Ich pfeife auf die Liebe kurz und schlicht“.

Eine dramaturgisch eher retardierende Einlage ist das Chanson der Frau Messmer, in dem Marianne Wünscher als unglückliche Ehefrau eines Schlagerkomponisten ein „Loblied auf die Frau‘n“ anstimmt. *MY FAIR LADY*-Flair hat das betont großspurige Lied des Friseurmeisters Simmel – gespielt und gesungen von Gerd Ehlers – „So war der Charleston“, tanzend assistiert Karin Schröder. Dieser Titel wurde von Günter Oppenheimer arrangiert und von seiner Kapelle auch aufgenommen. Schließlich erhält gegen Ende des Films sogar Fritz’ Vorgesetzter Hauptmann Gabler in einem Couplet Gelegenheit, seine Ansichten über die lieben Mitmenschen mit einem Quäntchen Humor zu äußern. Und so hört man Jochen Thomas mehr sprechend als singend mit der Feststellung: „Der Mensch pocht gerne auf sein Recht“ und den Refrain „Ja hinterher, da weiß man alles ganz genau.“

⁷ Die einzige Ausnahme im Film *GELIEBTE WEISSE MAUS* ist die witzig charakterisierende Instrumentation des Duetts von den „klitzekleinen Kleinigkeiten“.

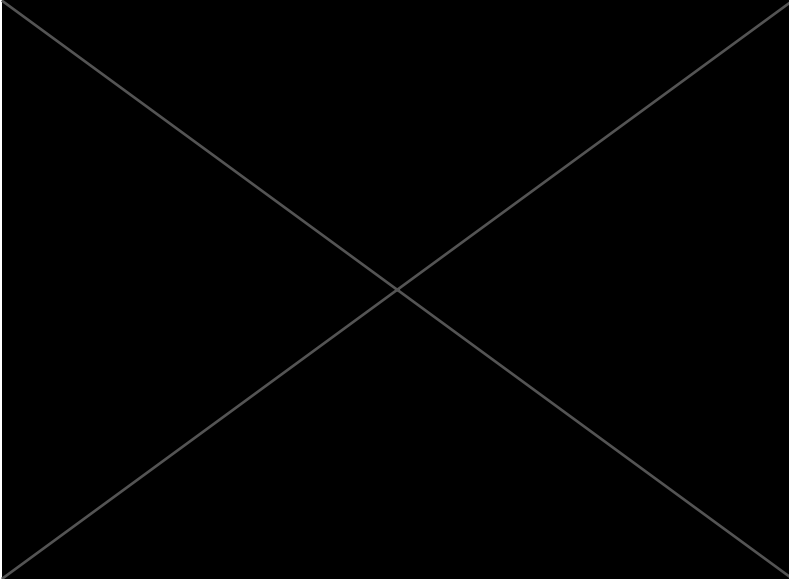
⁸ *Neues Deutschland*, 9.6.1964.



In der Gemäldegalerie: Karin Schröder und Rolf Herricht (DEFA-Stiftung / Herbert Kroiss)

Die swingenden Einleitungstakte am Anfang des Films (komponiert und arrangiert von Odd und Oppenheimer) erklingen in der Besetzung von zwei Klarinetten, fünf Saxophonen, fünf Trompeten, vier Posaunen, Gitarre, Bass, zwei Schlagzeugern und Streichern. In dem sich anschließenden Auftrittslied mit dem auf der Kreuzung agierenden Rolf Herricht tendiert dessen Singweise zu einem die einzelnen Silben stark akzentuierenden Sprechgesang, über den Renate Holland-Moritz ihr Missfallen äußerte.⁹ Das Auftrittslied im 6/8-Takt geht nahtlos in eine rein instrumentale Vorspannmusik über, in der die Liedmelodie wieder aufgegriffen wird. Dem Vorspann schließt sich ein „Melodram“ an, in dem Herricht in Versen über seine täglichen Erlebnisse als Verkehrspolizist spricht, während die begleitende Musik die Liedmelodie variiert. Nach der Vorbeifahrt des schönen Fräulein Helene auf dem Motorroller, erfolgt eine Reprise des Auftrittsliedes. Diese erste Musiknummer endet mit dem Klirren einer von Karin Schröder aus Liebeskummer im Dienst als Serviererin fallengelassenen Kaffeetasse. Später gibt ihr ein Lied im beschwingten Beguine-Tempo Gelegenheit, ihre Ansichten in Liebesdingen kurz vorzustellen: „Ich halte nichts vom Selbstlauf in der Liebe“. Der Rhythmus der Beguine (eines mit der Rumba verwandten Tanzes) wird mit Bongos (unterstützt von Maracas und Claves) aufgebaut. Die weitere Besetzung des Orchesters besteht aus je zwei Flöten (die zweite Flöte zuweilen auch

⁹ *Die Weltbühne*, 3.6.1964.



Hochzeit: Karin Schröder und Rolf Herricht (DEFA-Stiftung / Herbert Kroiss)

als Piccolo), Oboen, Klarinetten, einem Klavier (mit solistischen Einwüfen), drei Solo-Violen, Viola sowie Gitarre und Kontrabass (gemeinsam vor einem Mikrofon). Karin Schröders Gesang ist durchgängig mit einer Klarinette gekoppelt. Ein Pfeifchor begleitet in Fortsetzung des Liedes ihre Fahrt mit dem Motorroller. Als der Verkehrspolizist auf der Kreuzung ins Bild kommt, wird von der Bigband der Mittelteil von Herrichts Auftrittslied zitiert. Die musikalische Szene endet entsprechend der Situation des von Helene inszenierten (Schein-) Unfalls mit einem dissonanten Abschluss.

Den Charakter einer Revue-Einlage trägt der alternierende Gruppengesang der Vokalquartette *Collins* und *Columbias* im opulent ausgestatteten Friseursalon von Meister Simmel. Fritz Bachmann ist in einer Illustrierten als Verkehrspolizist, als „Ein Mann auf einem Titelblatt“ zu sehen. Dies finden die unter den Dauerwellenhauben sitzenden und singenden Damen ebenso ungewöhnlich und interessant wie die für die Nassrasur eingeseiften Herren. So singen sie von dem „Ein(en) Mann auf einem Titelblatt“; arrangiert im Swing-Stil von Günter Oppenheimer.

Wer wissen möchte, wie seinerzeit der Komponist Conny Odd ausgesehen hat, möge auf die Szene im Tanzlokal achten, wenn nach einer Revue-Ballettnummer der Komponist am Klavier, die einleitenden Takte zu dem Lied „Du wirst kein Herz mehr finden“ spielt, das von der damals recht bekannten Schlagersängerin Helga Depré vorgetragen wird.

Von den Instrumentaltiteln seien noch erwähnt: der Zirkusmarsch beim Umzug auf Dresdens Straßen, der ein wenig – vielleicht sogar in ironischer Absicht – an Julius Fučíks „Einzug der Gladiatoren“ erinnert. Auch zwei Walzer erklingen; zum einen als elegante Frühstücksmusik aus dem Radio; zum anderen der swingende „Luft-Walzer“ in der von den Kritikern mehrfach mit Lob bedachten Phantasieszene des Schwebens mit einem Sonnenschirm über Dresdens Stadtlandschaft. Der Sound ist vornehmlich geprägt vom Streichorchester mit rauschenden Harfepassagen und perlenden Klavierläufen. Beim Anblick des Zwingers setzte Conny Odd zudem ein Cembalo als historisierendes Klangmoment ein.

Eine besondere musikalische Ausgestaltung erfuhr die Galerie-Szene in der Besetzung für Flöte, Oboe, Fagott, obligatem Cembalo und Streichern sowie einem Becken, das mit einem Besen und der Spielanweisung des Komponisten („immer unaufdringlich!“) zum Klingen zu bringen ist. Diese Sequenz in den Ausstellungsräumen der Dresdner Gemäldegalerie dauert gut vier Minuten, in denen das gesamte Gespräch des Liebespaares Helene und Fritz vom Orchester durchweg begleitet wird. Dies geschieht jedoch nicht in der Art einer illustrierenden oder psychologisch kommentierenden Dialogmusik. Vielmehr sprechen die Schauspieler ihren Part „rhythmisiert“ (etwa „Tizian war schon immer mein Schwarm.“) und in die Struktur der Musik fest eingefügt. Die Stimmung des Gesprächs erweist sich als ambivalent und kippt bald in einen Streit um.

Die Musik selbst ist als „Thema mit Variationen“ sowie einer Reprise mit knapper Coda angelegt. Als Thema komponierte Odd eine Bourrée¹⁰ im „Swinging Barock“-Stil. An Helenes Dialogstelle „Weißt Du, weil der Gabler alles ganz genau ermitteln will, hatte er mich eingeladen.“ erklingt die erste Variation der Bourrée-Melodie. Die Harmonik wird freier. Der quasi-Generalbass des Cembalos wird aufgelöst. Das ständig präsente Schlagzeug hält die Teile zusammen. Kadenzen gliedern den Text, schaffen Zäsuren und Überleitungen. Lange Notenwerte in der instrumentalen Begleitung zeigen vornehmlich jene Partien, in denen sich der gesprochene Text zu einem Parlando in Achtel-Notenwerten verdichtet. Die Flöte wirft ab und zu neckische Spielfiguren als launischen Kontrapunkt in den Disput. Das Happy End der finalen Doppeltrauung im Standesamt mit Fritz und Helene, Friseurmeister Simmel und Frau Messmer als Ex-Gattin des Schlagerkomponisten ruft in altbewährter Kinotheken-Manier den seit Stummfilmtagen an dieser Stelle gespielten „Hochzeitsmarsch“ von Mendelssohn im Originalklang auf den Plan. Vor der Tür empfangen danach Bläser in Polizeiuniform die frisch Vermählten mit Trompeten und Posauern und der Melodie des Auftrittsliedes im strahlenden Bigband-Sound.

Wortwitz und Komik. Inszenatorisch schwankt der Film zwischen Sequenzen mit geschliffenem Wortwitz, der auf das literarische Konto des polnischen Schrift-

¹⁰ Ursprünglich war diese ein altfranzösischer Tanz von fröhlicher Bewegung im 4/4-Takt. Im 18. Jahrhundert nahm sie einen wichtigen Platz in der Instrumentalsuite zwischen Sarabande und Gigue ein.

stellers, Librettisten und Drehbuchautoren Maurycy Janowski geht und einigen Szenenmomenten mit unerwarteter Situationskomik, die möglicherweise von Rolf Herricht selbst angeregt wurden (wie z. B. der Gag mit dem Kranz in einem von Blumen überquellenden Fleurop-Geschäft). Janowskis Liedtexte erheben sich mit gut gebauten Versen und hübschen Pointen weit über das übliche Schlagerniveau und einige seiner Dialogtexte besitzen durchaus Kabarettqualität. Aber manche satirischen oder humoristischen Spitzen bedürfen für heutige, zumal jüngere Zuschauer bereits eines erklärenden Kommentars; etwa die drohende Ankündigung des Friseurmeisters, seine Beschwerde an den Staatsrat zu schicken. In Ermangelung einer funktionierenden Demokratie blieb dem DDR-Bürger bei juristischen und sozialen Problemen nur die Möglichkeit einer Eingabe an den Staatsrat. Der Witz liegt hier im Bagatellcharakter des bestehenden Konfliktes.

Im Spiegel der Kritik. Wenn man heute die zeitgenössischen Rezensionen in der DDR-Presse liest, so möchte man manchen Kritikern nachträglich zurufen: „Schießt nicht mit Kanonen auf Spatzen – und auch nicht auf weiße Mäuse.“ In Grund und Boden schoss Renate Holland-Moritz in der *Weltbühne* vom 3. Juni 1964 das harmlos-heitere Lichtspiel-Opus, wenn sie dem Regisseur bescheinigte, gezeigt zu haben, „wie man mit einem Maximum an Kosten und Mühen ein Minimum an Effekt erzielen kann.“ Auch sei Rolf Herricht mit dieser Rolle nicht der Durchbruch zum Filmstar gelungen.¹¹

Indes sind Wirkung, Erfolg und Bedeutung einer künstlerischen Arbeit relative Größen, die von verschiedenen Faktoren und Rahmenbedingungen abhängig sind. Die kulturpolitischen Bestrebungen in der DDR, die sowohl autarke als auch hermetische Züge hatten und unter dem Etikett „Unsere neue Musik“¹² auf die Entwicklung sozialistisch geprägter Musikgattungen von Oper und Sinfonik bis zum Tagesschlager drängten, schufen eine innere Werteskala für jedes im Land entstandene und uraufgeführte Werk. Die seit den 1960er Jahren sich etablierende DDR-Musikgeschichtsschreibung ordnete somit auch Operetten oder Film-Musicals in das Konstrukt eines evolutionären Prozesses ein, der auf stetige Höherentwicklung zum Nutzen der sozialistischen Gesellschaft zielte. So gesehen war der in Text und Musik solide gearbeitete und über einige hübsche Einfälle verfügende Gegenwarts-Film *GELIEBTE WEISSE MAUS* einen Schritt weiter auf diesem vorgegebenen Weg. Aber selbst der einheimischen Kritik fiel bei allem Wohlwollen eine gewisse Biederkeit der Musik auf. Verblieb doch der Sound im Dunstkreis des von Günter Oppenheimer versiert arrangierten Bigband-Swing und die Harmonik der Lieder im Wesentlichen den Akkordformen und -folgen aus der Tanzmusik der

¹¹ De facto begann jedoch für Herricht nach diesem Film eine gesteigerte Präsenz in Kino und Fernsehen; gleich ein Jahr später mit der Hauptrolle in dem Streifen *DER RESERVEHELD* (DDR 1965, R: Wolfgang Luderer).

¹² Unter diesem Titel firmierte die ETERNA-Schallplattenreihe mit zeitgenössischer Musik aus der DDR.

1940er und 1950er Jahre verhaftet. Dies klang auch in Kritiken an, die eine insgesamt positive Bewertung dieser Musikfilm-Novität vornahmen. So fand auch Rosemarie Rehan, dass die Filmmusik „als Ganzes genommen, [...] getrost noch spritziger, noch zündender im Rhythmus [hätte] sein dürfen.“¹³

Doch der permanente Mangel an spezifischen DDR-Gegenwarts-Operetten und Musicals ließ es den Autoren Maurycy Janowski und Conny Odd geraten scheinen, trotzdem den Sprung auf die Bretter, die die Welt bedeuten (könnten), zu versuchen. Sie fanden, dass in diesem Sujet und auch in der Musik genügend Potential stecke, um daraus ein veritables Musical für die Bühne zu entwickeln. *Karambolage* hieß diese „Liebesgeschichte mit viel Musik“, die 1969 (also fünf Jahre nach der Kinopremiere von *GELIEBTE WEISSE MAUS*) am Stadttheater Gera ihre Uraufführung erlebte und danach an mehreren Bühnen der DDR nachgespielt wurde. Das Musical *Karambolage* war somit in der Geschichte des heiteren DDR-Musiktheaters das einzige Bühnenwerk, das auf einem DEFA-Film fußte, und für den in puncto Drehbuch respektive Libretto und Musik die gleichen Autoren tätig gewesen waren.

GELIEBTE WEISSE MAUS

Deutsche Demokratische Republik 1964 / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme (Potsdam-Babelsberg) / Regie: Gottfried Kolditz / Drehbuch: Maurycy Janowski, Gottfried Kolditz / Dramaturgie: Christel Gräf / Kamera: Günter Haubold / Schnitt: Ursula Zweig / Musik: Conny Odd / Musikalische Leitung: Karl-Ernst Sasse / Liedtexte: Maurycy Janowski / Bauten: Erich Krüllke, Werner Pieske / Kostüme: Babette Koplowitz / Produktionsleitung: Erich Kühne / Darsteller: Rolf Herricht (Fritz Bachmann), Karin Schröder (Helene Bräuer), Marianne Wünsch (Frau Messmer), Gerd Ehlers (Herr Simmel), Jochen Thomas (Hauptmann Gabler), Mathilde Danegger (Mutter Hirsch), Werner Lierck (Werbeleiter), Carola Braunbock (Nachbarin), Peter Dommisch (Lörke), Siegfried Göhler (Kriminalkommissar), Rudolf Donath (Volkspolizist), Walter Kainz (Komponist), Rudolf Fleck (Kellner), Ingrid Fandrei (Verkäuferin), Evelyn Exner (junges Mädchen) / Uraufführung: 15.05.1964, Berlin (Ost), Colosseum

Kopie: Deutsche Kinemathek, 2174 m / Bundesarchiv, 2159 m, 35mm, Farbe, 80 min

¹³ *Wochenpost*, 23.5.1964.