

Michael Wedel

Vom Film zur Operette und zurück. Verschlungene Wege eines Unterhaltungstoffes

**Wiederentdeckt 100, 1. Dezember 2006
IM WEISSEN RÖSSL (D 1926, R: Richard Oswald)
UFA-WOCHENSCHAU NR. 38 / 1926**

Richard Oswalds *IM WEISSEN RÖSSL* aus dem Jahre 1926 ist ein weiterer Beleg für den unleugbaren Instinkt, den der rührige Regisseur und Produzent immer dann an den Tag legt, wenn es um publikumswirksame und dem Zeitgeist gemäße Unterhaltungsware geht: Vier Jahre bevor Erik Charell und Ralph Benatzky aus dem Bühnenlustspiel von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg einen modernen Klassiker der Operette formen, bereitet Oswald den Stoff bereits mit durchschlagendem Erfolg für den Stummfilm auf. Dabei setzt die filmische Inszenierung, wie so oft bei Oswald, einerseits auf eine möglichst getreue Umsetzung der literarischen Vorlage, andererseits auf eine den Sinnen schmeichelnde visuelle Ausgestaltung. Letztere ist in diesem Fall auf üppige Dekors und malerische Landschaftsbilder konzentriert, schließt aber auch überraschende Szenenauflösungen, eine hohe Kameramobilität sowie Trickaufnahmen mit ein. Vorrang hat für Oswald jedoch auch in seiner Verfilmung des beim Publikum langjährig erprobten Bühnenstückes von Blumenthal und Kadelburg die „Achtung vor dem Original“ als sicherste Strategie, um die Amortisation der in die Entwicklung des Stoffes investierten Arbeit und die Kosten seiner Akquisition zu gewährleisten.¹

Den Ausgangskonflikt der Handlung um den Berliner „Glühstrumpffabrikanten“ Wilhelm Giesecke (Henry Bender) und den Justizrat Dr. Otto Siedler (Livio Pavanelli), die sich zunächst im Rahmen eines Patentstreits vor Gericht, anschließend als Österreich-Urlauber im legendären Hotel „Im weißen Rössl“

¹ Vgl. die grundsätzlichen Aussagen, die Richard Oswald einige Jahre später im Zuge der Arbeit an *ARM WIE EINE KIRCHENMAUS* (1931) getroffen hat: „Wenn ein Produzent nach vielen Kämpfen und Verhandlungen mit Verlag, Autor, Zwischenhändlern endlich ein erfolgreiches Bühnenwerk zur Verfilmung erworben hat, beginnen neue Kämpfe mit den Drehbuchautoren. [...] Oft ergibt sich dann die merkwürdige Beobachtung, daß die bewährten Szenen, Dialoge und Situationen, die auf hundert Bühnen bei hundert mal hundert Aufführungen mit mathematischer Genauigkeit einschlugen, von ‚Filmbearbeitern‘ als unfilmisch abgelehnt oder zumindest als zweifelhaft in ihrer Wirkung beurteilt werden. Gerade das Gegenteil erscheint mir richtig. [...]. Daher erscheint mir als erstes Gebot für die Bearbeitung des Bühnenwerks die Achtung vor dem Original [...]: Keine Bearbeitung ist besser als eine, die alle Wirkungen des Originals verwässert.“ (Ich verfilme Bühnenwerke. In: *Film-Kurier*, Nr. 260, 5. 11. 1931)

begegnen, entwickelt der Film konsequent entlang den Vorgaben seiner Vorlage. Unter der Ägide der – beruflich wie privat nicht minder kompliziert miteinander verbandelten – Wirtin Josepha Voglhuber (Liane Haid) und ihres Oberkellners Leopold Brandmayer (Max Hansen) werden die vielfältig verwickelten Gefühls- und Geschäftinteressen vor der malerisch ins Bild gerückten Kulisse des Salzkammerguts temperamentvoll ausgefochten, bis schließlich durch die Heirat des Juristen mit der Tochter des Unternehmers die Versöhnung besiegelt werden kann.

Der Film, der seine Premiere am 27. August 1926 im Berliner Gloria-Palast feierte, war eine der ersten Produktionen, mit der die im gleichen Jahr neugegründete Richard Oswald-Produktion GmbH an die Öffentlichkeit trat.² Hergestellt wurde er für den Vertrieb durch die Münchner Emelka, für die er von vornherein mit seiner ebenfalls auf Blumenthal und Kadelbach zurückgehenden Fortsetzung *ALS ICH WIEDERKAM*, die drei Monate später in die Kinos kam, geplant und zu einem Paket geschnürt worden war.³ Als solches gehörte es zu den kommerziell aussichtsreichsten Projekten, die die Emelka in dieser Saison in ihrem Angebot führte.⁴

Bei der Vermarktung von Oswalds Adaption stand im Mittelpunkt, dass der Film zu weiten Teilen vor Ort im österreichischen Salzkammergut gedreht worden war und daher den beliebten Stoff erstmals an seinen Originalschauplätzen inszenieren konnte: „Die Verfilmung dieses bekannten Lustspiels aus unserer Väter Tagen mochte manchem als Wagnis erscheinen, da der witzige Dialog des Blumenthal-Kadelburgischen Werkes schlechthin unüberbietbar ist. Trotzdem ist es dem Film gelungen, sich zu behaupten. Die Kinobesucher und die Theaterbesucher können interessante Vergleiche anstellen, wie mit den Mitteln des Films der famose Lustspielstoff vor den ‚echten‘ Hintergrün-

² Zu den komplizierten Details ihrer Firmengeschichte sowie der ihrer Vorgängerunternehmen vgl. Ulrich Döge: *Halbseide. Die Geschäfte des Produzenten Richard Oswald 1925-1933*. In: Jürgen Kasten, Armin Loacker (Hg.): *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien 2005, S. 455-480.

³ Insofern war die Entscheidung, mit *ALS ICH WIEDERKAM* eine Fortsetzung zu *IM WEISSEN RÖSSL* herzustellen, keineswegs das Resultat des immensen Publikumszuspruchs zur Filmversion des Stückes. Vielmehr war die Verfilmung beider Stücke konzipiert, noch bevor *IM WEISSEN RÖSSL* überhaupt in die Kinos gekommen war: Es trifft daher nicht zu, dass, wie Jürgen Kasten und Armin Loacker in ihrem biografischen Überblick schreiben, die Produktion von *ALS ICH WIEDERKAM* auf dem Erfolg von *IM WEISSEN RÖSSL* basierte. Vgl. Jürgen Kasten, Armin Loacker: *Biografie Richard Oswald (5.11.1880-11.9.1963)*. In: dies. (Hg.): *Richard Oswald*, S. 528.

⁴ So ist im Vorfeld in der Fachpresse zu lesen: „Von den außerhalb Münchens für die Emelka gedrehten Filmen dürften an erster Stelle die beiden Oswald-Schwänke stehen, *IM WEISSEN RÖSSL* [...] und *ALS ICH WIEDERKAM*“. Emelka-Pläne für den Sommer. In: *LichtBildBühne*, Nr. 167, 15.7.1926; zit. nach Döge: *Halbseide*, S. 475.

den der Natur bearbeitet worden – keineswegs zu seinem Schaden. Denn ins ‚Weiße Rössl‘ werden neue Hunderttausende von Freunden wandern, wie einst ins Theater, so jetzt ins Kino.“⁵

So sehr die Versprechungen mit Blick auf einen großen Publikumszuspruch sich erfüllen sollten, so gemischt waren die Reaktionen der Fachkritik, die sich vor allem an der Werktreue Oswalds und seines Drehbuchautors Alfred Halm störte. Ernst Blass fragte im *Berliner Tageblatt* polemisch, wann „dieser fähige Regisseur endlich einmal an das taugliche Objekt“ gerate.⁶ Oswald scheine, so der sarkastische Kommentar des *Berliner Börsen-Couriers*, nur den Ehrgeiz gehabt zu haben, die Zwischentexte schlagend herauszubringen: „Sie erzielen die stärkste Wirkung.“⁷ Der *Vorwärts* schließlich bemängelt, dass sich Oswald und Halm so sehr in das Vorbild des Stückes verliebt hätten, dass „sie alle Filmgesetze vergessen und alle Witze des Stücks als Text produzierten, anstatt sie in Filmwirkung umzusetzen. Was aber an der Handlung gut war, das vergrößerten sie so, daß der gute Oscar Blumenthal sicher noch im Grabe darüber boshaft werden wird.“⁸ Von dieser Generalkritik ausgenommen wird lediglich der mit Hilfe von Mehrfachbelichtungen und einer kontrastreichen Lichtführung inszenierte „Höhepunkt des Films“, „die schlaflose Nacht Gieseckes, die wirklich mit filmgerechten Einfällen ausgefüllt wird“.⁹

In der biografischen Literatur zu Oswald ist immer wieder zu lesen, dass er 1926 „den Operettenhit IM WEISSEN RÖSSL“ inszeniert hätte.¹⁰ Da Benatzkys Operette selbst, jenes „glücklichste Erzeugnis des gesamten Operettengenres“,¹¹ jedoch erst einige Jahre nach Oswalds Film entstand und zum Hit wurde, ist klar, dass das von Halm für Oswald verfasste Drehbuch ausschließlich auf dem Original-Lustspiel von Blumenthal und Kadelburg basierte. Dieses Lustspiel wurde Ende 1897 erstmals im vom Blumenthal geleiteten Berliner Lessing-Theater aufgeführt und avancierte schlagartig zu einem der größten Bühnenerfolge seiner Zeit. Dabei ist sicher von Bedeutung, dass der Bühnenschwank von Blumenthal und Kadelburg bis weit in die 20er Jahre einen festen Bestandteil des deutschsprachigen Theaterrepertoires bildete. Kurz vor der Verfilmung durch Oswald hatte er 1926 sogar den Sprung ans Wiener Burgtheater geschafft.

⁵ *Illustrierter Film-Kurier*, 8. Jg. (1926), Nr. 492.

⁶ Bs. [Ernst Blass]: IM WEISSEN RÖSSL. In: *Berliner Tageblatt*, 29.8.1926.

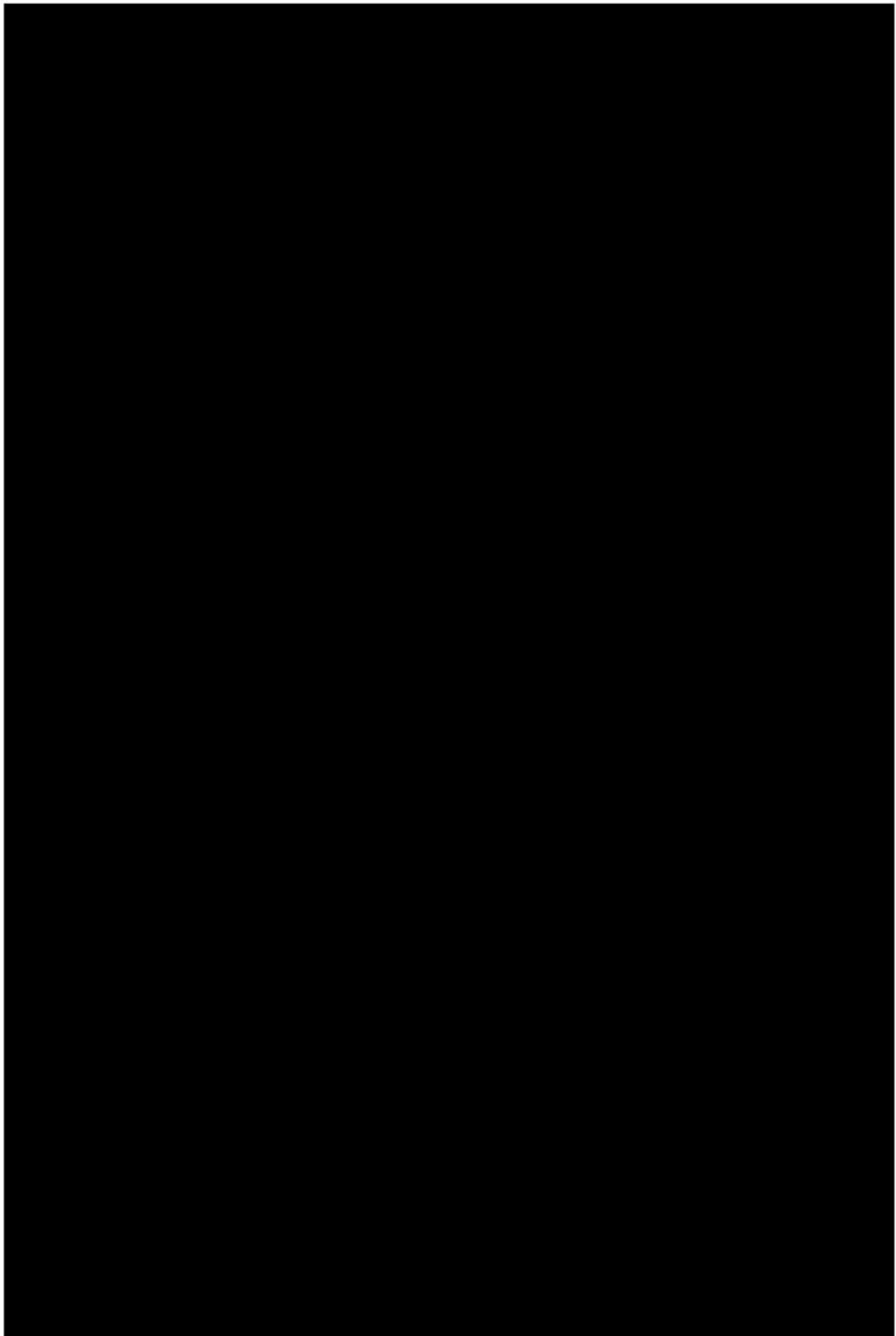
⁷ IM WEISSEN RÖSSL. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 401, 29.8.1926.

⁸ r., in: *Vorwärts*, Nr. 406, 29.8.1926.

⁹ Ebd.

¹⁰ Kasten, Loacker: Biografie Richard Oswald, S. 528.

¹¹ Bernard Grun: *Kulturgeschichte der Operette*. Berlin/Ost 1967, S. 437.



Aushangfotos zum IM WEISSEN RÖSSL. (oben: Bundesarchiv-Filmarchiv, unten: Deutsche Kinemathek)

Auch wenn es sich bei Oswalds WEISSEM RÖSSL nicht um eine direkte Adaption der späteren Operette handelt,¹² steht der Film doch in einer bemerkenswerten, wenn auch weitaus komplizierter verschlungenen Beziehung zu ihr und der Geschichte ihrer Verfilmungen. Zunächst fällt auf, dass Liane Haid und Max Hansen, die bei Oswald schon die beiden Hauptrollen spielten, in den frühen 30er Jahren in eben diesen Rollen, nun in die neue Form der Revue-Operette gegossen, große Erfolge feierten.

Weniger offensichtlich ist die Rolle, die generell der Film und Oswalds Stummfilmversion im Besonderen im Rahmen der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Operette spielen. Ihr Komponist Ralph Benatzky beginnt im Sommer 1929 für den Film zu komponieren, 1931 schreibt er die Musik für Oswalds ARM WIE EINE KIRCHENMAUS. In die Zeit seiner ersten Arbeiten für den Film fällt vielleicht auch nicht zufällig die Umarbeitung des Stoffes von Blumenthal und Kadelburg in eine Revue-Operette. Die Anregung dazu geht, Zeitzeugenberichten zufolge, auf Erik Charell zurück, der, im Frühsommer 1930 auf der Suche nach einem neuen Erfolgsschlager, von Emil Jannings auf der Terrasse des „Weißen Rössl“ auf das kommerzielle Potenzial des eben dort angesiedelten Lustspiels hingewiesen wurde.¹³ Charell wendet sich an Benatzky, der, wie er in sein Tagebuch notiert, zunächst „große Hemmungen“ gehabt habe, dem aber dann zu diesem Stoff musikalisch „soviel einfällt wie schon lange nicht“. Benatzky und sein Librettist Hans Müller hatten bereits in einem Vertrag mit dem Verlag Felix Bloch Erben in Berlin vom 27. März 1930 die Bedingungen des zu schreibenden musikalischen Werks geregelt. Im Anhang zu diesem Vertrag wird auch schon Charell genannt, der berechtigt sei, Einlagen mit fremder Musik und fremden Texten einzubringen. Bei der Rekrutierung weiterer Mitarbeiter, die im Herbst des Jahres zügig voranschreitet und zu nachhaltigen Verstimmungen zwischen Charell und Benatzky führt, orientiert sich Charell nicht zuletzt am jüngsten Erfolg der Tonfilmoperette: Neben Robert Stolz als Komponist einzelner Schlager verpflichtet er Robert Gilbert, „der mit seinen Liedertexten zu [...] DIE DREI VON DER TANKSTELLE bestens angekommen war“ und von dem er sich „einen neuen, frechen, witzigen Ton erhoffte“. Sowohl Benatzky, der 1935 Musik und Drehbuch (letzteres gemeinsam mit Karl Wallner) zur Verfilmung von Karl Lamac beisteuert, als auch Charell, der 1952 die weltweiten Filmrechte von Warner Bros. erwarb und noch im gleichen Jahr als Produzent und Mitautor des Drehbuchs an der

¹² Tatsächlich entwickelt Oswald die Operettenverfilmung erst in der frühen Tonfilmzeit zu einem zentralen Strang seines Schaffens. Vgl. hierzu Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*. München 2007, S. 312-316.

¹³ Diese Darstellung der Entstehungsumstände von Benatzkys Revue-Operette stützt sich auf Fritz Hennenberg: „Es muß was Wunderbares sein...“ *Ralph Benatzky – Zwischen „Weißen Rössl“ und Hollywood*. Wien 1998, S. 157 f. (dort auch die folgenden Zitate aus dem Tagebuch Benatzkys) und S. 166 f.

Adaption von Willi Forst beteiligt ist, wirken dann auch an Verfilmungen der Operette mit, auf deren geistige Urheberschaft beide exklusiven Anspruch erheben.¹⁴ Dies war ihnen jedoch erst möglich, nachdem die Blockade der bis dahin von Richard Oswalds Produktionsfirma gehaltenen Rechte am ursprünglichen Blumenthal-Kadelbach-Lustspiel zum 31. Dezember 1934 beendet worden war.¹⁵

„Es ist schade“, resümiert der Benatzky-Biograf Fritz Hennenberg, „daß Benatzky lediglich hin und wieder Schlager und musikalische Illustrationen für Filme geliefert und auch einige seiner Bühnenwerke für den Film eingerichtet hat, aber nie mit einem authentischen Musikfilm zum Zuge gekommen ist. Am 7. Februar 1930 wird als erste deutsche Tonfilm-Operette *LIEBESWALZER* nach *Ein Walzertraum* aufgeführt. Keine Note mehr von Oscar Straus: Die jaz-zigen Melodien sind von Werner Richard Heymann. Am 13. März folgt Robert Stolz mit seinem Musikfilm *ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELAKT*. Am 15. September *DIE DREI VON DER TANKSTELLE*; dramaturgisch innovativ und ironisch gepfeffert wird hier – wiederum von Heymann – die Operettenwelt in die Gegenwart versetzt. Benatzky muß bis 1935 warten, ehe er anlässlich der Verfilmung seines *Weißes Rössls* beim Operettenfilm mitreden kann.“¹⁶

Die aus der Existenz von Oswalds Stummfilmversion des Originalstoffes resultierende Schutzfrist verhinderte also eine Verfilmung der Erfolgsoperette *Im weißen Rößl* just zu jener Zeit, zu der sowohl Charell wie auch Benatzky sich verstärkt dem Medium des Films zuwandten und an einer Kinoverwertung ihres aktuellen Bühnentrionphs interessiert sein mussten.¹⁷ Aus zeitgenössischen Texten Benatzkys geht hervor, dass er sich parallel zur Arbeit an seiner Operette 1930 intensiv mit dem – von seinem Komponistenkollegen Werner Richard Heymann musikalisch dominierten – neuen Format der Tonfilmoperette beschäftigte.¹⁸ Die auf diesem Gebiet fast schon monopolistische

¹⁴ Eine weitere Verfilmung im deutschsprachigen Bereich erfolgte 1960 unter der Regie von Werner Jacobs mit Waltraut Haas (Josepha), Peter Alexander (Leopold), Gunther Philipp (Sigismund Suelzheimer) und Werner Finck (Prof. Hinzelmann). 1994 entstand ein Live-Mitschnitt der Inszenierung von Ursli Pfister in der Bar Jeder Vernunft in Berlin mit Fräulein Schneider (Josepha), Toni Pfister (Leopold), Max Raabe (Dr. Siedler), Otto Sander (Professor Hinzelmann), Ursli Pfister (Sigismund Suelzheimer), Meret Becker (Klärchen) und Gerd Wameling (Giesecke), der auf DVD veröffentlicht wurde.

¹⁵ Vgl. Hennenberg: „Es muß was Wunderbares sein...“, S. 174.

¹⁶ Ebd., S. 154.

¹⁷ Charells Erstinszenierung von *Im weißen Rößl* am Großen Schauspielhaus lief ab November 1930 416 Mal en suite und brachte es dabei auf rund zwei Millionen Zuschauer. Vgl. Sascha Kiefer: Zwischen Anachronismus und Aktualität. Aspekte der Operette in den zwanziger Jahren. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 7 (2002), S. 107.

¹⁸ Vgl. Ralph Benatzky: Tonfilm-Premiere... In: *Film-Kurier*, Nr. 41, 15.2.1930; ders.: Probleme der Tonfilm-Komposition. In: *Film und Ton*, Nr. 11, 15.3.1930 (Beilage zur *LichtBildBühne*).

Stellung Heymanns, der 1931 auch die Musik für Charells DER KONGRESS TANZT liefert, muss ihn spätestens nach der überwältigenden Resonanz auf die Premiere von *Im weißen Rößl* im November 1930, die er als Beleg für seine einzigartigen Talente im Bereich populärer Unterhaltungskunst verstand, besonders herausgefordert haben. Mit Blick auf die Verfilmung dieses Werks waren ihm - ebenso wie Charell - jedoch noch einige Jahre die Hände gebunden.

In dieser Konstellation betrachtet, führt schließlich auch noch eine zweite Spur zu Oswalds WEISSEM RÖSSL zurück. Denn ganz ohne Musik, die ja auch schon einen wichtigen Bestandteil des Bühnenschwanks von Blumenthal und Kadelburg ausgemacht hatte,¹⁹ kam schon dieser „Stummfilm“ nicht aus: Das damalige Begleitarrangement zu IM WEISSEN RÖSSL stammte von niemand anderem als Werner Richard Heymann.

IM WEISSEN RÖSSL (D 1926)

Produktion: Richard Oswald-Produktion GmbH, Berlin SW, Friedrichstraße 14 / Verleih: Südfilm AG im Emelka-Konzern / Regie: Richard Oswald / Drehbuch: Alfred Halm, nach dem gleichnamigen Bühnenschwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg / Kamera: Arpad Viragh / Bauten: Heinrich Richter / Sportkostüme: S. Adam / Musikalische Illustrationen: Werner Richard Heymann / Dirigent: Max Roth.

Darsteller: Liane Haid, Max Hansen, Henry Bender, Livio Pavanelli, Maly Delschaft, Herman Picha, Ferdinand Bonn, Anton Pointner, Anita Dorris, Kurt Gerron, Hugo Döblin, Albert Florath.

Zensur: 26.8.1926, B 13563, 35mm, s/w, 7 Akte, 2.762 m, Jugendfrei

Uraufführung: 27.8.1926, Berlin (Gloria-Palast).

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, 2.199 m (= 95' bei 20 Bilder/Sekunde), französische und deutsche Zwischentitel.

UFA-WOCHENSCHAU NR. 38/1926

Produktion: Universum-Film AG (Ufa), Berlin

Zensur: 15.9.1926, B 13695, 35mm, 287 m, Jugendfrei

Sujets: Tagore spricht / Typhus-Epidemie in Hannover / Der Zug im Wartesaal [Zugunglück] / Kölner Herbstmesse / Ein Geschenk des Meeres [Salzverwertung am Kaspischen Meer] / Die Zeit der Herbstregatten [Astor-Pokal] / Ein Besuch unserer Blaujaken. Der kleine Kreuzer „Emden“ in seiner Partnerstadt / Ein Rettungsanker für Gescheiterte [Darsteller: Hedwig Wangel, Anna Kersten]

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, 236 m (= 10' bei 20 Bilder/Sekunde). Unvollständig, vermutlich fehlt das letzte Sujet.

¹⁹ In den Inszenierungsanweisungen des Ursprungstextes finden sich zahlreiche Hinweise auf die musikalische Einrichtung des Stückes, von denen in Oswalds Film eine Reihe in Zwischentiteln transportiert werden. Vgl. Oscar Blumenthal, Gustav Kadelburg: *Im weißen Rößl. Lustspiel in drei Aufzügen*. 16. Auflage. Berlin o.J. Zur unterschiedlichen Funktion von Musik in Posse, Schwank und Operette vgl. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg 1987.