

# Wiederentdeckt

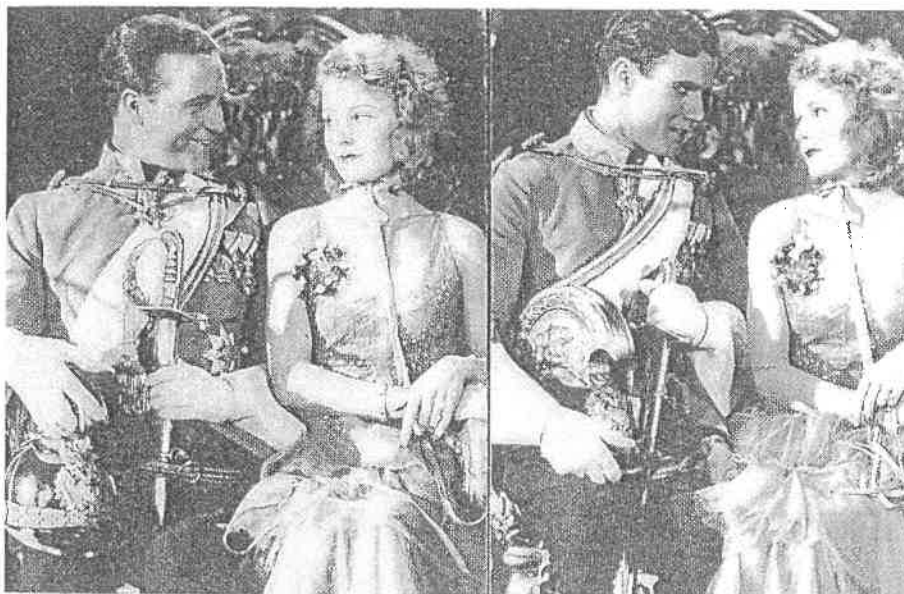
Eine Veranstaltungsreihe von CineGraph Babelsberg / Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung und dem Zeughauskino, in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv

Nr. 96

14. Juli 2006

Einführung: Michael Wedel

## THE LOVE WALTZ (D 1930, R: Wilhelm Thiele – Englische Version von LIEBESWALZER)



Lilian Harvey mit Willy Fritsch in LIEBESWALZER (links) und mit John Batten in LOVE WALTZ (rechts)

**LOVE WALTZ** (1929/30). Regie: Wilhelm Thiele; Regieassistent: Carl Winston; Buch: Hans Müller, Robert Liebmann; Kamera: Werner Brandes; Musik, musikalische Leitung: Werner Richard Heymann; Bauten: Erich Kettelhut; Kostüme: René Hubert (Lilian Harveys Kleider); Maske: Emil Neumann, Maria Jamitzky; Ton: Erich Leistner.

Darsteller: Lilian Harvey (Prinzessin Eva), Georg Alexander (Erzherzog Peter Ferdinand), John Batten (Bobby), Hans Junkermann (Fould, Automobilfabrikant, Bobbys Vater), Gertrud de Lalsky (Erzherzogin Melanie), Lilian Mowrer (Regierende Fürstin zu Lauenburg), Karl Ludwig Diehl (Lord Chamberlain, Hofmarschall), C. Hooper Trask (Dr. Popper), Mildred Wayne (Dolly), Die Paul Goodwin Band, Die Weintraub-Syncopators.

Produktion: Universum Film-AG (Ufa); Produktionsleitung: Erich Pommer; Aufnahmeleitung: Arthur Kiebusch; Drehort und -zeit: Ufa-Atelier Neubabelsberg, 4. Oktober 1929 bis 9. Januar 1930; Uraufführung: 27. Juli 1933, Regal Cinema, London.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Eingangsnummer: K 308291, 5 Rollen, 35 mm, s/w, 2.101 m

### **Inhalt**

„Flausenthurn“ hieß das Ländchen im WALZERTRAUM, „Lauenburg“ heißt es im LIEBESWALZER. Ach, ist Lauenburg aufgeregt! Man bedenke nämlich, die Prinzessin Eva soll einen österreichischen Erzherzog heiraten. Aber dieser edle Sproß hat für seriöse, legitime Affären kein richtiges Verständnis, und so muß ihn sein „Sekretär“ (der eigentlich der Sohn des Autokönigs Fould ist), bei Hofe vertreten. Man hält Fould junior für den Erzherzog, schon soll die Verlobung proklamiert werden, da gesteht der „Stellvertreter“ alles. Indessen – man ist in Lauenburg recht modern eingestellt und erkennt, daß eine „Mesalliance“ mit einem dollarschweren Bürgerlichen weitaus gedeihlicher ist als die Standesehe mit einem wenig begüterten Erzherzog. Und so gibt es dann ein „happy end“. (A.L., in: *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 35, 10.2.1930)

### **Kritik**

The all-English dialog version of this UFA talker is a presentable piece of work, even allowing for blemishes. Film errs somewhat in starting off as snappy comedy and ending up as the usual Ruritanian romance, being much more entertaining first half than in the final reels. Production is a mixture of imitation American slickness and Germanic artistry, with the result much of the footage is very easy to the eye. The Story is the usual sugary mixture expected of the species, telling how a bored youngster rivets himself on an equally bored archduke, who is due to get engaged to an even more bored princess. Usual Erich Pommer touches are noticeable. Lilian Harvey isn't photographed to the best advantage and John Batten hasn't much difficulty in getting honors among the leads, although Georg Alexander's work as the duke is a smooth job, nicely rounded off. The English version was done under the supervision of Carl Winston, who went to Berlin. Harvey, being of English extraction, plays her role in both versions, and young Englishman Batten handles the Willi Fritsch character.

(*Variety*, Auszug aus einer Besprechung des Films aus dem Jahre 1930, versehen mit dem Vermerk: „posted 1 January 1930“, <http://www.variety.com/review/VE1117792797?categoryid=31&cs=1>, Zugriff am 30.6.2006)

### **Wilhelm Thiele: „Operette im Tonfilm“**

Die musikalischen Gesetze einer Operette liegen fest. Man könnte für eine Tonfilm-Operette der Ansicht sein, daß die Gesetze der Bühne einfach auf den Tonfilm übertragen werden können. Das ist aber nicht möglich, weil für jeden Film, und das muß auch der Tonfilm in erster Linie sein, es für die Dauer langweilig wirkt, sogenannte längere Operetteneinlagen ohne Veränderung des optischen Geschehens zu bringen. Das optische Geschehen muß den Ton oder die Musik unterstreichen und die Musik muß das Visuelle weitertreiben. Es kommt nicht darauf an, hier eine im optischen Sinne folgerichtige Handlung aufzubauen.

Das Wichtigste ist die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Tonfilm-Regisseur. Ich glaube, daß bei keiner künstlerischen Betätigung das so notwendig ist, wie bei der Tonfilm-Operette.

Alle, die Sprache, die Musik, die Tonunterlage müssen von einem großen optischen und musikalischen Aufbau her geschaffen werden. Man darf natürlich hier in der Fortführung etwa der musikalischen Handlung – so möchte ich die musikalische Seite des Tonfilms nennen – keinerlei optische oder musikalische Pausen entstehen lassen. Die musikalische Einlage, die einen großen

Bestandteil einer Bühnen-Operette bildet, muß ganz und gar organisch gestellt werden. Sie muß genau die optische wie die musikalische Handlung weitertreiben.

Auf all das mußten wir bei dem neuesten Tonfilm der Erich-Pommer-Produktion »Liebeswalzer« in viel stärkerem Maße achten als bei einem Tonfilm ernsteren Sujets. Bei einem ernsten Sujet müssen sich Handlung und Ton aus einer Quelle her ergeben, folgerichtig aufbauen und ausgestattet werden. Bei der Tonfilm-Operette ist das nicht immer der Fall. Hier kann beispielsweise die Musik plötzlich ein erst später eintretendes optisches Geschehen vorbereiten, untermalen und in seiner Wirkung steigern. Es wird niemand bei einer Operette fragen, wo die Musik herkommt, wenn zwei Menschen in einem Auto plötzlich zu einer ausgezeichneten Orchestermusik zu singen beginnen.

Ich hätte hier, wenn ich unbedingt bei dem Realistischen hätte bleiben wollen, ein Grammophon zeigen können. Ich habe es nicht getan, denn gerade die Operette muß so leicht und so flüssig in ihrer Handlung und in ihren Melodien sein, daß man zwar bei der handlungsgemäßen Linie nicht nach einem »Warum« und »Weshalb« fragt. Hier ist die Möglichkeit geboten, den Dialog durch die musikalische Erklärung zu steigern. Diese musikalische Erklärung einer Szene besteht daran, daß wir den Dialog, den die Menschen führen in der Musik thematisch steigern, um so die optische Situation zu erklären und zu verstärken. Zu allen diesen Dingen kommt die musikalische und tonliche Freiheit, die sich aus dem Begriff einer Operette ergibt. Trotzdem muß man so dezent, so unaufdringlich wie irgend möglich im Gebrauch dieser Mittel sein, denn es fallen natürlich bei einer Tonfilm-Operette die Extempores der Schauspieler weg, die oft den Erfolg eines Stückes bedingen.

Die Tonfilm-Operette ist ein weiterer schlagender Beweis für die Notwendigkeit des Tonfilms; ohne jedoch etwa die Bühnenoperette in irgendeiner Weise zurückdrängen zu wollen, gibt natürlich der Tonfilm die Möglichkeit, in weit stärkerem Maße Melodien volkstümlich zu machen und alte Volkslieder zu neuem Leben zu erwecken. Er wird schon allein durch die Freiheit, die er in der Wahl seiner Schauplätze hat, einen ganz anderen Weg gehen als die Bühnenoperette. Er wird aber das werden, was uns vorschwebt, ein richtiger Beitrag zur Vertiefung der Ausdrucksmittel des Films überhaupt. (*Film-Kurier*, 1.2.1930)

#### **Werner Richard Heymann: „Musik und Bild als einheitliches Kunstwerk“**

Richard Wagner, einer der kühnsten, größten Führer im Reiche der Musik, sprach die Mahnung aus: »Kinder, schafft Neues und abermals Neues! Hängt Ihr Euch an das Alte, so holt Euch der Teufel der Unproduktivität und Ihr seid die traurigsten Künstler!« Und auch die Forderung stammt von diesem musikalischen Heros: »Mich dünkt, soll passen Ton und Wort.« In den »Meistersingern« steht es und aller Singer Meister, Hans Sachs, erhebt das alte Gesetz zu einem neuen Postulat. Beides gilt auch für die Kunstform des Tonfilms, insbesondere des musikalischen Tonfilms. Im stummen Film war die Musik von *sekundärer* Bedeutung. Sie war nur Untermalung, Begleitung, nicht einmal immer Illustration. War die Untermalung nicht gut, so vermochte sie einem hervorragenden stummen Film nichts von seiner bildhaft-dramatischen Qualität zu nehmen. War die Musik hingegen gut und der stumme Film schlecht, so wurde dieser durch jene kaum erträglicher.

Ganz anders liegen die Verhältnisse im Tonfilm. Zu dem Bewegungsvorgang der Bilderfolgen tritt der Ton als selbständiges und dramatisch bewegendes, spannendes und lösendes Element. Im Tonfilm und ganz besonders im musikalischen Tonfilm verlangt wieder jenes alte Meistersinger-Gesetz in neuer Variante ernsteste Beachtung: »Soll passen Ton und Bild.« Nicht immer ist diese Bindung von den Schöpfern im Bereich der neuesten Kunstform, dieser Kunstform unserer Epoche, im Tonfilm, klar erkannt worden, selten wurde man ihr gerecht. Aber es gibt noch einige wenige Tonfilm-Komponisten, die schon von Anbeginn ihres Schaffens sich klar waren darüber, daß dieses zeitgemäße, künstlerische Ausdrucksmittel eigene Gesetze habe, die alles das, was bisher als unverletzlich gelten konnte, im Bereich des Theaters und der Musik, sich unterordneten. So sagt Werner Richard Heymann, der Komponist der ersten Tonfilm-Operetten ganz offen: »Es war doch völlig neues Land, in das ich meinen Einzug hielt, als ich zum ersten Ufa-Tonfilm MELODIE DES HERZENS die Musik schrieb. Damals habe ich zu einem Film Musik geschrieben. Ich glaubte, die Musik sei das Primäre. Aber ich wurde bald zu der Erkenntnis geführt, daß ich irrte. Und so beugte ich mich ein wenig unter die *Bindungen technisch-mechanischer Herkunft*, die im Reich des Tonfilms herrschen und schrieb im LIEBESWALZER meine Melodien. Auch das war noch nicht genug. Nur der sich ganz beugt, vermag ganz zu herrschen und so tat ich dann den letzten Schritt: Ich opferte alte geheiligte musikalische Traditionen, erhob die Musik aber gleichzeitig wieder auf ihren Herrscherthron, in dem ich mit einem Film Musik machte, das heißt, versuchte den Rhythmus der

bildhaften Bewegungs-Vorgänge musikalisch zu erfassen und zu durchdringen. Denn das ist das letzte Ziel der Tonfilmkunst, Ton - also auch Musik - und Bild zu einer organischen Einheit untrennbar zu verknüpfen. So suche ich das festgesteckte Ziel, das anscheinend heute noch unerreichbar ist, und dennoch eines Tages errungen sein wird: *Das Tonfilm-Musik-Drama*. (*Film und Ton*, Wochenbeilage der *Licht-Bildbühne*, Nr. 47, 22.11.1930)

### Werner Richard Heymann: „Tonfilm-Musik als neue musikalische Form“

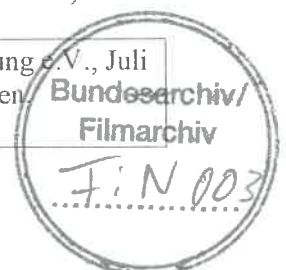
Für die eindeutige, sachliche Stellungnahme zu diesem Thema muß von vornherein ein glatter *Trennungsstrich* gezogen werden zwischen den filmischen Bildfolgen mit gelegentlichen Gesangseinlagen sowie musikalischer Untermalung und der filmischen Darstellung, zu der die Musik und der Gesang in einem homogenen Verhältnis stehen. Bei der ersten dieser beiden Kategorien, die eigentlich als Tonfilm-Surrogat angesprochen werden kann, spielen Musik und Gesang die gleiche passive Rolle, wie die musikalische Illustration bei den früheren stummen Filmen; mit dem einzigen Unterschied, daß der akustische Teil dabei einfach mechanisiert ist. Diese Kategorie kann daher dem Film-Komponisten nur einen recht geringen Reiz bieten. Ganz zu schweigen von dem an sich schon *stilwidrigen* Versuch, musikalische Bühnenwerke vergewaltigen und auf die Filmleinwand bannen zu wollen. Die zweite Kategorie hingegen, bei der die Musik, als primäres Element, aktiv in die Handlung eingreift und immer weiter anregend und belebend wirkt, eröffnet der Phantasie des Tonkünstlers ein weites Feld *schöpferischer* Betätigung, die in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur eben zu der neuen musikalischen Form des Tonfilms führt. Diese neue Form ergibt sich folgerichtig schon aus den eigenen Gesetzen der filmischen Darstellungskunst selbst, falls im Tonfilm die Musik und der Gesang zum organischen Aufbau der Handlung beitragen, oder besser, denselben fördern und die Stimmung der einzelnen Situationen besonders hervortreten lassen.

Während meiner bisherigen Tonfilmarbeit konnte ich in der Praxis eine *steigende Bestätigung* meiner Ansichten über die Schaffung einer *eigenen, musikalischen Form des Tonfilms* feststellen. Bei jeder neuen Aufgabe, die ich übernahm, erwies sich die Anwendung der bei meiner ersten Tonfilm-Operette LIEBESWALZER erprobten Methode als äußerst befruchtend und entwicklungsfähig. Von LIEBESWALZER zu DREI VON DER TANKSTELLE und zu IHRE HOHEIT BEFIEHLT war die Form der *Filmoperette* immer klarer umrissen, immer selbständiger geworden. Die heikle Frage der *Chöre*, zum Beispiel, die im Film aus der starren, passiven Haltung der Bühnen-Operette herausgerissen werden müßten, um als *treibende Faktoren* für die Fortentwicklung der Handlung zu dienen, schien bereits im ersten Werk glücklich gelöst zu sein. Man erinnere sich an den Chor der Gäste, die summend den Thronsaal des Lauenburger Schlosses verlassen, und damit die sich in der Tonfilm-Operette abspielende Liebesintrige stark unterstreicht. Oder an den Lach-Chor in dem Moment, wo der Held der Handlung an seiner Aufgabe zu scheitern droht und von dem fernen Klingen dieses sogar unsichtbaren Chors zur Entscheidung getrieben wird. In IHRE HOHEIT BEFIEHLT ist der Chor noch *selbständiger* geworden.

Die gleichen Richtlinien, die mir zur Schaffung einer für die Tonfilm-Operette geeigneten Form dienten, behalten natürlich ihre Geltung auch für die *übrigen Gattungen* der filmischen Darstellung. So für den W. Thiele-Film DER BALL und die beiden Groß-Tonfilme BOMBEN AUF MONTE CARLO und DER KONGRESS TANZT. Nur die *absolute Verschiedenheit* dieser beiden Stoffe ermöglichte mir die gleichzeitige Arbeit an beiden. BOMBEN AUF MONTE CARLO, ein musikalisches Tonfilm-Abenteuer, hat in musikalischer Hinsicht alle Vorzüge der Tonfilm-Operette beibehalten, ohne die *Vergewaltigung der Logik*, die die eigentliche Stilisierung der Operette erheischt. DER KONGRESS TANZT, eine historische Komödie aus der Zeit des Wiener Kongresses, erfordert eine *zarte Charakterisierung der Zeitepoche*, unter Verwendung von Altwiener Kompositionen und Motiven nach den obigen Prinzipien.

Nach diesen Ausführungen über die neue musikalische Form für den Tonfilm könnte die Frage auftauchen, ob im Tonfilm, mit Rücksicht auf das tyrannische Mikrophon, auch bezüglich der Instrumentation *besondere Grundsätze* zu befolgen seien. Nach meiner nunmehr recht reichen Erfahrung vermag jede gute, plastische und klare Instrumentation von der Tonkamera einwandfrei aufgenommen zu werden. (*Film und Ton*, Wochenbeilage der *Licht-Bildbühne*, Nr. 31, 1.8.1931)

Herausgeber: CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V., Juli 2006. Redaktion: Michael Wedel. Dank an Jutta Hoffmann und Jeanpaul Goergen.  
Informationen unter [www.filmlblatt.de](http://www.filmlblatt.de)



ABTA  
Bibliothek