Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 7, 2026

Ein kleines Stück vom großen Glück. Deutschsprachige Schlagerfilme bis 1965 – Aufbrüche in die Unterhaltungskultur der Nachkriegszeit

von Hans J. Wulff

Westerkappeln: DerWulff.de 2020
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2699-2981
Kontakt: info@derwulff.de

Inhalt

Einleitende Bemerkungen

5 / Hybridität der Gattungen: Schlagerfilm / Filmschwank / Schlagerfilmschwank.
Erstveröffentlichung in: *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen, Formen und Spezies.* Hrsg. v. Hanno Berger, Frédéric Döhl u. Thomas Morsch. Bielefeld: Transcript 2015, S. 217-236. Auch in: *Pop-Zeitschrift*, 27.8.2016, Online.

17 / Sexualisierte Nicht-Orte: Hotelszenarien im deutschen Schlagerfilm.
Erstveröffentlichung in: *Menschen im Hotel. Filmische Begegnungen in begrenzten Räumen*. Hrsg. v. Swenja Schiemann u. Erika Wottrich. München: Text + Kritik 2016, S. 137-149 (Ein CineGraph-Buch.).

30 / „Ein kluges Mädchen denkt nicht nur an die Schule, sondern erst recht an die Freizeit!“ Schulen, Lehrer und Schüler im deutschen Schlagerfilm.
Erstveröffentlichung in: *Kon-Texte. Pädagogische Spurensuche.* [Festschrift für Norbert Neumann.] Hrsg. v. Silke Allmann & Jorina Talmon-Gros. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 123-139.

42 / Der Troubadour im Schnee und seine Kollegen oder Singende Sportstars im deutschen Schlagerfilm bis 1967.
Erstveröffentlichung in: *Feschrift für Klaus Neumann-Braun*. Hrsg. v. Ulla Autenrieth, Daniel Klug, Axel Schmidt u. Arnulf Deppermann. Köln: von Halem 2018, S. 340-356 (Alltag, Medien, Kultur.).

53 / Medialisierung der Musik und Medienkritik im Schlagerfilm der 1950er Jahre.
Erstveröffentlichung in: *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven auf Formen, Inhalte und Rezeptionen des fiktionalen und dokumentarischen Musikfilms*. Hrsg. v. Carsten Heinze u. Laura Niebling. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 291-308 (= Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft.).

67 / Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (BRD/ Schweiz 1962, Kurt Hoffmann).
Zuerst in: *Rock and Pop in the Movies*, 4, 2015, S. 46-55.

73 / Pathische Löcher: Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform.
Zuerst in: *Montage AV* 25,2, 2015, S. 83-96.

82 / Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances.
Erstveröffentlichung in: *Montage AV* 24,1, 2015, S. 158-170.

91 / Vom Träumen in den musikalischen Welten des deutschsprachigen Schlagerfilms.
Zuerst in: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft.* Hrsg. v. Patricia Oster-Stierle u. Janette Reinstädler. Paderborn: Fink 2017, S. 337-344 (= Traum - Wissen - Erzählen. 1.).

98 /Aufmerksamkeitslenkung, Lernprogramme und Verwertungsketten: Überlegungen zu programmatischen Strategien des Einsatzes von Schlagern im Schlagerfilm.
Erstveröffentlichung in: *Große Formen in der populären Musik. / Large Scale Forms in Popular Music.* Hrsg. v. Christofer Jost u. Gregor Herzfeld. Münster: Waxmann 2019, S. 169-184 (= Populäre Kultur und Musik. 26.).

Einleitende Bemerkungen

Am Ende geht‘s darum, unterhalten zu werden und das Kino vergnügt und beschwingt zu verlassen. Das Vergnügtsein über das Ende der Kinovorstellung hinaus mag seinen Grund in verschiedenen Qualitäten der Filme haben: Es mag die Allgegenwart der Musik und des Lachens sein, die noch in den Gliedern steckt; vielleicht ist es auch das Eintauchen in Geschichten, die immer gut ausgehen, die Figuren nicht beschädigen und ihnen meist auch noch sexuellen Gewinn eintragen – dieses Endes darf man sicher sein, es gehört zum Versprechen, das die Gattung dem Zuschauer gibt; vielleicht ist es auch die Fähigkeit der Figuren, sich ganz dem Gegenwärtigen auszuliefern, es lustvoll zu genießen, immer geschützt vom Wissen, dass sich alles zum Erfreulichen wendet. Schlagerfilme sprachen in ihrer Zeit Millionen von Zuschauern an, die auf die Leichtigkeit der Geschichten vertrauten, denen sie beiwohnten. Spannung, wie sie im Thriller, im Drama und anderen Gattungen den Zuschauer binden – in der Angst um die Figuren oder in der Vorwegnahme des Unglücks, das ihnen zustoßen kann –, spielt in der Rezeption von Schlagerfilmen keine Rolle. Auch die Rührung ob des unverhofften Glücks der Figuren, angesichts von Wiedervereinigungen und erfüllten unerfüllbar scheinenden Sehnsüchten: ohne Bedeutung. Und erst recht nicht das Beweinen von Unglück und Vergeblichkeit. Vielmehr erzählen die Filme von einer grundlegenden Vergnügtheit des Lebens, der die Geschichten wie die Figuren Ausdruck verleihen. Einer der ersten Arbeitstitel des vorliegenden Kompendiums war: „Ich bin gern hier!“ – die Möglichkeit einer elementaren Gegenwärtigkeit des Erlebens ebenso wie eine grundlegende Einverstandenheit mit der Welt nominierend, die die Schlagerfilme der Zeit immer wieder reklamieren.

Doch wäre die Annahme, es sei nur Unterhaltung, auf die die Musikfilme der 1950er und frühen 1960er aus wären, ohne Gespür dafür, dass die Umbrüche, die Veränderungen gewohnter Sozialbeziehungen, neue und manchmal ungewohnte Praktiken des Alltagslebens, die in der Zeit des Wirtschaftswunders die Lebensrealität der BRD und Österreichs sozusagen im diskursiven Untergrund des Alltags veränderten, sich auch in den erzählten Wirklichkeiten der Schlagerfilme finden, in den Beziehungskonflikten der Figuren und ihrem Umgang mit den Sozial- und vor allem Alters- und Geschlechterrollen.

Die vorliegenden Studien nahmen ihren Ausgang in einer jahrelangen Kette von Seminaren, die Claus-Michael Ort und ich an der Kieler Universität veranstaltet haben – geleitet von der Frage, die Populärkultur der Jahre zwischen Krieg und Mitte der 1960er mit dem Blick auf die Modernisierungsschübe und innergesellschaftlichen Differenzierungsprozesse zu durchdringen, die während der beiden Dekaden die Alltagsrealität Westdeutschlands bestimmten. Und Österreichs, wurde bei der Durchsicht der Filmkorpora schnell deutlich, weil die BRD und Österreich einen gemeinsamen Markt bedienten (bedingt nicht nur durch die viel älteren Beziehungen zwischen Film- und Musikindustrie der beiden Länder, sondern auch der zumindest partiell parallelen Geschichte der Unterhaltungskulturen).

Deutschsprachige Populärkultur 1945-65 als Ausgangspunkt also. Schnell wurde klar, dass es nötig ist, das Gesamtkorpus zu differenzieren; verschiedene Genres gehen verschiedene Wege, das umgebende Gesellschaftlich-Reale in den Filmen zu reflektieren, es zu dramatisieren und für die Geschichten zu erschließen (oder es hintergründig als Folie der Erzählung ins Spiel zu bringen). Es galt, sozusagen „durch die Filme hindurch zu sehen“ und die Tiefenbedeutungen zu identifizieren, die darauf hindeuten, dass sie in einem diskursiven Feld lokalisiert sind, dass sie Produkte ihrer Zeit sind und dass sie von Zeitgenossen gesehen werden, die Zeitung lesen, Radio hören (und später Fernsehen gucken), die am Wiederaufbau teilhaben, Autos fahren, Ur-

laub in den Bergen und Italien machen, rebellische Kinder oder repressive Eltern haben, die Swing, Chachacha und Rock‘n‘Roll tanzen und zugleich in meist dörflichen Gemeinschaften leben, in denen die Blasmusik spielt und das Traditionelle äußerst lebendig ist.

Erster Schritt der Arbeit am größeren Projekt also: Beschränkung auf die Schlager- und anderen Musikfilme der Zeit. Allein die Extension des Korpus – nahezu ein Drittel der westdeutsch-österreichischen Filmproduktion der beiden Dekaden nach dem Krieg integrieren Musik als essentiellen Teil ihrer Inszenierung – erregt Skepsis gegenüber dem Wunsch, den Schlagerfilm als „Genre“ im engeren Sinne zu definieren (über die Präsenz der integrierten Musiknummern hinaus). Dagegen drängte sich die Annahme auf, die Kennzeichnung als „Hybridgenre“ ernst zu nehmen und das Korpus in eine Traditionslinie mit den diversen Formaten der Unterhaltungskünste seit dem 19. Jahrhundert einzugliedern, vom Schwank über die Formen der Operette und des Singspiels bis hin zu Bühnenformaten wie Kabarett, Revue und sogar Moritat und *sketch comedy.* Und zudem die Funktion des Kinos als Distributionsformat der Populärmusik im Blick zu behalten (neben anderen medialen Verbreitungsformen wie Tonträgern, Radio und Fernsehen).

An die Durchsicht des Korpus und erste Dokumentationen (u.a. ein biofilmographisches Lexikon der Musiker der Filme [*Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 154, 2014, online] sowie eine Bibliographie zur Schlagerforschung [*Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 134, 2012, online]) haben wir Freunde und Kollegen eingeladen, an der Arbeit am Thema teilzunehmen. Erste Ergebnisse dieser Kooperationen haben Michael Fischer und ich in dem Sammelband *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit* (Münster: Waxmann 2019, 239 S. [= Populäre Kultur und Musik. 24.] vorgelegt. Die vorliegenden Studien ergänzen die Beiträge des Sammelbandes und sind hier noch einmal zusammengeführt worden, weil sie an heterogensten Stellen publiziert wurden.

Das Projekt soll fortgeschrieben werden, weil die Populärkultur der ersten Dekaden der BRD-Geschichte meist sträflich vernachlässigt worden sind. Eine Tagung (*Schlager erforschen*, Freiburg, Zentrum für populäre Kultur und Musik, 31.1. bis 1.2.2020) unterstrich deutlich, wie sehr Schlagerforschung über die zeitliche Begrenzung der Nachkriegsdekaden hinaus immer noch in den Anfängen steckt, wie sehr es aber auch nötig ist, die historischen Veränderungen der Schlagerkultur(en) im Blick zu behalten.

Westerkappeln, im Februar 2020

Hans J. Wulff

Hybridität der Gattungen:
Schlagerfilm / Filmschwank / Schlagerfilmschwank

Zu behaupten, der Schlagerfilm wäre ein Hybridgenre, hieße, Eulen nach Athen zu verschiffen. Dass er aber nicht nur mit filmischen Genres der unterschiedlichsten Art eine Hochzeit eingegangen ist, sondern sich auch der Formenwelt älterer Formen der populären Unterhaltungskünste bedient, deutet auf ein Beharrungsvermögen des Unterhaltenwerdens hin, das genaueres Nachdenken lohnt – ebenso wie die über die Veränderungen, die der Schlagerfilm an den älteren *formulae* vornahm, sich an die Kontexte der Zeit anschmiegend. Es geht nicht mehr um *Genres* des Kinos wie den Western, den Abenteuerfilm oder den Krimi, die Folien für die Geschichten des Schlagerfilms bildeten, sondern um *Gattungen der Unterhaltung* wie die Revue, die Operette oder den Schwank und seine Verwandten.

Die Tradition des Schwanks

Im folgenden wird der *Schwank* im Zentrum stehen, eine Form des auf Lachwirkung abzielenden Theaterstücks, das historisch bis ins Mittelalter oder sogar noch weiter zurückweist, das ich hier aber auf den bürgerlichen Schwank seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts einschränken werde [1]. Die theatergeschichtliche Auseinandersetzung mit dieser Form populären Theaters blieb randständig, der Schwank galt – ähnlich wie *Posse* und *Farce* – in der bürgerlichen Kritik als Form des „niederen Theaters“, in der marxistischen als Ausprägung des kapitalistischen Unterhaltungstheaters. In beiden Sichten wurde sie als literarisch und künstlerisch anspruchslos abqualifiziert. Der Schwank unterscheidet sich insbesondere von der *Posse* durch die Tatsache, dass er alle komischen Elemente in eine spannungsreiche, in sich geschlossene und gerundete Handlung integriert (gegenüber der viel stärker ausgeprägten Nummernstruktur der Posse, deren Strategie der komischen Einlagen und der Improvisationen). Der Schwank wurde Ende des 19. Jahrhunderts vor allem an großstädtischen Privatbühnen kommerzialisiert und popularisiert. Dass der Schwank aber allgemein einem Flair großstädtischer Internationalität angehöre, wie manchmal behauptet wird, ist angesichts der Popularität etwa des „Bauernschwanks“ in Zweifel zu ziehen (vgl. zusammenfassend neben Klotz 1987, 151-184, auch Herzmann 2003).

Der Schwank ist dabei eine Form unter anderen, deren Grenzen oft schwer oder gar nicht auszuloten sind. *Klamotte* (oft als „derber Schwank“ ausgewiesen), *Klamauk, Posse, Farce, Burleske, Groteske* – es ist eine ganze Familie von Formen des Lachtheaters, die miteinander verwandt sind und miteinander gemischt werden. Es kann nicht darum gehen, scharfe Grenzen zwischen den Formen zu ziehen, sondern sie als ein Ensemble dramaturgischer Strategien anzusehen, die sich erst funktional erfüllen. Welche semantischen Effekte sich im Einzelfall ergeben, ist auch im Einzelfall zu untersuchen.

An diversen Mundartbühnen genießt der Schwank bis heute große Beliebtheit. Aber nicht nur dort: Klassiker wie *Charleys Tante* werden bis heute immer wieder aufgeführt und variiert [2]. Unstrittig ist, dass der Schwank sich in der Nachbarschaft von Posse, Operette und Musical, aber auch von Vaudeville und Boulevard-Theater entwickelt, seit den 1950ern auch in verschiedenen Spielformen mediale Gattungsableger vor allem im Fernsehen hervorgebracht hat.

Will man Bausinger (1967) folgen, gibt es vier Grundformen des Schwanks: (1) den *Ausgleichstyp*, bei dem die anfängliche Überlegenheit einer Partei durch die List der Gegenpartei neutralisiert wird, und (2) den *Steigerungtyp*, bei dem sich die Überlegenheit einer Partei im Verlauf der Handlung vergrößert (Bausinger 1967). Beiden tritt gelegentlich (3) der *Spannungstyp* zur Seite, bei dem divergierende Auffassungen eines Faktums durch zwei Parteien miteinander konfrontiert werden, sowie der (4) *Schrumpftyp*, bei dem nur eine Seite der Kontrahenden des Konflikts agiert, der andere dagegen reaktionslos bleibt. Obwohl diese makrodramaturgischen Typen darauf hindeuten, dass die *Auseinandersetzung um Macht* ein Kernprinzip der Schwänke gewesen sei (und ist), ist das politisch-sozialkritische Moment gegenüber der Posse deutlich zurückgenommen und meist auf die Opposition der Geschlechter reduziert (Herzmann 2003, 406). Neben diesen Makrostrukturen sind es die Elemente der Situationskomik, der Wortwitzes und der Typenkomik, die die Stücke als Lachanlässe durchziehen.

Volksnähe, Derbheit, Unbeschwertheit, Fröhlichkeit, Geradlinigkeit – das alles bei Absehung von den tieferen sozialen Konflikten, von Klassengegensätzen und von gesellschaftlichen Umbrüchen: Bestimmungsstücke des Schwanks, auf die man allenthalben stößt. Der Anschlusspunkt, die unbeschwerte Ausgelassenheit der meisten Schlagerfilme, ihre manchmal überbordende Ausmalung einzelner Szenen (vor allem der musikalischen, aber nicht nur dieser) der Gattungsgeschichte des Schwanks einzugliedern, wird schnell sichtbar. Rein stofflich basieren Schwank und Schlagerfilm nicht nur auf Konflikten zwischen Figuren, von denen die eine der anderen (zumindest dem gesellschaftlichen Stand nach) überlegen ist, sondern auch auf realitätsgebundenen, oft derb ausgeführten Situationen, in denen auch Tabuthemen wie Sexualität und Körperfunktionen berührt werden.

Dennoch stellt sich die Frage, ob der Schlagerfilm einfach das Formenarsenal der Schwänke der Jahrhundertwende übernahm oder ob er sie an die neue Bedingung des Kinos ebenso angepasst hat wie an die neuen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Konditionen der jungen BRD und Österreichs [3].

Schlagerfilme sind in überwältigender Mehrzahl in den beiden westlichen Nachfolgestaaten des nazideutschen Reichs entstanden. Produktionen aus anderen Ländern lassen sich kaum nachweisen (auch nicht aus der DDR). Das wirft natürlich die Frage auf, was die kulturelle Spezifik dieser Filme ausmacht, die sich aus den Formeln des Theaterschwanks deutlich lösen, auch wenn sie eine Fülle von Techniken des Lachen-Machens übernehmen. Sie schwingen sich ein in eine Gesellschaft im Umbruch, die ungemein rasante Modernisierungen im Industriellen durchmachte, deren soziale Strukturen sich ebenso schnell änderten und die zudem auf der Suche nach einer Identität Nach-dem-Nazismus war. Es wird sich schnell zeigen, dass die Familie oder die Ehe als Schauplatz der Kernkonflikte der Theaterschwänke an Bedeutung verloren und anderen Themen folgten, auch wenn die komische Auseinandersetzung mit den Alltagszwängen des Privatlebens ein immer wieder neu ausgeleuchtetes dramatisches Terrain abgab. Keine simple Fortschreibung der Formen also, sondern eine Neuadaption, eine Uminterpretation und Neuverteilung der Akzente. Weil es mir um die spezifische Interaktion komödiantischer Form und sozialpolitischem Umfeld geht, werde ich ausschließlich auf Beispiele aus dem Schlagerfilm nach 1945 (bis etwa 1965) zurückgreifen, ausgehend von der Annahme, dass Diskursthemen und -formationen der deutschsprachigen Nachkriegsgesellschaften in den Filmen aufgenommen werden, die anders sind als diejenigen, die sich in den Musikfilmgenres der Kriegs- und Vorkriegszeit spiegeln.

Schlüsse

Schwänke und Schlagerfilme erzählen geschlossene Geschichten, die definitiv ein Happy-End haben. Es sind aber im Schwank fast immer Geschichten über Ehekrisen, die in einen neuen Zustand des Waffenstillstands zwischen den Partnern einmünden (vgl. Klotz 1987); im Schlagerfilm sind es dagegen fast immer Liebesgeschichten, die davon erzählen, wie zwei, die – für den Zuschauer von Beginn an klar erkenntlich – zueinander finden sollen, sich am Ende tatsächlich vereinen. Das Ende ist nicht das Zentrum, es gehört zu sehr zu dem, was dem Zuschauer sowieso versprochen ist. Der Weg dahin ist das Interessante. Darum auch sind alle Inszenierungselemente funktional bestimmt: weil sie sich im Lachen des Zuschauers erfüllen, der sie als Stationen einer Bewegung zum glücklichen Ende hin versteht. Als Retardationen, als Vertiefungen des Konflikts der Parteien, als Annäherungen, denen eine erneute Distanzierung folgen muss (zumindest solange das Ende noch nicht in Sicht ist). Und als lustvolles Ausleben der Affinität von Figuren, die sich selbst noch gegen das Happy-End wehren oder skeptisch sind, ob die ersehnte Beziehung Bestand haben kann oder nicht, vielleicht auch, weil jede Liebe auch eine Gefährdung des eigenen Ichs darstellt, vor der man sich schützen muss. Alle diese Behinderungen des guten Ausgangs sind reflexiv, weil der Zuschauer sich des Happy-Ends immer sicher sein kann. Tragische Enden, sogar *bittersweet endings* gehören zum verbotenen Terrain, sind untersagt, nur im Ausnahmefall zugelassen.

Im Einzelfall kann auch die *Pointe* den Schluss bilden, der ungeahnte Glückswechsel. Der arbeitslose Lehrer, der zufällig in ein Fernsehstudio geriet, mit einem Professor für afrikanische Musik verwechselt wurde und ein zerstörtes Studio hinterließ, der bis nach Afrika fliehen musste und immer noch von NWDR-Agenten verfolgt wurde – hätte er damit gerechnet, dass er verfolgt wurde, weil die Zuschauer von seinem desaströsen Slapstick-Auftritt so begeistert waren, dass sie ihn als TV-Komiker und -Moderator wiedersehen wollen? Und dass er sozusagen als Dreingabe noch die Schöne gewinnt, die er nach Afrika begleitet hatte? *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs) erzählt eine Geschichte, in der der Held nie den Mut verliert, er bleibt aufrecht bei allem, was ihm zustößt, und steht am Ende als Gewinner dar, wie ein Hans-im-Glück. Und auch dass die stellungslosen Musiker, die beim NWDR vorsprechen, der jedoch an ihrer neumodischen Musik desinteressiert ist, die daraufhin einen Piratensender gründen und schnell die Sympathien des Publikums gewinnen, dass sie am Ende just bei dem Sender unter Vertrag genommen werden, der sie eingangs der Geschichte ablehnte – das hat keiner von ihnen geahnt und ist eine finale Wendung, die den Protagonisten das Glück zukommen lässt, das sie verdienen (in *Große Star-Parade*, BRD 1954, Paul Martin).

Ob die Enden nun märchenartig sind, wie angeklebt erscheinen oder als wahre Höhepunkte gefeiert werden (im Schlagerfilm immer mit Musik!), ob sie eines *deus ex machina* bedürfen – immer unterliegen sie einem der Gattung eigenen, stillschweigenden Glücksversprechen, das alles Geschehen umgreift.

Erzählmotive der Identität

Ein wahres Arsenal an Motiven steht der Schwankerzählung (wie dem Schlagerfilm) zur Verfügung. Der Lacheffekt ist fast immer sicher. Ein genauerer Blick wirft die Frage auf, ob der Schlagerfilm-Schwank tatsächlich die soziale Realität absenkt und nur noch Privates zum Sujet

des Komischen macht oder ob er Tiefenthemen des Normalen spielerisch zur Disposition stellt. Dass am Ende die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt wird, ist für diese Frage unerheblich – weil die Geschichten von einem Durchgang durch das Andere der sozialen Ordnungen erzählen, die das Gesellschaftlich-Reale zumindest zeitweilig in Frage stellen. Einige Motive, auf die man immer wieder stößt:

Der Verlust der Identität: Ein Kernthema ist die Frage der Identität – die fragil ist und jederzeit thematisch werden kann. Verliert eine Figur die Insignien ihres Standes, wird des Geldes und der Papiere verlustig, ist sie nicht mehr identifizierbar, rutscht in eine andere soziale Kaste. Eine Ordnung des Gesellschaftlichen wird greifbar, die so ganz auf Statussymboliken und gewohnten sozialen Kontexten beruht, die sich gleichwohl schnell als Konvention herausstellt. Ein besonders bekanntes Beispiel ist *Der lachende Vagabund* (BRD 1958, Thomas Engel): Hier beschließt ein Generaldirektor eines Zeitungsverlages, die Stadt zu verlassen und zumindest eine Zeitlang als Vagabund frei und unabhängig zu leben. Beim Baden werden ihm alle seine Sachen gestohlen – doch liest ihn der junge Mann auf, den Vogelsangs Tochter liebt, den sie aber wegen der Intervention der Schwester des Direktors nicht heiraten darf. Da sein Schwiegervater *in spe* ihn noch nie gesehen hat, beschließt der junge Mann, aus dem Vagabundenleben des Direktors eine Zeitungsreportage zu machen – als er sich offenbart, nimmt Vogelsang die Idee begeistert auf, die beiden geraten in immer seltsamere Abenteuer hinein. Dieweil war der Vagabund, der die Kleidung des Generaldirektors gestohlen hatte, mit dieser in die Villa des Bestohlenen gegangen, um die Kleider zurückzugeben. Die beiden Frauen, deretwegen der Generaldirektor ausgestiegen war, veranlassen ihn zum Bleiben – und er beginnt zu prassen, spreizt sich in lächerlicher Art, kurz: Er wird zur Karikatur eines reichen Bürgers. Dass der Film den Ausstieg aus dem Schema von Reich und Arm (und von Macht und Machtlosigkeit) grotesk verdreht, dass er ihn sogar zum Sujet des Boulevard-Journalismus erhebt, weist den *irrealis* der ganzen Unternehmung zusätzlich aus.

Der betrogene Betrüger: In *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra) spielt Germaine Damar ein junges Provinzmädchen, die Tänzerin werden will und deren Eltern das nicht gutheißen, und das von Zuhause ausgerissen ist; als sie alle ihre Sachen verliert, täuscht sie Gedächtnisschwund vor und wird von zwei Betrügern, die auf das Erbe ihrer Adoptivtochter aus sind, als Tochter identifiziert – und dass diese am Ende der Geschichte nach einer langen Folge von musikalischen Episoden, unangekündigten Besuchern, Slapstickiaden einschließlich einer fast grotesken Cross-DressingEinlage enttarnt werden (wiederum mit einem Photo für die Presse), dass die junge Frau dabei noch einen Liebsten gewonnen hat: ein Schwank-Ende. Und ein Schlagerfilm-Ende: Das Paar, das sich gefunden hat, singt „Ein kleines Stück vom großen Glück...“, so auch musikalisch den Sack zubindend.

Die falsche Identität: In *So ein Millionär hat's schwer* (Österreich 1958, Géza von Cziffra) ist Peter Alexander ein Millionärssohn, der von der Frau (Germaine Damar), in die er sich spontan verliebt hat, für einen Bettler gehalten wird. Sie hat Mitleid, er wird von ihr in verschiedenste Beschäftigungen vermittelt – von der Arbeit als Parkplatzwächter über die eines Etagenkellners bis hin zu gelegentlicher Aushilfe als Schlagzeuger in einer Tanzkapelle; als er auch noch als Dieb verdächtigt und ins Gefängnis eingewiesen wird, ist ihm klar, dass er angestoßen durch die Liebe und das falsche Spiel, das er begonnen hatte, Erfahrungen gesammelt hat wie noch nie in seinem Leben [4]. Alexander hat mehrfach Rollen gespielt, die den Identitätswechsel gerade umgekehrt erproben. In der Operettenadaption *Im Weißen Rößl* (Österreich/BRD 1960, Werner Jacobs) [5] spielt er einen Kellner, der nach seiner Kündigung im Hotel dort als Gast einzieht und die bis dahin herrschenden Machtverhältnisse umdreht; ähnlich ist er in *Peter schießt den Vogel ab* (BRD 1959, Géza von Cziffra) ein Hotel-Rezeptionist, der unter der falschen Identität

als argentinischer Rinderkönig in ein Urlaubs-Hotel zieht und dort wiederum das gespreizte und unterwürfige Herrschaftsgebaren des Rezeptionisten unterminiert. Andere Filme wie *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer) treiben das Spiel mit falschen Identitäten noch weiter – der Hoteldirektor als Buchhalter, die Telefonistin als Playgirl, die Freundin des Direktorensohns als reiche Erbin, ein Zufallsgast als Direktor – hier weiß keiner mehr, wer der andere ist; um so erheiternder ist die Auflösung am Schluss, zugleich Anlass dafür, dass gleich mehrere Paare zueinander finden.

Figurenkonflikte

Die *Figurenkonstellation* von Schwank und Schlagerfilm ist oppositiv organisiert: Da steht der Herr gegen den Bauern oder den bäuerlichen Rebellen [6], der strenge Hausvater gegen die aufsässige Frau (oder umgekehrt), der Reiche gegen den oder die Armen (meist um das Thema des Geldes), der Arbeitgeber und der Arbeitnehmer (als Variation und Aktualisierung der Opposition von Herr und Knecht). Bausingers eingangs erwähnte Typologie der Schwänke ist an die Konstellation der Figuren gebunden. Derartige Konstellationen finden sich auch im Schlagerfilm. Allerdings sei schon eingangs festgehalten, dass die Typifizierung der Figuren sich von den Hauptfiguren gelöst und auf die Nebenfiguren verlagert hat, die oft ein Eigenleben als *comic sidekicks* entfalten.

Eine Reise ins Glück (BRD 1958, Wolfgang Schleif) erzählt von einem Erbe in Italien, auf das der reiche Nachbar aus ist. Er versucht, die neuen Besitzer zu vertreiben – das Anwesen sei heruntergekommen, das Inventar nichts wert, sogar Geister soll es im Haus geben. Sein Bruder verbündet sich mit den Deutschen, die nach Italien gekommen sind, in der Hoffnung, das Weingut zu einem blühenden Unternehmen zu machen. Am Ende muss der Reiche klein beigeben, die Gegenintrige hat ihn schachmatt gesetzt. Typ I der Bausingerschen Ordnung, der Ausgleich zwischen den Parteien. Der Typus ist in einer ganzen Reihe der Schlagerfilme umgesetzt. *So liebt und küßt man in Tirol* (BRD 1961, Franz Marischka) handelt von einem reichen Hotelier, der zu verhindern versucht, dass eine junge Frau einem älteren, von den Gästen kaum noch frequentierten Hotel zu neuer Attraktivität verhilft. Auch er muss seine Pläne am Ende aufgeben, verliert gar seinen Sohn an die junge Erbin. Es ist interessant, dass diese Geschichten fast immer um *ökonomische Interessen* herum gebaut sind, um Wiederaufbau, um den Gewinn einer Einkommens- und Lebensperspektive. Der Kontext der 1950er Jahre ist allenthalben spürbar.

Bausingers andere Typen spielen demgegenüber nur nachgeordnete Rollen – die Frage stellt sich, ob man die Typologie unverändert auf den Schlagerfilm übertragen kann. Viele der Filme handeln von *Emanzipationen*, von der *Durchsetzung von Modernisierungen* gegenüber der kontroll- und machtausübenden Institution (wie Schulfilme wie *Liebe, Jazz und Übermut*, BRD 1957, Erik Ode, der von einer Schule erzählt, in der die Jugendlichen nicht klassische Musik, sondern Jazz spielen, was am Ende akzeptiert wird), von der *Überwindung von Klassenschranken* (resp., angepasst auf die soziale Realität der BRD der Zeit, von Reichtums- oder Einkommensdifferenzen) oder von *Künstlerbiographien* (gemeint sind Sänger, Tänzer, Komponisten), die mühsam beginnen und im Jubel der Öffentlichkeit enden. Die für Bausinger so zentrale Konfliktstruktur und ihre Manifestation als Paarung von Prot- und Antagonist ist hier deutlich zurückgenommen. Es sind Widerstände, die überwunden, Widerfahrnisse, die verarbeitet werden müssen, Liebeskonflikte, die der Klärung bedürfen, die den Geschichten zugrundeliegen. Immer wieder ist es der *ökonomische Erfolg*, der das Ende ausmacht oder begleitet (von der

Vereinigung des Paares abgesehen). Konflikt-Konstellationen stehen im Hintergrund – Väter (oder Mütter), die ihre Kinder reich verheiraten wollen, Lehrer, die die Kinder und Jugendlichen von den neuen Themen der Jugendkultur (vor allem der Musik) abzuhalten suchen und sie auf die klassischen Bildungsinhalte festlegen wollen, Männer, die den Zwängen oder gar dem symbolischen Gefängnis ihrer Ehen oder Status entfliehen: Es sind *Ausbrüche*, die den narrativen Verwicklungen zugrundeliegen, nicht so sehr Interessenkonflikte [7].

Im Schlagerfilm dominieren die Liebesgeschichten, vielleicht auch die Rankünen, die dazugehören, viele Missverständnisse, das Zaudern, sich tatsächlich endgültig zu binden. Das Ideal der Zweierbeziehung dominiert am Ende alles. Klassische Konstellationen des Bühnenschwanks verschwinden nicht ganz, wandern aber oft in Nebenhandlungen aus. In „widerstreitenden Interessenfronten", die an die Geschlechter gebunden sind (Klotz 1987, 153), wird nicht nur die Frage danach aufgeworfen, wer wen beherrschen und kontrollieren darf, sondern auch die Potentiale von Widerstand oder gar Rebellion ausgeforscht, mit denen der oder die Unterdrückte gegen den Machtanspruch des anderen antreten kann. Diese interpersonalen Spiele „umreißen den Spielraum dessen, was die Hauptbeteiligten können, wollen, sollen, müssen, dürfen – und wie sie sich im Hin und Her dieser Moralschübe verklemmen" (ibid.). Wie schon der Schwank handeln die meisten Schlagerfilme von Normen, „die Lust und Ausgelassenheit allenfalls heimlich, offen hingegen nur gemessenes oder missvergnügtes Gebaren zulassen" (ibid.). Im Hintergrund beider Formen steht die Disziplinierheit, ja die symbolische Korsettage bürgerlichen Lebens, das Ensemble solcher Werte wie Anstand, Sittlichkeit, Ehrbarkeit, Einhalten von Etikette, Takt und Manieren, Zurückhaltung exaltierter Ausdrucksformen und ähnliches mehr.

Anders als im klassischen Schwank sind *Seitensprünge* im Schlagerfilm äußerst selten [8], dafür ist das für die Finalisierung dieser Geschichten so zentrale Ideal der Zweierbeziehung zu wichtig. Die älteren Männer, beruflich und finanziell arriviert, die jungen Frauen nachstellen, bekommen aber immer wieder ihr Fett weg (oder bieten Gelegenheit zu bittersüßen Seitenhandlungen). Und auch junge Frauen, die nur auf den Reichtum ihrer Verehrer aus sind (und das im Moralsystem der Filme so wichtige Prinzip der „reinen Liebe" missachten), werden als materialistisch und egoistisch geleitet charakterisiert, obwohl sie das so wichtige Prinzip der ökonomischen Saturiertheit so sehr beherzigen. Sexuelle Initiativität ist den Männern vorbehalten; die sexuell aktive Frau ist relativ selten. Gleichwohl sind Männer wie Frauen auf das Erotische fixiert; nur die Strategien, den möglichen Geschlechtspartner zu binden, ihm die eigene Attraktivität bei gleichzeitiger Selbstbescheidung vorzuführen, sind unterschiedlich [9]. Sicherlich sind viele Männer des Schlagerfilms Habenichtse, die gesellschaftliches Ansehen und Wohlstand erst noch erlangen müssen (und es tatsächlich auch schaffen). Die erotisch attraktiven Frauen sind ebenso arm; die reichen Töchter sind fast immer unattraktiv, müssen manchmal erst als Frauen ausstaffiert werden, um in ihrer erotischen Weiblichkeit wahrnehmbar zu werden [10]. Auch wenn ihnen der Reichtum abgeht, sind die Heldinnen anmutig, witzig, schön – und sie sind musikalisch, als Sängerinnen oder Tänzerinnen. Musische Begabung und körperliche Ausdrucksfähigkeit gehen Hand in Hand, konfigurieren viele der Schlagerfilm-Heldinnen als Figuren außerhalb des kapitalistischen Wertsystems, dem fast alle anderen unterworfen sind [11]. Ob die Frauen-Heldinnen des Schlagerfilms damit zu Signalen einer anderen, Lust, Körperlichkeit und Zärtlichkeit umfassenden Weltorientierung werden, bleibt zu diskutieren.

Geht der Schwank von der Gebundenheit von Mann und Frau in einer Familie oder zumindest in einer festgefügten Zweierbeziehung aus, bahnt der Schlagerfilm den Übergang der Liebesanziehung in die Festigkeit der institutionalisierten Beziehung an. Es ist nicht so sehr Streit um den Anspruch aufeinander, sondern Misstrauen gegen die Aufrichtigkeit und Verbindlichkeit der sich anbahnenden Beziehung, die die Schlagerfilm-Geschichten in Gang bringen. Es hat

eine Transformation vom traditionellen Schwank zum Schlagerfilm gegeben, der nicht vom Bestehenden ausgeht, sondern auf noch Kommendes aus ist. Das Ideal der bürgerlichen Zweierbeziehung – sprich: der Ehe – ist aber in beiden ein Thema. Klassengegensätze oder soziale Widersprüche, die in den Geschlechter-Interaktionen noch in der Posse eine Rolle spielten, werden letztlich privatisiert, zum (allerdings sexualisierten) Stimulus der Liebesanbahnung abgesenkt.

Das Sprachliche

Eine eigene Ebene des Lachenmachens in Schwank und Schlagerfilm ist das *Sprachliche*. Bausinger (1958) machte eine grundlegende Unterscheidung von „Schwank" und „Witz", der zufolge der Witz verstandesmäßig erfasst wird und man nur über ihn lachen kann, wenn man ihn tatsächlich kognitiv erfasst hat; der Schwank dagegen schaffe eine bestimmte Atmosphäre, in der die Imaginationskraft des Zuschauers gefordert sei und in der er kontextgeleitet zum Höhepunkt der Handlung geführt werde (1958, 703). Das Lachen im Schwank ist handlungs-, das im Witz pointengeführt. Tatsächlich verbinden sowohl Schwank wie Schlagerfilm beide Formen des Lachenmachens. Da finden sich Dialoge, die von Spitzzüngigkeit ausgezeichnet sind. Vor allem die zwischengeschlechtlichen verbalen Schlagabtausche markieren eine eigene Ebene der Beziehungskommunikation, die oft auf eine intellektuelle Gleichstellung schließen lassen, auf eine gemeinsame Selbstbewusst- und -Gewissheit, die die Asymmetrie der (realen) Geschlechterverhältnisse manchmal unterlaufen. Und es finden sich regelrechte Witzformeln, mehr oder weniger intellektuell gefärbt, manchmal anzüglich, manchmal ironisch. Einige Beispiele, aus verschiedenen Filmen:

-- Der Sohn: Heiraten auch Kamele? Der Vater: Es heiraten nur Kamele!

-- Was ist paradox? Wenn man bei einer Eiskönigin Feuer fängt!

-- „Kinder bin ich lustig, dass der Kalk in den Adern rauscht!", ruft ein mindest Siebzigjähriger am Ende aus.

-- „An dir ist eine Hausfrau verlorengegangen", sagt der junge Galan zu seiner Angebeteten und verpflichtet sie, nie wieder „Star" zu sein; er habe eine „bessere Rolle" für sie. Sie: „Kinderkriegen und Heiraten?"; er: „Und wenn du brav bist, bist du sogar gleichberechtigt".

Dass ein Schauspieler wie Heinz Erhardt mit seinen Wortverdrehungen, Kalauern, (sinntragenden und sinnlosen) Versprechern in einer ganzen Reihe von Schlagerfilmen auftrat, hat auch damit zu tun, dass er die für die Inszenierung so wichtige Ebene der sprachlichen Irritation bedienen konnte. Immerhin könnte man argumentieren, dass der Sprachwitz zu jenen Strategien der Zuschauerführung gehört, für die der ständige Wechsel der Verstehens-Anlässe zentral ist. Das Lachen in Schwank und Witz bedarf permanenter Aufmerksamkeit, weil die Elemente sehr schnell aufeinander folgen, die in das Amüsement des verstehenden Zuschauers einmünden können und sollen.

Bis zum Nonsens und zur Blödelei kann das Spiel mit Sprache getrieben werden. Selten können sogar die Texte der Lieder vom Kalauer-Fieber ergriffen werden. Ein Beispiel ist das Lied „Sellerie" aus dem Film *So liebt und küßt man in Tirol* (BRD 1961, Franz Marischka, 0:48), das die Old Merrytale Jazzband in übertriebener Naivität auf einem Fest im Hotel vorträgt:

Ich ess' für meine Leben gern /
Klops mit Sauerkraut. /
Auch Eisbein mit Püree /
Und Hühnerfrikassee. /
Doch mein Freund Hieronymus /
hat 'ne süsse Braut. /
Das Mädchen heisst Sofie. /
Sie ißt nur Sellerie. /
Sellerie, Sellerie, Sellerie. /
Spät und früh will Sofie Sellerie. /
Frühmorgens schreit sie schon im Bad: /
„Wo bleibt denn bloss mein Selleriesalat?“. /
Sellerie, Sellerie, Sellerie. /
Apfelmus, Pflaumenmus, will sie nie. /
Sie will nicht Bismarckhering mit Spinat, /
nur ausgerechnet Selleriesalat.

Das Lied treibt den Sinn an den Rand der Anarchie – mögen die Vorzugsspeisen des Sänger-Ichs noch ehrlich aufgezählt zu sein, so fragt man sich bereits: Was hat das in einem Lied zu suchen? Die „Sophie“ des Liedes erweist sich als Grotesk-Figur, die obsessive Bindung an den Sellerie-Salat als geradezu aberwitzige Beschreibung einer „süßen Braut“. Das alles verbunden mit der dümmlichen Naivität des Vortrags verbündet sich zur sinnfreien Karikatur – aber der Text verdreht auch eine Konvention der achtvoll-bewundernden Beschreibung der Freundin eines Freundes, kehrt ein Gebot der Höflichkeit um.

Die so zentrale Rolle des Sprachlichen bedingt aber auch, dass manches seinen Witz verliert (und für nachzeitige Zuschauer sozusagen „in Klammern“ gelesen werden muss). Der Witz sei vom *dictum*, der Schwank vom *factum* regiert, heißt es bei Bausinger (1958, 703). Der Schwank ist tatsächlich nicht auf die momentane Pointe ausgerichtet, sondern auf den Verlauf, die Entwicklung der Figurenbeziehungen und der Intrigen, die gesponnen werden. Schon die Musiknummer im Schlagerfilm wirkt oft wie eine Retardation der Atemlosigkeit, mit der die Informationen auf den Zuschauer niederprasseln. Und darum auch sind Träume, Wachphantasien und ähnliches, die das Subjektive der Figuren zeigen können, so selten – weil sie den Fluss des Geschehens aufhalten. Der Schlagerfilm wie schon der Schwank ist am Äußeren der Handlung interessiert, nicht am Innenleben der Figuren. Es geht um den Strudel der Geschehnisse und die manchmal absurde Logik, die sie vorantreibt, nicht um die Träume, Phantasien, Wünsche und Ängste der Beteiligten.

Dass *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) tatsächlich eine kurze Traumsequenz enthält, verwundert etwas – doch ist der Traum wie eine spukhafte Charakterisierung des Stars ausgelegt, der ein Frauenheld ist und mit zahllosen Frauen oft undefinierte, jedenfalls aber erotisch unterlegte Beziehungen unterhält. Die Geschichte erzählt anderes: Um eine junge Sängerin vor den Avancen des Schlager-Hallodris zu schützen, wird sie als Dreizehnjährige ausgewiesen, eine Maskierung, die der jungen Frau wiederum die Möglichkeit gibt, die Kinderrolle auszunutzen, um in die Nähe des geliebten und pubertär umschwärmten Stars zu geraten. Ihr erster Auftritt im Kinderkostüm wird sofort ambivalent, als sie mit einem Tretroller in das Probenstudio kommt und unvermittelt dem Star auf den Schoß hüpft. Die päderastischen Momente der Alters-Mésalliance via Verkleidung werden im Nu etabliert und werden die Hälfte des Films durchwehen: weil der Mann ob des erotischen Hingezogenseins zu dem Kind in tiefe Verwirrung gerät [12]. Die Aufklärung erfolgt nach der Hälfte des Films, die Altersverhältnisse sind

wieder im Lot, aus den beiden (Caterina Valente und Peter Alexander) kann ein Paar werden. Für die erste Hälfte der Geschichte aber kann jede Geste, jeder Blick, jeder Satz, der miteinander und übereinander gesprochen wird, mehrdeutig und doppelbödig lesbar werden.

Exzess

Das Spiel mit Überraschungen, Verwechslungen, Missverständnissen, Zufälligkeiten, Verkleidungen bis hin zum Cross-Dressing: Auch im Mikrostrukturellen greift der Schlagerfilm auf die Strategien des Schwanks zurück. Das Thema sind Normen und Tabus des verordneten Lebens, die in manchmal exzesshafter Weise außer Geltung gesetzt werden. Manchmal ist es ein durch Rausch begünstigter oder ermöglichter Ausbruch; manchmal findet er in der musikalischen Einlage statt. Bis in die Ausstattung der Figuren hinein kann man die Strategie der Übertreibung, der Überspitzung, ja der Karikatur verfolgen. Aus Kleidung wird oft Maske. Besonders die männlichen Cross-Dressings nutzen die falsche Identität im anderen Geschlecht zur Überzeichnung weiblichen Verhaltens, zielen auf eine Typologie weiblicher Überkorrektheit und Sittsamkeit, überzogener Verhaltens- und Körperkontrolle, die lachen-macht. Die Rolle als Frau und das Wissen um den Mann, der in der Verkleidung steckt, führt zu einem Auseinanderfallen der Figurenwahrnehmung. Wenn also Heinz Erhardt in *Ach Egon* (BRD 1961, Wolfgang Schleif) in einer grotesken, den Eindruck einer Karikatur älterer Frauen erweckenden Performance als „Tante Erika“ auftritt, diese in eine groteske Aufführung des Liedes „Der fabelhafte Egon“ einmünden lässt, wird in der Übertreibung ein Blick auf Modelle zeitgenössischer Weiblichkeit ebenso wie auf Modelle familialer Strukturen möglich, in der Frauen wie die „Tante“ als Wächter der Moral agieren, selbstgewiss, schrill, Dominanz verlangend und jeden Widerspruch unterdrückend. Durch das Übertreibende der Performance hindurch erschließt sich soziale Beziehungs- und Rollen-Realität.

Nicht alles ist so offen auf Konventionen der sozialen Interaktion hin auszulesen. Manchmal geht es um anderes, das der Musik näherliegt. Kein Tanz ist seit dem 19. Jahrhundert so mit exzesshafter Bewegung und erotischer Aufladung verbunden wie der Czardas. Fest, Trunk, Exzess gehen eine innige Verbindung ein. Es ist ein Formationstanz, trotz aller Ungehemmtheit der Tanzenden und der unvermittelt ausgelebten Körperlichkeit der Bewegung. In *Opernball* (Österreich 1956, Ernst Marischka) tanzt eine etwas betrunkene junge Frau (Sonja Ziemann) einen Czardas, andere fallen in den Tanz ein, der zu einem wilden Gruppentanz wird. Erst der Rock‘n‘Roll übernimmt in der zweiten Hälfte der 1950er das Moment der Körperlichkeit des Tanzes, verbindet es sogar mit Akrobatischem und kann zudem mit Erotischem aufgeladen werden. In *Und so was muss um acht ins Bett* (BRD/Österreich 1965, Werner Jacobs, 0:47) singt Gitte Haenning auf einem Tisch stehend die Rock‘n‘Roll-Nummer „No no no, sagt mein Daddy“; danach zieht sie ihren Lehrer in einen wilden Tanz hinein („Come Back!“) – und weil sie eine dänische Prinzessin ist und dabei photographiert wird, kommt es zu einem kleinen Skandal; dabei ist die in der Presse behauptete Anrüchigkeit des Tanzes aus der Luft gegriffen – viel wichtiger ist, dass die junge Frau nicht nur die Abgrenzung der Jugendlichen von der Generation der Eltern artikuliert, sondern vor allem den älteren Mann zu einem Modus körperbetonten Tanzes einlädt, die einem ganz anderen, unbürgerlichen und nicht auf Körperdisziplin ausgerichteten Konzept von Bewegungslust folgt, das der Jugend und dem Rock‘n‘Roll vorbehalten ist.

Immer wieder werden die Erzählungen durch Slapstickiaden unterbrochen. Verfolgungsjagden im Zeitraffer, choreographierte Schlägereien (oft von Musik unterlegt), Tortenschlachten – das Arsenal der Körperkomik-Filme wird immer wieder angezapft, ohne aber je zentral zu werden. Slapstick bleibt auf die Episode beschränkt. Zur überbordenden Körperkomik und zur zeitweiligen Aussetzung der Verhaltens- und Körperkontrolle gehören auch manche Rauschszenen wie etwa in *Eine hübscher als die andere* (BRD 1961, Axel von Ambesser, 1:14): Ein Butler (gespielt von Rudolf Platte) läßt alle Contenance fallen, als er in am Kronleuchter hängend den „Lüsterwalzer" improvisiert, diesen in rhythmische Schwingung versetzt (mitsingend: „...so blau, so blau...", auf „An der schönen blauen Donau" anspielend) [13].

Ein Extrembeispiel stammt aus *Und so was muss um acht ins Bett* (BRD/Österreich 1965, Werner Jacobs, 1:17): Der Lehrer (Peter Alexander) und sein Freund, der Zahnarzt (Gunther Philipp), bei dem er wohnt, sind kurz vor dem Ende des Films alleingelassen, beide sind enttäuscht – und betrinken sich hemmungslos, improvisieren dazu im Behandlungszimmer des Zahnarztes einen Reimgesang „Schieß die Weiber auf den Mond", was sie sichtlich in bessere Laune versetzt. Am Ende trinken beide ein halbes Glas Chloroform und brechen besinnungslos zusammen.

Summa

Die Kunst des Lachen-Machens hat lange Traditionen. Sie hat eigene Formen der Aufführung hervorgebracht, vom Sprachwitz über die Körperkomik bis zur witzigen Handlung, ebenso wie ganze Gattungen. Die Formengeschichte zeigt, wie sich gerade die populärtheatralischen Formen sich als ein Strom des Tradierens, des Aneignens, Weiterentwickelns und der Anpassung auf veränderte gesellschaftliche Rahmenbedingungen erweisen. Dass die Zentralität der Konflikte zwischen Interessenparteien, die noch im Schwank der Zeit um die Jahrhundertwende so wichtig war, in der BRD von 1945 bis 1965 zurücktrat, Platz machte für die komische Ausarbeitung von Ausbrüchen aus der gesellschaftlichen Norm, deutet sicher darauf hin, dass das soziale Kastenwesen in Bewegung geraten war. Es macht aber auch deutlich, dass das Komische mit der Gestaltung von Freiheitsphantasien zusammenhängt, dass zumindest in der Umgrenztheit der Fiktion Normen und Regeln außer Kraft geraten können, so den Blick freigebend auf Möglichkeiten des In-der-Welt-Seins, die in der bürgerlichen Normalität unzugänglich wären. Diese Art der Komik (wie vielleicht auch der Figurenzeichnung) enthält einen utopischen Impuls, auch wenn die bürgerliche Alltagsrealität am Ende fast immer wiederhergestellt wird. „Komisch und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt", schreibt Odo Marquard einmal (1976, 141). Das Aussetzen der Ordnungssysteme bürgerlichen Lebens wird ausgeglichen durch den imaginären Gewinn an Vitalität, an Körperlust, durch das Eintauchen in einen Strom der Geschehnisse, über dem immer das qua Gattung ausgesprochene Versprechen des Glücks hängt.

Hier könnte nicht allein ein rezeptionsästhetisch-funktionaler Ansatz gefunden werden, das Populärkulturelle, das so sehr unter dem Verdikt der ästhetischen Anspruchslosigkeit, ja sogar Nichtigkeit stand und steht, in anderem Licht zu sehen, sondern auch die scheinbare Abkoppelung des dergestalt Komischen von der umgebenden Realität neu zu reflektieren und es als verdeckte Auseinandersetzung mit Idealen, Wünschen und Veränderungsphantasien ihrer Zeit zu lesen.

Anmerkungen

[*] Für Hinweise danke ich Ludger Kaczmarek.

[1] Der *Schwank*, manchmal auch: Volksstück, Dialektstück; Bühnenschwank, frz.: *farce*, entstand wohl im im 14. Jahrhundert als komisches Zwischenspiel; ab dem 15. Jahrhundert wurden Schwänke zu eigenständigen Stücken; im Deutschen war die Bedeutung zunächst eingeschränkt auf Theaterstücke (literatur-)satirischen Inhalts, erlangte im 19. Jahrhundert dann seine heutige Bedeutungsbreite. Etymologisch stammt die Bezeichnung von *swanc* (= Schlag, Fechthieb, Streich [aus der Fechtersprache]), wurde seit dem 15. Jahrhundert außerhalb der Theaterpraxis auch als allgemeine Bezeichnung für „lustiger Einfall“ oder „witzige Erzählung“ üblich (in Wendungen wie „einen Schwank aus der Jugend erzählen“ bis heute lebendig), die Tradition der lateinischen Lügenmärchen des 10. und 11. Jahrhunderts, von witzigen Predigtmärleins und französischen Fabeln terminologisierend und bündelnd.

[2] Gerade *Charleys Tante* ist lebendiger Beweis für das ungebrochene Fortleben des Schwanks. Unter dem Originaltitel *Charley's Aunt*) entstand das Stück als Farce in drei Akten von Brandon Thomas im Jahr 1892. Nach dem überwältigenden Bühnenerfolg – das Stück lief teilweise jahrelang –, einer Broadway-Fassung und über 100 Übersetzungen begann bereits 1911 die Verfilmungsgeschichte; oft spielten bekannte Komiker die Hauptfigur. Eine ihrerseits verfilmte Musicaladaption (*Where's Charly?*, USA 1948, Frank Loesser, George Abbott) folgte. Zu den über vierzig nachweisbaren Film-Adaptionen gehören die folgenden Titel:

1911 – *La zia di Carlo* (Italien 1911);
1913 – *La zia di Carlo* (Italien 1913, Umberto Paradisi);
1915 – *Charley's Aunt* (USA 1915) mit Oliver Hardy;
1925 – *Charley's Aunt* (USA 1925, Scott Sidney) mit Sydney Chaplin, dem Bruder von Charlie Chaplin;
1930 – *Charley's Aunt* (USA 1930, Al Christie);
1934 – *Charleys Tante* (Deutschland 1934, Robert A. Stemmle);
1940 – *Charley's (Big-Hearted) Aunt* (USA 1940, Walter Forde);
1941 – *Charley's Aunt* (USA 1941, Archie Mayo) mit Jack Benny;
1952 – *Where's Charly?* (USA 1952, David Butler) mit Charley Wykeham;
1956 – *Charleys Tante* (BRD 1956, Hans Quest) mit Heinz Rühmann;
1963 – *Charleys Tante* (Österreich 1963, Géza von Cziffra) mit PeterAlexander;
1977 – *Charley's Aunt* (Großbritannien 1977, Graeme Muir), 60minütiges TV-Stück;
1983 – *Charley's Aunt* (USA 1983, William Asher), TV-Film mit Charles Grodin.

[3] Die Traditionslinie, die vom Schwank in den Schlagerfilm einmündet, mag man auch der Tatsache entnehmen, dass eine ganze Reihe von Schwänken als Schlagerfilme neu adaptiert und modernisiert wurden, manchmal sogar in mehreren Filmfassungen vorliegen – eine Tradition des komischen Films, die bis in die Stummfilmzeit zurückreicht.

[4] Die falsche Identität wird ihm zu einem Eintritt in eine Art „Erfahrungsreise“, zu einer momentanen Erweiterung seines Horizonts und vor allem zur Erfahrung einer bedingungslosen Solidarität, als die junge Minette (Germaine Damar) sich vornimmt, den Geliebten (Peter Alexander) und seinen Freund (Heinz Erhardt) aus dem Gefängnis zu befreien (1:20). Der Polizist, der die beiden schon entlassen will, als der Schmuck wieder auftaucht, spielt aber die Intrige mit, er wird den „Spaß“ nicht verderben, es Minette zu ermöglichen, ihre Liebe durch eine „abenteuerliche Entführung“ zu beweisen.

[5] Die gleichnamige Operette von Ralph Benatzky (1930) basiert auf einem Alt-Berliner Lustspiel von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg aus dem Jahre 1896.

[6] Man denke an *Das Wirtshaus im Spessart*, zunächst eine Novelle von Wilhelm Hauff aus seinem *Märchenalmanach* (1828), mehrfach für die Bühne adaptiert (u.a. von Heinrich Hubert Houben, 1920?), von Kurt Hoffmann 1957 verfilmt.

[7] Darum auch sind viele Standard-Situationen des Schwanks im Schlagerfilm in Nebenhandlungen immer präsent. Vor allem der duckmäuserische Ehemann, der den Ausbruch aus dem häuslichen Gefängnis probiert und am Ende in just diese Ehe zurückkehrt (wenngleich oft mit einer Neuverhandlung der innerehelichen Machtverhältnisse), ist immer noch ein Nebenheld; vgl. etwa *Drei*

Mann in einem Boot (BRD/ Österreich 1961, Helmut Weiss) als eine der wenigen Ausnahmen.

[8] Ausnahmen finden sich aber im verwandten Operettenfilm; vgl. etwa *Opernball* (Österreich 1956, Ernst Marischka).

[9] Ohne so weit gehen zu wollen wie Klotz (1987, 157), der für den Schwank schreibt: „Die Männer sind hinter den Frauen her, und die Frauen sind hinter den Männern her. Es ist ganz offensichtlich ein Hinterher, kein Gegenüber."

[10] Man denke auch an die Doppelrolle der Attraktiven und der Hässlichen, die Liselotte Pulver in dem am Rande des Schlagerfilms angesiedelten Filmschwank *Kohlhiesls Töchter* (BRD 1962, Axel von Ambesser) nach einem Bauernschwank von Hanns Kräly (1920), basierend wohl auf Shakespeares *The Taming of the Shrew* (1594?). Der Stoff wurde seit 1920 mehrfach verfilmt und variiert:

1920 – Kohlhiesels Töchter (Deutschland 1920, Ernst Lubitsch);
1930 – Kohlhiesels Töchter (Deutschland 1930, Hans Behrendt);
1943 – Kohlhiesels Töchter (Deutschland 1943, Kurt Hoffmann);
1955 – Ja, ja, die Liebe in Tirol (BRD 1955, Géza von Bolváry);
1978 – Das Wirtshaus der sündigen Töchter (BRD 1978, Walter Boos);
1979 – Kohlpiesels Töchter (BRD 1979, Jürgen Enz).

[11] Zu den ganz anders angelegten Frauenfiguren des Schwanks vgl. Klotz (1987, 178f).

[12] Die Affinität der Geschichte zu Billy Wilders *The Major and the Minor* (USA 1942) ist offensichtlich – hier verkleidet sich eine junge Frau als Zwölfjährige, gerät in eine Kadettenanstalt und verdreht nicht nur allen Kadetten, sondern vor allem dem Major der Anstalt den Kopf, der ähnlich verwirrt auf die erotische Ausstrahlung des vermeintlichen Kindes reagiert. Dass die Rolle des Kindes von der damals 31jährigen Ginger Rogers gespielt wird, der man die Kindlichkeit nur als Maske und Travestie abnehmen kann, erhöht den Witz der Verkleidung nur noch. Der Skandal in beiden Filmen findet im Imaginären statt, kann sich nicht auf die naturalistische Darstellung der Figur berufen.

[13] Man könnte an die Körperkomik der amerikanischen *Farce* denken. Bei Nowak (1991, 30) wird sie bestimmt als: „wenn die Personen stereotypisiert sind, großes Gewicht auf visuelle Gags und Geschwindigkeit liegt und Gewalttätigkeiten als nicht weiter schlimm gesehen werden." Sei demgegenüber aber eine Handlungsentwicklung erkennbar und das Umfeld realistisch gekennzeichnet, spricht die Autorin von „Komödie". Das nimmt der Vielfalt des Komischen alles und könnte an den Komisierungsstrategien von Schwank und Schlagerfilm kaum greifen.

Literatur

Bausinger, Hermann (1958) Schwank und Witz. In: *Studium Generale* 11, S. 699-710.

--- (1967) Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen. In: *Fabula* 9, S. 118-136.

Herzmann, Herbert (2003) Schwank. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Neubearb. d. Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. [...] hrsg. v. Jan-Dirk Müller. 3, P-Z. Berlin/New York: de Gruyter, S. 405-407.

Klotz, Volker (1987) *Bürgerliches Lachtheater. Komödie - Posse - Schwank - Witz.* Reinbek: Rowohlt (Rowohlts Enzyklopädie. 451.).

Marquard, Odo (1976) Exile der Heiterkeit. In: *Das Komische.* Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München: Fink, S. 133-151 (Poetik und Hermeneutik. 7.).

Nowak, Annneliese (1991) *Die amerikanische Filmfarce.* München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen - praktisch. 3.).

Sexualisierte Nicht-Orte:
Hotelszenarien im deutschen Schlagerfilm

Wenn es ein Genre gibt, für das das Hotel einen zentralen Handlungsort abgibt, dann ist es der deutsche Schlagerfilm der 1950er und frühen 1960er Jahre (mit leicht zunehmender Tendenz in den 1960ern). Es sind Dutzende von Filmen, die man auflisten kann (vgl. Höfig 1973, 307). Die Frage des Warum? deutet schnell auf mehrere Tiefenbegründungen hin:

--- auf die Themen „Ferien“ und „Tourismus“, die in den Filmen immer wieder bearbeitet werden;

--- auf das dramaturgische Motiv der Reise;

--- auf das textuelle Prinzip des episodischen und multiprotagonalen Erzählens.

Hotels sind transitorische Orte, Orte des Durchgangs und der zufälligen Begegnung – Charakteristiken, die die Hotelfilme von Beginn an auszeichnen. Der deutsche Schlagerfilm behandelt eine Phase der Hotel-Geschichte, in der sich die Hotels selbst wandeln, zum Urlaubstourismus geöffnet werden und das eigene Angebot um eine ganze Reihe von Unterhaltungsangeboten erweitern. Dieser Wandel steht im Zusammenhang mit der Entwicklung des Massentourismus – weshalb die Filme der frühen 1960er expliziter auf diese „neuen“ Hotelformen zurückgreifen als diejenigen der 1950er – wie aber auch einer Veränderung der Erfahrungs- und Unterhaltungserwartungen, die an einen Urlaubsaufenthalt im Hotel geknüpft waren [1].

Hotelfilme, Nicht-Orte und das Prinzip des Gruppenfilms

Herbergen, Gasthöfe und Hotels gehören zu jeder Reisegeschichte dazu. Sie verwandeln ihren Charakter im Lauf der Zeiten, werden kombiniert mit narrativen Motiven (und nehmen dann z.B. die Gestalt des „räuberischen Gasthofs“ an) oder werden zum Schauplatz eigener Geschichten, belebt mit Hoteldetektiven, abgebrannten Adeligen, Zechprellern, Juwelendieben, Inkognito-Reisenden, frechen oder promisken Serviermädchen und Flüchtenden. Immer bilden sie einen Handlungsraum zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre. Der französische Anthropologe Marc Augé nennt Hotels und ähnliche Orte einer funktionalen, oft abgeschirmten Öffentlichkeit *Nicht-Orte* (2010). Sie gehören der urbanen Sphäre zu, und es sind insbesondere die Autobahnen, Bahnhöfe und Flugplätze; Augé sieht sie als Orte des Fehlens (oder Verbergens) von Identität, zugleich als Orte kommunikativer und sozialer Verwahrlosung. Auch andere Bestimmungsversuche des Hotels als eines sozialen Ortes vorübergehenden Aufenthalts lokalisieren es im Außen gesellschaftlichen Alltags: So spricht Winkler-Bessone (1992, 120; zit.n. Jones 2009, 184) von Hotels als „places of passage“ oder als „spaces of transition which simultaneously express the desire to flee out of this world, the origin of wanderlust, and the incessant fear of enclosure, of imprisonment“.

Anders als in Augés oder Winkler-Bessones Beschreibung aber sind die Schlagerfilm-Hotels gerade keine Orte der Nicht-Identität, der Ausgestoßenheit und Einsamkeit, sondern ermöglichen den Beginn neuer sozialer Beziehungen, die sozusagen im Außerhalb der konventionellen Alltagswirklichkeit geschlossen werden können. Das hängt damit zusammen, dass neben die

Grand-Hotels, die pompös und nach Repräsentativität heischend für die Urbanität der Metropolen und mondäner Urlaubsorte stehen, und die heruntergekommenen Absteigen in Seitenstraßen und Vororten (vor allem aus amerikanischen Kriminalfilmen der Zeit bekannt) ein neuer Typus des „Ferienhotels“ tritt, der mit seinen Versorgungsformen und eigenen Unterhaltungsangeboten wesentlich zum Gelingen des Urlaubs beiträgt. Hotels gehören nicht mehr der Sphäre der Stadt und ihrer Lebensformen zu, sondern besetzen Urlaubsregionen aller Art.

Ein zweites tritt in allen diesen Filmen hinzu: Ihre Hotels wirken wie Bühnen, auf denen bürgerliche Figuren aus ihren Alltagsrollen austreten und neue Identitätsentwürfe („Wunsch-Ichs“) ausprobieren können – Rollen, die sie nach dem Urlaub in aller Regel wieder ablegen. Manche bleiben auch im Hotel Kleinbürger und wirken dann immer ein wenig deplatziert, als hätten sie die implizite Aufforderung „Werde ein anderer!“ oder „Tritt aus dir heraus!“ nicht ganz verstanden. Sie stehen in scharfem Kontrast zu jenen Figuren, die den Hotelaufenthalt wie einen Auftritt in einer Spielrolle ausgestalten. Auch darin unterscheiden sich die Ferienhotels von den Grand-Hotels, deren Bewohner zwar ebenso in erkennbaren Rollen agieren, die sie aber wie eine Maske dauerhaft performieren [2].

Natürlich nehmen die Figuren des Schlagerfilms Figurenentwürfe des älteren Hotelfilms auf, konstituieren zugleich aber das Hotel als *transitorischen* Nicht-Ort, als Raum des Übergangs von der Alltagswelt in eine vorübergehende Urlaubswelt, ein Haus des *zeitweiligen* Verweilens, der abwesenden festen sozialen Netze (vom Personal der Hotels abgesehen). Bindungslosigkeit, die Differenz von Schein und Sein, das Spiel mit Masken der sozialen Status – was im Schlagerfilm hinzutritt, ist die Tatsache, dass die meisten Figuren nur zeitweilig am Nicht-Ort verweilen, ihre genuine Alltagsidentität in einer ganz anderen sozialen Wirklichkeit haben [3].

Schlagerfilme, die in Hotels spielen, gehören durchwegs zu den Filmen, die von mehreren Protagonisten handeln und mehrere Handlungsstränge gleichzeitig entfalten. Sie spielen in einem zeitlich umgrenzten Rahmen (wie z.B. einer Urlaubsfreizeit) an einem zentralen Ort (wie z.B. Gasthöfen, Pensionen oder Hotels). Margrit Tröhler (2000) nennt derartige Filme *Gruppenfilme*, weil sie von einer zusammenhängenden Gruppe von Personen (eine Familie, eine Gang, eine Schulklasse oder eben die Angestellten und Gäste eines Hotels wie in *So liebt und küßt man in Tirol* [1961]) erzählen, deren Geschichten an einem zentralen Ort zusammengeführt werden. Eine derartige Grundanlage gestattet es, nicht nur einen, sondern einen ganzen Reigen von dramatischen oder diskursiven Themen gleichzeitig abzuhandeln, weil die einzelnen Erzählstränge in episodenhafter Manier voranerzählt werden. Manchmal wird auch die Metapher des *Mosaiks* benutzt, um die narrative Collagetechnik der Gesamtgeschichte zu erfassen. Es entsteht unter Umständen ein kaleidoskopartiger, multifacettierter Blick auf ein soziales Kollektiv oder auf eine Mischform ganz unterschiedlicher Lifestyles, die durch die jeweils besonderen Voraussetzungen für eine gewisse Zeit zusammenkommen (als Gäste eines Hotels oder eines Urlaubsressorts, als Teilnehmer einer Kreuzfahrt, als Schicksalsgemeinschaft nach einem Schiffsunglück und ähnliches).

Die Vielheit und Unterschiedlichkeit sozialer Typen und Soziosphären durchzieht das gesamte Korpus des Genres. Gruppenfilme wie die meisten Schlagerfilme werden episodisch in einzelnen Paarungen entfaltet, die wiederum ein Ensemble von tieferen diskursiven Themen, Konflikten und Ordnungen instantiieren. Es sind fast ausnahmslos Liebesgeschichten, -intrigen und -rankünen, in denen die einzelnen Paare also nicht nur Akteure von Beziehungsgeschichten, sondern ihrerseits auch mit thematischen und diskursiven Elementen des Textes verbunden sind. Die Möglichkeit, viele Typen an einem Ort in Zufallsmischungen zusammenzubringen, ist gerade in Hotelgeschichten eine dramatische Grundgegebenheit, die es nicht nur gestattet, soziale

Typagen miteinander zu konfrontieren, sondern auch intentionale Horizonte zu kontrastieren. Hotels werden so zu sozialen Mikrokosmen, bieten sowohl eine geschlossene soziale Ordnung, eine mehr oder weniger luxuriöse Ausstattung und zudem mit Freizeitangeboten, Abendvergnügungen und Landschaftskulissen ein eigenes, mehr oder weniger gegen die Alltags- und Arbeitsrealität abgeschottetes Setting.

Orte des Urlaubs, Orte der Unterhaltung

Für eine Diskursanalyse des Schlagerfilms ist das so prominente Motiv der Reise (und das damit oft koordinierte Motiv des Urlaubs) darum aber von weitergehender Bedeutung, weil sie zugleich eine *Wanderung durch Ethnien, Klassen und Milieus* sein kann. Eine Bewegung in alle Bereiche des gesellschaftlich Anderen scheint möglich, weshalb die Filme auch eine Reflexion der Gliederungen des gesellschaftlichen Feldes sind. Reisen sind in dieser Hinsicht auch *Entgrenzungen* der sozialen Milieus, die gemeinhin geschlossen und homogen sind; die Heterogenität des Realen tritt dem Reisenden entgegen, nicht dem arbeitenden (Klein-)Bürgerlichen. Der im Reise-Motiv auch auftretende Topos der Identitätssuche – nein, den gibt es im Schlagerfilm nicht! Es gibt ungesteuerte, nicht beabsichtigte Persönlichkeitsveränderungen. Aber eine gezielte Suche nach einer Neuorientierung des Selbst ist kein Thema, dafür ruhen die Figuren zu sehr in sich selbst, sie sind zu selbstgewiss, im gegebenen sozialen Horizont des Alltags zufrieden, den sie eigentlich auch im Urlaub nicht verlassen.

Viele der Schlagerfilme thematisieren also Urlaubserfahrungen bzw. Erfahrungen eines zeitweiligen Heraustretens aus Alltagsroutinen. Konsequenterweise könnte man auch vom *Ferienfilm* sprechen (wie es etwa Seeßlen [1991, 138] oder Hake [2002, 110] tun), in dem die Urlauber die Feriengebiete der Welt eroberten (eine Bewegung, die vom realen Tourismus durchaus repliziert wurde). Sie fanden das Fremde, das Exotische. Und sie traten ein in eine Art Enklave in der Alltagswelt, konnten dort „kulturelle Contenance“ (Seeßlen 1991, 138) ablegen und sich sozial abenteuernd in soziale und sogar sexuelle Beziehungen einlassen, die ihnen im Alltag unzugänglich gewesen wären. Manchmal suchen sie das fremde Terrain zu „besetzen“, die eigenen Umgangsstile der Fremde überzustülpen. Doch sind derartig (kolonialistisch anmutende) Eroberungszüge selten. Meist sind die Urlaubsumgebungen bereits auf die Fremden eingerichtet, verwöhnen sie mit Gaumen- und anderen Sinnesfreuden, vor allem auch: mit Musik, Tanzauftritten und ähnlichem. Urlaubswelten sind hier oft Unterhaltungswelten, ruhend auf einem kommerziellen Gast-Verhältnis. Passivität des Gastes, was „Arbeit“ angeht, Aktivität in Sachen Erlebnisreichtum: Die Reise-Urlaubs-Konjunktion etabliert ein konsumistisches Szenario.

Die *Orte und Institutionen des Urlaubs* finden sich in ungemeiner Verbreitung: Hotels, Gasthäuser, Strände, Swimming-Pools ebenso wie Stadtführungen und Sehenswürdigkeiten, sportliche Angebote, Stadtfeste und Misswahlen, musikalische Bühnenaufführungen – und immer wieder: Tanzveranstaltungen. Viele der Geschichten sind aus der Perspektive der Urlauber erzählt; aber ebenso viele handeln von Wirten und Kellnern, von Musikern und Managern, die ihr Geld durch Unterhaltung verdienen.

Wer im Urlaub ist, steht meist in einem klaren Verkäufer-Kunde-Verhältnis. Darum spielen so viele der Filme in Hotels, darum sind große Teile des gezeigten Urlaubs in Lokalen und Tanzclubs angesiedelt. Die Anbieter stehen in der Verpflichtung, für gutes Gelingen des Urlaubs zu sorgen. Ein Rezeptionist wie „Herr Schatz“ (Peter Alexander), der sich in *Peter schießt den Vogel ab* (1959) individuell um seine Gäste kümmert, der ihnen nicht nur Theaterkarten besorgt,

sondern auch noch das Stück schmackhaft macht, ist eine Idealfigur, weil er ein Agent des Gastes ist, einer, der hilft, den Urlaub lustvoll zu erleben. Werden die Erwartungen des Gastes nicht erfüllt oder gar enttäuscht, kann der Gast protestieren. Eines der wenigen Beispiele ist die Figur der Sieglinde (Trude Herr) in *Im singenden Rößl am Königssee* (1963): Schlafen könne man nicht, weil die Sonne zum Fenster hereinscheine; wenn man wach werde, habe sie kein warmes Wasser, Schuhe und Frühstück seien auch nicht da; man wundere sich, dass der See noch da wäre! Peter Weck begegnet den Vorwürfen singend („Weil jeder Gast ein König ist bei uns am Königssee"), mit einem unangekündigt einsetzenden Orchester; und er unterstreicht damit aber das kommerzialisierte Verhältnis zwischen Hotel und Gästen. Umgekehrt sind die Gäste, die sich über alles beschweren, für die Urlaubsanbieter ein dauerndes Ärgernis und Problem (wie in dem Restaurant in *Ein Herz voll Musik*, 1955).

Manche Hotels sind am Rande des Ruins, werden schlecht geführt; andere müssen aus der vormodernen Zeit zu neuer Blüte geführt werden, meist, indem sie neuere Unterhaltungsangebote integrieren (und hier wieder die Brücke zu den generischen Qualitäten des Schlagerfilms: Es sind immer wieder Musicalia, die das Publikum locken). Manchmal hilft die Medialisierung, um alten Gaststätten zu neuer Attraktivität zu verhelfen, als sei mit der Anwesenheit von Fernsehen und Radio am Ort des Geschehens dieser in eine andere *Orts-Sphäre* transformiert worden, Teil einer neuen, eben die Medien einbeziehenden Öffentlichkeit. Ein Beispiel ist der zwischen Heimat- und Schlagerfilm lancierende Film *Das alte Försterhaus* (1956), in dem das Fernsehen ein Benefizkonzert in dem bis dahin schlecht laufenden Lokal überträgt, so dass die wirtschaftlichen Sorgen des Betreibers beendet werden können – in letzter Sekunde kann die Frau, die sich in den Erben des „Försterhauses" verliebt hat und das Konzert organisiert hatte, den bereits resignierten Mann zurückholen, der sich bereits aufgemacht hatte, wieder zur See zu fahren.

Die Tradition der Grand-Hotels

Es sind darum nicht so sehr die *Grand-Hotels* (vgl. Grafe 1994) mit ihren pompösen Bauten, in denen die Schlagerfilme angesiedelt sind, sondern vielmehr Hotelgasthöfe, Familienhotels, Ferienhotels, die bereits auf den einsetzenden Massentourismus hindeuten. Die großbürgerliche Steifheit und Inszeniertheit der Grand-Hotels mit der formalen Trennung von Gästen und Hotel-Bediensteten, die Internationalität der Hotelhalle, die Vielfalt der Sprachen wird abgelöst durch ein neues soziales, dem Kleinbürgerlichen oder dem Hedonistisch-Bürgerlichen zugeordnetes Hotel-Szenario, in dem die Inszenierung der sozialen Ränge der Gäste gegenüber ihrer bürgerlichen Identität und oft auch des Urlaubs-Interesses weit zurücktritt (in dem allerdings – meist in karikaturhafter Überzeichnung charakterisierte – erfolgreiche Wirtschaftmanager eine Sonderrolle spielen, die regelmäßig die neuesten Börsennachrichten verfolgen, mit ihren Firmen telefonieren usw. und die wie ein Verweis auf den Hintergrund der Wirtschaftswundergesellschaft wirken). Der Episodenfilm *Hotel Adlon* (1955) oder die melancholische Komödie *Palast-Hotel* (1952) stellen diesen traditionellen Hoteltypus noch in den 1950ern beispielhaft vor. Bereits *Conny und Peter machen Musik* (1960) zeigt ein Grand-Hotel aber im Wandel – nicht nur, dass mit dem Titelpaar (Conny Froboess, Peter Kraus) auch der Rock'n'Roll eingezogen ist, sondern es findet auch eine dubiose Miss-Europa-Wahl zum Vergnügen der Gäste statt (was wiederum Anlass für diverse Verwicklungen ist). Schon eine zentrale Episode spielte in *Bonjour Kathrin* (1955/56) in San Remo im Grand-Hotel, in dem ein Schlagermusikfestival stattfindet, auf dem die als Zimmermädchen, Page und Kellner arbeitenden Helden des Films (Caterina Valente, Peter Alexander und Silvio Francesco) zu einem sensationellen Erfolg kommen.

Die Zeit der repräsentativen Grand-Hotels klingt nach in einigen Schlagerfilmen, in deren Mittelpunkt millionenschwere „Hotelkönige“ stehen, die internationale Hotelketten führen. Ein frühes Beispiel ist *Die Nacht ohne Sünde* (1950), in dem ein selbstgerechter und arroganter Hoteldirektor eine junge Frau des Hauses verweist, die sich aber in den Enkel des amerikanischen Multimillionärs und Hotelbesitzers verliebt. Ein weiteres Beispiel ist die Verwechslungskomödie *Holiday am Wörthersee* (1956), in der ein Oberkellner für einen amerikanischen Hotel-Tycoon gehalten wird. Auch in *Wenn man baden geht auf Teneriffa* (1964) ist es ein „Hotelkönig“, der nicht nur ein bankrottes Hotel übernimmt, sondern es sogar binnen kurzem zu einem erfolgreichen Tanzclub macht. In *Ein Herz voll Musik* (1955) versucht der Vater des Helden (Vico Torriani als Vico Hasenpfot), der eine Kette von Luxushotels besitzt, den Sohn daran zu hindern, als Sänger aufzutreten (er zeigt sein Talent, als das Mantovani-Orchester im Hotel zu Gast ist). Auch der „Collin-Konzern“ in *So ein Millionär hat's schwer* (1958) ist international aufgestellt; ihm gehört in jeder größeren Stadt Europas ein Hotel; eine reiche Witwe aus Südamerika, die dort diverse Hotels besitzt, will sich an der Riviera einkaufen und dazu ein Hotel übernehmen, das dem Collin-Imperium zugehört.

Doch fällt auf, dass alle Hotel-Tycoons des Schlagerfilms Zeugen einer anderen Philosophie des Hotels sind und dass ihre Kinder die Veränderung der Anforderungen an den Hotelaufenthalt, die neue Zusammensetzung der Hotelgäste, ihre sich verschiebenden Anforderungen an das Hotel und den dort gebotenen Service kennen und in erneuerte Formen von Angebot und Betreuung umzusetzen suchen. In *Mandolinen und Mondschein* (1959) will der Hotelbesitzer Küfner (Kurt Großkurth) seinen Sohn Robert (Claus Biederstaedt) mit der Tochter eines Kopenhagener Hotelkönigs verkuppeln (Karin / Nina van Pallandt) – beide haben aber andere Wahlpartner. Immer gehören die Väter der arrivierten Klasse an, das Körperschema des bauchigen Zigarrerauchers dominiert (man ist geneigt, an das Körperbild Ludwig Erhardts und seiner zeitgenössischen Wirtschaftsbaron-Kollegen zu denken). Sie haben ihre Firmen in der Wirtschaftswunderzeit groß gemacht, und die alte Strategie der Machtsicherung und -verbreiterung durch Heirat, die sie den Kindern gegenüber durchzusetzen suchen, zeigt, wie sehr sie in Vorstellungen der Familiendynastien, der Weitergabe von Besitz und Verantwortung an die Kinder befangen sind und ihre Identität letztlich aus der Identifikation von Ich und Firma entspringt. Für die nachfolgende Generation verändern sich aber die „Hotel-Philosophien“, sie werden die Modernisierung (sprich: Touristisierung) der Hotels umsetzen müssen.

Gepflogenheiten dieser älteren Tradition des Hotelfilms finden sich auch noch im Schlagerfilm – allerdings fast immer als Parodien und Persiflagen auf das klare, fast militaristisch anmutende Beziehungsgeflecht, das Hotelgäste und -angestellte miteinander verbindet. Ein Beispiel ist der Portier Schatz (Peter Alexander), der an der Rezeption des Hotels einen General empfängt; kaum hat er ihn erkannt, setzt er eine Mütze auf, nimmt Haltung an und begrüßt den Ankommenden (der von militärischem Trommelwirbel unterlegt zur Rezeption kommt) in militärischem Ton, als erstatte er Bericht. Er ruft den Hotelpagen („Ordonnanz!“ Derselbe: „Zu Befehl!“ Alexander: „Aktentasche abnehmen!“), salutiert noch einmal und ahmt den Klang von Blechblasinstrumenten nach (die Filmmusik übernimmt mit erneuten Trommelwirbeln). Die kurze Szene am Eingang von *Peter schießt den Vogel ab* (1959) überzeichnet die Figur des Generals (Ernst Waldow) in höchst grober Manier, als sei sie einer anderen Zeit entsprungen und als steige der Rezeptionist in ein kommunikatives Spiel ein, das längt vergangen ist. Der antimilitaristische Zug ist in der kabarettesken Anlage deutlich ausgestellt: Militaria passen nicht mehr in den Stil und die Atmosphäre von Schlagerfilmkomödien (und der sich verändernden Hotelkultur zugleich). Der Geschäftsführer des Hotels kommentiert zwar, Schatz werde immer alberner, der jedoch antwortet, er bemühe sich nur, alle Gäste nach ihrer Façon zu bedienen. Als spä-

ter der Direktor von ihm verlangt, aufzustehen, kontert Schatz: „Wir sind hier nicht beim Militär!“ Ganz am Ende des Films zieht der General in ein anderes Hotel um, vergewissert sich zunächst, dass „Alles auf Zack!“ ist, bevor der so steif wirkende alte Herr kurioserweise in den finalen Swing-Tanz der Belegschaft eintaucht.

Submotive des Hotel-Topos

Manche der Motive, die in den Hotelfilmen der 1930er behandelt wurden und oft den dramatischen Kern von Nebenhandlungen ausmachten, finden sich auch in den Schlagerfilmen wieder. Hotels sind auch Orte, an denen sich Betrüger und (Hotel-)Diebe einfinden. Und natürlich auch mittellose Existenzen, die kein Geld haben und ihre Rechnung nicht bezahlen können und die in anderer Weise für ihren Aufenthalt bezahlen müssen. Manchmal treten sie gar als bewusste Schnorrer auf. Ein Beispiel ist die Figur des „Poldi Blaha“ in *Die Christel von der Post* (1956), der mit dem Hotelbesitzer diverse Wortgefechte hat, am Ende Würstchen auf dem Stadtfest verkaufen muss. Und auch der mit einem falschen Adjudanten anreisende „Major“ Karlheinz Eberhard Strax (beide Rollen gespielt von Gunther Philipp), vorgeblich von der Firma „Rhein-Ruhr-Rohr“, in *Im singenden Rößl am Königssee* (1963) ist mittellos; tatsächlich sind Major und Adjudant Gangster, haben sogar eine Maschinenpistole im Geigenkoffer dabei.

Gerade Frauen werden mehrfach als mittellose Hotelgäste eingeführt, die das Transitorische der Hotels dazu nutzen, eingeladen zu werden, vielleicht sogar als Plattform für die Anbahnung von längerfristigen Besziehungen. Die Ungarin Illonka Ferenczy (gespielt von Elma Karlowa) ist in *Almenrausch und Edelweiß* (1957) Gast im „Almenrausch“-Hotel; sie ist mittellos, schuldet dem Hotel sechs Wochen Miete und ist eigentlich auf reiche Bekanntschaft aus; sie versucht, durch ein aggressives Anmachen ihr Ziel zu erreichen. Fast wie eine Requisitenfigur des Hotels wirkt die „Champagner-Tessy“(Elfriede Irrall) in *Hilfe, meine Braut klaut* (1964), die sich gern ausführen lässt und nicht nur auf Kaviar besteht, sondern sich auch mit Champagner betrinkt.

Gelegentlich kommt es zu kuriosem Rollentausch. So gibt sich in *Peter schießt den Vogel ab* (1959) der oben schon erwähnte Portier Schatz (Peter Alexander) in einem Konkurrenzhotel seines eigentlichen Arbeitgebers als „Rinderkönig von Argentinien mit anderthalb Millionen Tieren“ aus und bekommt ein Zimmer im Grandhotel in Arlberg; zu seiner Überraschung gibt ihm die Frau (Germaine Damar), die er umwirbt und liebt, am Ende zu verstehen, dass sie bereit ist, auf den Rinderkönig zu verzichten, weil er zu reich für sie sei – der Demaskierung steht nun nichts mehr im Wege, er kann sich zu seiner wahren Identität bekennen. Auch Verwechslungen führen zu komödiantischen Verwicklungen. Gunther Philipp spielt in *Tausend Takte Übermut* (1965) Felix Glücklich, einen eigentlich mittellosen Hotelgast, der im Sportwagen vorfährt und dabei einen Sturzhelm trägt. Er meldet sich als „Wichtl“ an, wird aber für den Chef des Hotels gehalten (den keiner der Angestellten kennt und der angekündigt war, weil er eine Inspektion des Hotels vornehmen wolle) und entsprechend hofiert. Schnell gewöhnt er sich an die Rolle, gibt pfeifend Anweisungen an das Personal. Einmal will er Wasserski fahren und wird in einem grotesken Gänsemarsch von sonnenschirmtragenden jungen Zimmermädchen an den Strand geführt (unterlegt mit einer parodistischen Musik). Ein Beobachter erkennt den Pascha: „Es fehlen nur noch zwei Mohren, die Luft zufächeln!“ (Glücklich sucht eigentlich nach seiner Frau, zu der am Ende reumütig zurückkehrt; das aber nur am Rande.) Der tatsächliche Hotelbesitzer wird dagegen nicht erkannt, bekommt nur ein Zimmer minderer Qualität. In der Erich-Kästner-Verfilmung *Drei Männer im Schnee* (1955) ist die Verwechslung sogar Grundlage der gesamten ko-

misch-dramatischen Handlung: Ein armer Schlucker wird für den Reichen gehalten, der als armer Schlucker verkleidete Hotelbesitzer wird mit einer ungeheizten Dachkammer abgespeist, sein als reicher Reeder verkleideter Diener als solcher aufgenommen – am Ende ist das leitende Hotelpersonal entlassen, die drei Männer haben einen Freundschaftsbund geschlossen und eine Ehe zwischen dem armen Schlucker und der Tochter des Reichen ist gestiftet worden.

Dass das Inkognito-Motiv ebenso wie das der Verwechslung im Schlagerfilm so häufig auftreten, hat sicherlich mit der Schwank-Tradition zu tun, die den Schlagerfilm mit älteren Formen der volkstümlichen Unterhaltung verbindet (Wulff 2015). Dass also die ungarische Tänzerin Sylva Varescu (Marika Rökk) in der Operettenadaption *Die Csardasfürstin* (1951) ihr Inkognito wahrt, weil sie glaubt, dass der geliebte Mann einer anderen versprochen ist, und sich erst am Ende zu ihrer wahren Identität bekennt, vermag ebenso wenig zu überraschen wie der berühmte Operettensänger Clemens Hagen (Gerhard Riedmann), der sich unter falschem Namen als Geschäftsführer des Hotels „Zur goldenen Gans“ in Losau, einem Touristenort am Bodensee verdingt, deuten doch beide Filme auf die Operettentradition des Schlagerfilms hin. Auch die Transitionen sozialer Identität, die als Rollen- und Klassenwechsel gelesen werden können, bleiben durchaus erhalten, weil die Widerstände, die einer Verbindung über Klassen- oder Kastengrenzen hinweg von Liebespaaren überwunden werden müssen, klar ausgewiesen sind: Es ist das Ensemble traditioneller Schwankmotive, die vorausgesetzten Fallhöhen usw., die erkennbar bleiben.

Und doch ändert sich manches, was mit der Ausgestaltung des intentionalen Hofes der Hotels und des Hotelaufenthalts begründet ist: Die Hotels sind nicht mehr nur darauf ausgerichtet, dem Gast den Aufenthalt angenehm und luxuriös zu gestalten, sondern entfalten neue Qualitäten – sie werden zu Orten der Unterhaltung (oder besser: des Unterhaltenwerdens) und sie erweisen sich als Orte sexueller Anbahnung.

Erlebnisurlaub

Konsequenterweise handeln eine ganze Reihe von Filmen von den Bemühungen der Gastgeber, der Hoteliers und Eventveranstalter, den Urlaubern möglichst reiche Unterhaltung anzubieten. Und dabei nicht mit traditionellen Werten, sondern mit Modernisierungen aufzuwarten. Schon in *Abenteuer im Schloss* (1952) soll ein heruntergekommenes Schloss zum Hotel umgebaut werden, zu dessen Attraktionen der Auftritt von Spukgestalten gehört. In *Eva erbt das Paradies... ein Abenteuer im Salzkammergut* (1951) legt sich ein kleiner armseliger Gasthof am Ufer des Mondsees im Salzkammergut mit einem benachbarten Luxushotel an, ein Konflikt, der große Unruhe in das Urlaubsidyll bringt. Und noch ein weiteres Beispiel: Vier Hamburger treffen in *Hotel Allotria* (1956) in einem oberbayerischen Ferienhotel nicht nur auf die Frauen ihres Lebens, sondern bringen auch noch den heruntergekommenen Hotelbetrieb wieder in Schwung.

Die oben schon erwähnte episodale Erzählweise des Hotel- wie des Schlagerfilms ist auch die formale Bedingung dafür, dass die Schlager einen Platz in der Kette der Szenen finden. Nicht nur, dass Unterhaltungskünstler – insbesondere Musiker und Sänger – in Hotels wohnen, wenn sie auf Tournee sind, sondern sie gehören auch zunehmend zur Personnage des Hotels selbst. Immerhin ist die Ausrichtung von Konzerten, Tanzabenden, Gastspielen, unangekündigten Gastauftritten Teil des Übergangs der Hotels zu Orten der Unterhaltung. Manchmal ist die Gesuchtheit des Schlager-Inserts sehr deutlich greifbar – und die Vermutung liegt nahe, dass derartige Nummern weniger der Geschichte des Films zugehören als vielmehr einer zeitgenössi-

schen Marketingkampagne für Sänger oder Stilrichtungen. Einen brutalen Einbruch einer gegenüber den weiteren Songs des Films völlig anderen Klangsphäre und Musikstilistik ist ein Auftritt Chubby Checkers gleich zu Beginn des Films *Die ganze Welt ist himmelblau* (1964), der in einer Hotelhalle mit dem Chart-Hit „Let‘s Twist Again“ eine Kostprobe des seinerzeitig angesagten Modetanzes gibt. Es bleibt Checkers einziger Auftritt, er hat mit dem Rest der Handlung nichts zu tun.

Diese Form des beliebig wirkenden Werbe-Inserts zeitgenössischer Hits findet sich erst am Ende der Hochphase des Schlagerfilms (1950-65). Doch lange vorher werden Musikdarbietungen zum integralen Bestandteil des Unterhaltungsangebots der Hotels. Populäre Musik wird dabei oft in einen Kontext schleichender Sexualisierung der Freizeitsphäre eingeordnet, eine Diskurspraxis, die sich schon in der Kritik von Jazz und insbesondere Rock‘n‘Roll artikuliert hatte. Die Körperlichkeit des Vortrags, die Exzessivität des Rhythmischen, die Ausgelassenheit des Tanzes in Verbindung mit deutlichen Signalements des Sexuellen (einschließlich sexueller Anspielungen in den Texten) wurden als Dezivilisierung der Tanzkultur und als Rückschritt in die „Neger-“, „Urwald-“ oder „Hottentottenkultur“ durch die Vertreter der Bildungsbourgeoisie diffamiert, deuten aber gleichzeitig auf eine fundamentale Veränderung der im Tanz artikulierten Körper- und Selbstbilder der Tanzenden hin, die man wiederum in Zusammenhang mit der „sexuellen Revolution“ und den Party-Formen einer hedonistisch gesinnten Jugendkultur bringen kann (wie sie etwa für die amerikanischen *beach party movies* [1963-67] sogar namengebend geworden ist). Diese sozialpsychologischen und jugendkulturellen Veränderungen wurden im zeitgenössischen Diskurs oft als „Amerikanisierung“ rubriziert und kritisiert (vgl. Maase 1995, 156ff; vgl. dazu auch Ferchhoff 1998 sowie Fifka 2007, 31ff).

Wenn in *So liebt und küßt man in Tirol* (1961) die neue Wirtin nicht nur mit Jazzmusik ihr bislang unterfrequentiertes, dem Bankrott nahestehendes Berghotel unterhaltungsmäßig aufrüstet, sondern auch noch mit dem Werbe-Slogan „So liebt und küsst man in Tirol“ eine sexuelle Libertinage andeutet, so hat das mit den Adressaten zu tun, die das Hotel besuchen, weil es ein diffuses, aber klar angesprochenes Unterhaltungsversprechen gibt. Noch offener wird die auch sexuelle Betreuung vorwiegend älterer, wohlhabender Männer in *Im Schwarzen Rößl* (1961) als Qualität des Hotels annonciert: Hier wird die intensive persönliche Betreuung des Gastes versprochen, in jederlei Hinsicht. Gegen die so oft ausgestellte sexuelle Komponente des Urlaubmachens werden selten auch Gegenpositionen benannt. In *Im Weißen Rößl* (1960) etwa beobachtet ein zerstreuter Professor zwei junge Anhalterinnen, die von einem Sportwagen mitgenommen werden; der Professor hält das für eine „skandalöse Sittenlosigkeit“, das zu seiner Zeit unmöglich gewesen wäre. Kurz danach gelingt es allerdings seiner Tochter, einen Hubschrauber mittels Aussehen und anzüglicher Gesten „anzuhalten“, der sie und ihren Vater nach St. Wolfgang mitnimmt – die Sittenwächter werden fast immer der Spießigkeit oder der Lächerlichkeit preisgegeben.

Eine Mehrzahl der Schlagerfilme spielt in Ländern des Südens, in Italien insbesondere. Seeßlen (1991, 156) folgend, steht der „Süden“ allgemein für eine Konzeption der Sexualität, deren Leidenschaftlichkeit klar gegen die Kontrolliertheit und Gezügeltheit des Sexuellen in der zeitgenössischen BRD-Realität gesetzt sei; es handele sich um einen „Traumsüden, in dem Sonne, Musik und elegante Männer eine Versuchung darstellten“. Wenn man dieser Belegung des Urlaubssüdens folgt, ist ein Schluss auf die eigentlichen Urlaubsmotive einer ganzen Reihe von Figuren möglich. Dass die Figur der Heidi Nebel in *So liebt und küßt man in Tirol* (1961) später den Tanz, mit dem sie den Scheich verführt, in einer lasziven Form tanzt, ganz der körperlich ausgedrückten Hingabe an die Musik gewidmet und zugleich Scheich und Zuschauer adressie-

rend, bringt das Motiv der sexuellen Begehrlichkeit klar zum Ausdruck: Dieser Tanz ist eine Zuschaustellung der Körperlichkeit der Figur.

Oft wird die sexuell unterfütterte Anschauung des weiblichen Körpers eher *en passant* inszeniert, als wolle man eine allgemeine Aufladung der Urlaubssphäre mit sexuellen Reizen ausdrücken. Verweilorte wie Swimming-Pools, Strandpromenaden oder Strände sind gepflastert mit attraktiven jungen Körpern, der Bikini wird zum bevorzugten weiblichen Badeanzug. Manchmal wird ein voyeuristisches Moment von der Kamera artikuliert, als solle der Schauwert und die sexuelle Attraktivität der Schönheiten in der diegetischen Welt für den Zuschauer im Kino wiederholt werden. In *Im singenden Rößl am Königssee* (1963) sind durchgängig im Hintergrund Bikini-Mädchen ausgestellt, ruhend oder sich unbeschwert bewegend. Die Präsenz leichtbekleideter junger Frauen gehört sogar zu den Qualitäten, mit denen sich touristische Orte viel expliziter ausstatten: In *Tausend Takte Übermut* (1965), der in einem Strandhotel spielt, sind Bikinis die neue Dienstkleidung der weiblichen Hotelangestellten [4]. Kein Badestrand und kein Hotel-Swimming-Pool ohne Bikini-Mädchen, die baden, sich sonnen oder im Sand spielen, vielleicht auch nur promenieren, das Wetter ebenso genießend wie die Blicke der Männer.

Der Auftritt diverser „Schönheitskönigin*nen*“ auf einem Seefest in *Gruß und Kuß vom Tegernsee* (1957) ist als attraktive Ausstattung des Festes in einem Hotel ausgewiesen; und auch der Auftritt diverser Schönheitskönigin*nen* in *Ich kauf mir lieber einen Tirolerhut* (1965), die im Bikini Tirolerhüte auf einer Modenschau vorstellen sollen, ist ein klar als Marketing-Gag inszeniertes Spektakel. Manchmal thematisieren Filme das mit Sexualität untersetzte voyeuristische Spiel selbst. In *Davon träumen alle Mädchen* (1961) werden diverse ältere Männer von Bikini-Schülerinnen in die „Alte Mühle“ zu einem Schlagerkonzert eingeladen – ähnlich wie in den Immenhof-Filmen haben die jungen Frauen die Werbung für das Lokal übernommen und setzen das Werbeprinzip *„sex sells“* bis zur Groteske des Körpereinsatzes ein.

Die mit einer Abiturientengruppe reisende Begleiterin Jutta Wilke (gespielt von der französischen Schauspielerin Geneviève Cluny) tritt in *Wenn man baden geht auf Teneriffa* (1964) im Kostüm der gestrengen Lehrerin auf. Sie nimmt zunächst die Rolle der *Aufpasserin* ein, eine Rolle, die in vielen Urlaubsfilmen vorgesehen ist – und regelmäßig geben die Figuren ihre Kontroll-Rolle auf, tauchen selbst in die besonderen Bedingungen des Urlaubs ein, entdecken womöglich Seiten ihrer erotischen Attraktivität und Initiativität, die bis dahin blockiert gewesen sind. Auch in diesem Film kommt es zu dieser Wandlung, die in ihren Auswirkungen auf die Persönlichkeit fast einer Transition nahekommt. Interessanterweise ist es in diesem Film ein Diskurs über das Alter der Figuren: Als die Abiturienten ihr vorwerfen, sie sei in ihren Ansichten 30 oder sogar 50 Jahre gegenüber der Gegenwart zurück, legt sie vor dem Spiegel andere Sachen an, verändert die Haartracht und legt Schminke auf, tritt als Verjüngte den Jungen wieder gegenüber. Sie nimmt die Opposition alt-jung selbst wieder auf, als sie dem Hotelkönig Erik Varnhagen (Richard Häußler) begegnet, der sofort beginnt, sie zu umwerben, und ihm vorhält, ob er sich nicht schäme, in seinem Alter eine Unbekannte anzusprechen! Varnhagen ist Witwer, er wird am Ende mit Wilke ein Paar sein.

Alleinstehende Frauen und Witwen sind auf Partnersuche (oft auch nach jüngeren Männern). Oft logieren sie in Hotels. *So ein Millionär hat's schwer* (1958) etwa enthält eine „Witwe aus Südamerika“, die offenbar dem Kellner Avancen macht. Zumindest Signale sexuellen Interesses senden aber gerade in den Hotelgeschichten auch die Frauen reicher Firmenbesitzer aus, weil ihre Männer ganz mit ihren Geschäften beschäftigt sind. Hier wechselt die erotische Initiativität, geht vom Mann auf die Frau über: In *Die Post geht ab* (1962) gerät Chris Howland zufällig in das Zimmer einer mittelalten Blondine; als er sie entdeckt, sucht er das Weite – zur Enttäu-

schung der Frau, die ihm traurig nachwinkt.

In vielen Filmen geht es auch um den *Urlaubsflirt*, die unverbindliche sexuelle Beziehung nach flüchtiger Bekanntschaft. Oft sind eigennützige Motive im Spiel: Ein Beispiel ist die Figur der Ilonka Ferenczy (gespielt von Elma Karlowa) in *Almenrausch und Edelweiß* (1957), die in einem Luxushotel im Salzkammergut einen reichen Mann sucht, der sie finanziell unterhalten soll – eine Karikatur weiblichen Rollenverhaltens, das erst aufgegeben wird, als sie einen Vertrag von einem Filmproduzenten angeboten bekommt, der zufällig einen (katastrophalen!) Auftritt von ihr gesehen hatte; erst jetzt erklärt sie ihre Liebe zu dem mittellosen Photographen Max (Harald Juhnke), der sie umworben hatte.

In *Der Fremdenführer von Lissabon* (1956) tritt sogar eine junge Frau auf, die darauf spezialisiert ist, reiche ältere Männer im Hotel als Geliebte zu gewinnen, die sie zum Kauf eines Brillianten-Colliers zu bewegen sucht – was diese nicht wissen, ist, dass sie das Collier nach Abreise der Männer an den Portier für eine 5%-Beteiligung zurückgibt („Ich muß doch auch von etwas leben!“), so dass das Geschäft ein weiteres Mal gemacht werden kann. Hier rückt die materielle Orientierung von sexuellen oder Liebesbeziehungen sogar in die Nähe der Prostitution, eine Verbindung von Sexualität und Kommerzialität, die sich auch in anderen Beispielen findet: Ein Beispiel stammt aus *Tausend Takte Übermut* (1965), in dem ein Rechtsanwalt in einem Hotel an der Adria eine Telefonistin kennenlernt, diese aber für ein bekanntes Playgirl hält. Als sie ihm auf einem Venedigbesuch um Rückfahrt zum Hotel mit der Begründung bittet, sie habe heute Nachtdienst, hält er die Aussage für eine sexuell motivierte Terminverpflichtung – und die Unterstellung sexueller Libertinage oder gar einer Luxusform der Prostitution schließt sich unmittelbar an (die Dialogzeile „Nachtdienst? -- So nennen Sie das also!“ gibt einen klaren Hinweis) [5]. Selbst käufliche Sexualität wird im Horizont des Hotelszenarios erwartbar, würde das heißen, der oft angespielten Libertinage eine kommerzielle Form des Sexuellen an die Seite stellend.

Summa

Die Schlagerfilme der Zeit zwischen 1950 und 1965 zeichnen eine Entwicklung des Urlaubsreisens und des sich verändernden Tourismus nach, die die älteren Formen des Hotelaufenthalts in eine sich unter der Hand verändernde Vorstellung von „Urlaub“ transformiert. In allen Beispielen bleibt die Tatsache der Kommerzialität der Hotels spürbar – allerdings rücken sie in den Kontext einer sich verbreiternden Unterhaltungskultur ein. Und die Tatsache, dass musikalische Events, Tanzveranstaltungen, Konzerte, Feiern aller Art darin eine wichtige Rolle spielen, mag ebenso bemerkenswert sein wie die Popularisierung der Urlaubsorte, von Italien und Mittelmeerküsten bis hin zu Alpenpanoramen, Berghotels und anderen sich rural gebenden Orten der Urlaubszeit.

Anmerkungen

[1] Diese Entwicklung folgt gewissermaßen der Entwicklung des realen Tourismus; nachdem 1953 in der BRD die Beherbergungskapazitäten der Vorkriegszeit wieder erreicht waren, kommt es Ende der 1950er, Anfang der 1960er zu explosionsartigem Ansteigen des nationalen Ferienreisens; eine ganze Reihe von Ferienorganisationen und Reisebüros stellt dazu die Infrastrukturen bereit; vgl. dazu etwa Hachtmann 2007, 154ff.

[2] Krebs (2009) bestimmt das Hotel als Chronotopos; die Autorin nimmt die Zeitweiligkeit

des Aufenthalts, die Begegnung mit einem „Anderen“ und ähnliches als seine Bestimmungsstücke; sie weist ihm die Kernfunktion der „Flucht“ (vor anderen Menschen, vor dem Alltag, vor deprimierenden Umständen des eigenen Lebens usw.) oder des „Ausbruchs“ zu. Basierend auf den Regeln und Konventionen des Lebens im Hotel entstehen eigene „Hotel-Identitäten“. Allerdings deuten Krebs‘ Beispiele (*Psycho*, 1960, *Lost in Translation*, 2003, *Casino Royale*, 2006) in eine ganz andere Richtung als die hier im Zentrum stehenden Urlaubshotels. Vgl. zur Lokalisierung des Handlungsraums „Hotel“ in seiner Beschreibung als „Nicht-Ort“ auch drei Artikel in Kanne 2013, 63-130, die ihre Untersuchung allerdings wieder an anders gelagerten Beispielen entfalten als den hier zentrierten Schlager-Hotels.. Die Bühnenhaftigkeit der Teilräume des Hotels, die auch bei Krebs angesprochen wird, gilt auch schon für die älteren Grand-Hotels. Insbesondere deren Hotel-Lobbys sind halbprivate Orte, die dennoch dem kommerziellen Raum des Hotels zugehören; sie sind Orte der – geplanten oder zufälligen – Begegnung, des Wartens, des Sich-Zeigens und des Gezeigt-Bekommens. Vgl. dazu Tallack 2002.

[3] Für eine Analyse der Personnage der Hotels ergibt sich daraus eine gewichtige Implikation, weil neben das *Hotelpersonal*, das für den Betrieb des Hotels und die Versorgung der Gäste verantwortlich ist, und die *Gäste*, die nur für begrenzte Zeit die Dienste des Hotels nutzen, andere Figuren treten, die das Hotel als dauerhaften Ort symbiontisch nutzen; dazu rechnen manche Hoteldiebe, Hochstapler, Schwindler sowie primär weibliche Pseudo-Gäste, die sich in Hotels aushalten lassen, oft auf der Suche nach vorübergehenden Beziehungen (manchmal in der Nähe der Prostitution angesiedelt). Diese „Hotel-Symbionten“ sind keine Gäste im oben genannten Sinne, sondern gehören einer ganz anderen sozialen Realität an als die Protagonisten der Schlagerfilme – diese sind eben keine Hotel-Existenzen, sie sind nicht heimatlos und auch nicht in die Armut gefallen.

[4] Manchmal wird mit plumpen Wortspielen auf den sexistischen Gehalt der Bikini-Schönheiten hingewiesen – wenn etwa im Voice Over in *So ein Millionär hat's schwer* (1958) auf die „kurvenreiche Schönheit“ der Corniche – einer gewundenen Straße durch die Berge – hingewiesen wird, man aber ein Mädchen in Bikini sieht. In *Im Schwarzen Rößl* (1961) steht eine ganze Schlange älterer Männer vor einem Fernrohr, durch das man die Bikini-Animateuerin am anderen Ufer betrachten kann; die Männer versichern, dass sie die Ansichten auf derartige Landschaftsformationen sehr zu schätzen wüssten.

[5] Die Prostitution als verborgenes Thema ist auch in den Grand-Hotel-Geschichten durchaus präsent; vgl. etwa zur Figur der „Flämmchen“ und ihrer Beziehungen zu Männern in Vicki Baums „Menschen im Hotel“ (1929) sowie in den vier Verfilmungen der Vorlage King 1999.

Filmographische Angaben der erwähnten Filme (chronologisch)

Die Nacht ohne Sünde / BRD 1950 / Karl Georg Külb

Die Csardasfürstin / BRD 1951 / Georg Jacoby

Eva erbt das Paradies... ein Abenteuer im Salzkammergut / Österreich 1951 / Franz Antel

Abenteuer im Schloss / Österreich 1952 / Rudolf Steinboeck

Am Brunnen vor dem Tore / BRD 1952 / Hans Wolff

Palast Hotel / aka: Palace Hotel / Schweiz 1952 / Leonard Steckel

Die Wirtin vom Wörthersee / Österreich 1952 / Eduard von Borsody

Das singende Hotel / BRD 1953 / Géza von Cziffra

Drei Männer im Schnee / Österreich 1955 / Kurt Hoffmann

Ein Herz voll Musik / BRD 1955 / Robert A. Stemmle

Hotel Adlon / BRD 1955 / Josef von Baky

Die Wirtin an der Lahn / BRD 1955 / J.A. Hübler-Kahla

Bonjour Kathrin / BRD 1955/1956 / Karl Anton

Das alte Försterhaus / BRD 1956 / Harald Philipp

Die Christel von der Post / BRD 1956 / Karl Anton

Der Fremdenführer von Lissabon / BRD 1956 / Hans Deppe

Holiday am Wörthersee / BRD 1956 / Hanns Schott-Schöbinger

Hotel Allotria / aka: Saison in Oberbayern / BRD 1956 / Ludwig Bender

Almenrausch und Edelweiß / Österreich 1957 / Harald Reinl

Gruß und Kuß vom Tegernsee / BRD 1957 / Rudolf Schündler

Die Lindenwirtin vom Donaustrand / Österreich 1957 / Hans Quest

So ein Millionär hat's schwer / Österreich 1958 / Géza von Cziffra

Bei der blonden Kathrein / BRD 1959 / Hans Quest

Mandolinen und Mondschein / BRD 1959 / Hans Deppe

Peter schießt den Vogel ab / BRD 1959 / Géza von Cziffra

Conny und Peter machen Musik / BRD 1960 / Werner Jacobs

Im Weißen Rößl / Österreich/BRD 1960 / Werner Jacobs

Schön ist die Liebe am Königssee / BRD 1960 / Hans Albin

Davon träumen alle Mädchen / BRD 1961 / Thomas Engel

Mariandl / Österreich 1961 / Werner Jacobs

Saison in Salzburg / Österreich 1961 / Franz Josef Gottlieb

So liebt und küßt man in Tirol / BRD 1961 / Franz Marischka

Im Schwarzen Rößl / Österreich 1961 / Franz Antel

Die Post geht ab / BRD 1962 / Hellmuth M. Backhaus

Schneewittchen und die sieben Gaukler / BRD/ Schweiz 1962 / Kurt Hoffmann

Im singenden Rößl am Königssee / Österreich 1963 / Franz Antel

Die ganze Welt ist himmelblau / Österreich 1964 / Franz Antel

Hilfe / meine Braut klaut / Österreich/Deutschland 1964, Werner Jacobs

Wenn man baden geht auf Teneriffa / BRD 1964 / Helmut M. Backhaus

Tausend Takte Übermut / BRD 1965 / Ernst Hofbauer

Literatur

Augé, Marc (2010) *Nicht-Orte*. München: Beck (Beck'sche Reihe. 1960).

Ferchhoff, Wilfried (1998) Musik- und Jugendkulturen in den 50er und 60er Jahren. In: *Handbuch Jugend und Musik*. Hrsg. v. Dieter Baacke. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 217-251.

Fifka, Matthias S. (2007) *Rockmusik in den 50er und 60er Jahren. Von der jugendlichen Rebellion zum Protest einer Generation*. Baden-Baden: Nomos.

Grafe, Frieda (1994) Eine Schweizer Erfindung. Die Grandhotels in der Unterhaltungsindustrie. In: *Cinema*, 40, S. 37-50.

Hachtmann, Rüdiger (2007) *Tourismus-Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hake, Sabine (2002) *German National Cinema.* London/New York: Routledge (National Cinemas Series.).

Höfig, Willi (1973) *Der deutsche Heimatfilm, 1947-1960.* Stuttgart: Enke.

Jones, Stan (2009) Cinematic topographies in time-space. Wim Wenders' hotels. In: Clarke, David B. (ed.): *Moving pictures - stopping places. hotels and motels on film*. Lanham, Mad. [...]: Lexington Books, S. 183-208.

Kanne, Miriam (Hrsg.) (2013) *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin: Lit (Literatur: Forschung und Wissenschaft. 25.).

King, Lynda J. (1999) *Grand Hotel*: The Sexual Politics of a Popular Culture Classic. In: *Women in German Yearbook*
15, S. 185-200.

Krebs, Martina (2009) *Hotel Stories: Representations of Escapes and Encounters in Fiction and Film*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT).

Maase, Kaspar (1995) Lässige Boys und schicke Girls. „Amerikanisierung“ und Biographien Jugendlicher in den 1950er Jahren. In: *Biographien in Deutschland. Soziologische Rekonstruktionen gelebter Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. v. Wolfram Fischer-Rosenthal [...]. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 137-152.

Seeßlen, Georg (1991) Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.). *Zwischen Gestern und*

Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, S. 136-161.

Tallack, Douglas (2002) ‚Waiting, Waiting'. The Hotel Lobby, in the Modern City. In: *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Ed. by Neil Leach. London [...]: Routledge, S. 139-151.

Tröhler, Margrit (2000) Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles. In: *Iris*, 29, S. 85-102.

Winkler-Bessone, Claude (1992) *Les films de Wim Wenders. La nouvelle naissance des images*. Berne [...]: Lang (Contacts. 17.).

Wulff, Hans J. (2013) *Finale all'opera*: Wenn Filme opernhaft enden. In: *Cinema* (Zürich) 59, S. 59-67.

--- (2015) Hybridität der Gattungen: Schlagerfilm / Filmschwank / Schlagerfilmschwank. In: *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen, Formen und Spezies.* Hrsg. v. Thomas Morsch. Bielefeld: Transcript, S. 217-236.

„Ein kluges Mädchen denkt nicht nur an die Schule, sondern erst recht an die Freizeit!“ [*]
Schulen, Lehrer und Schüler im deutschen Schlagerfilm

Alexander und Karen Kluges bitterer, nur elf Minuten langer Dokumentarfilm *Lehrer* (aka: *Lehrer im Wandel*, BRD 1963) skizziert die Schule als gesellschaftlich notwendigen, aber politisch ungeliebten Ort. Und er zeigt den Lehrer als unterbezahlte und oft zudem noch unqualifizierte Berufsrolle, der es eher um die Domestizierung von Schülern geht als um sein pädagogisches Geschäft. Schule ist in dieser Sichtweise ein repressiver Apparat, der Schüler zu Untertanen formt, nicht zu freien Bürgern. Dieses Bild des Lehrers ist viel älter und lässt sich auch in der Geschichte des Films nachweisen. Erinnert sei an die Schreckensfigur eines Lehrers in Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front*, USA 1930, in dem der Lehrer seiner Abiturientia-Klasse just jene pathetischen Phrasen über Vaterland und Ehre einbleut, die das Klassenzimmer als verlängerten Ort national-staatlicher Stimmungen und Aufrufe erscheinen lassen, als deren Vermittlungsinstanz der Lehrer fungiert (vgl. Wulff 2006, 31). Erinnert sei auch an den ebenso pedantischen wie verschrobenen Professor Immanuel Rath (Emil Jannings) in *Der blaue Engel* (Deutschland 1930, Josef von Sternberg) [1], der vehement für Sitte und Moral eingetreten war, die mit der Verdrängung der eigenen Sexualität einhergehende Aggressivität dabei aber in strenger und autoritärer Form an seinen Schülern ausgelebt hatte. Er verfällt schließlich einer Halbweltdame und wird aus der bürgerlichen Ordnung verstoßen. Die Schule als Ort der Repression wird scharf gegen das Halbwelt-Milieu als Sphäre des Körpers und des Trieblebens gestellt – die Filme der Nachkriegsjahre bis 1964 erzählen gerade davon, dass die Schule von der Körperlichkeit und Sexualität der Schüler und der Lehrer zurückerobert wird, eine Tatsache, die in unmittelbarem Zusammenhang mit einer tiefen Krise der Schulpädagogik steht. Filme der Zeit entwerfen eine „naive Pädagogik“ der Erziehung, des Heranwachsens und der Schule insbesondere (ähnlich Grant 2002).

So formal und so autoritätsorientiert die Gesellschaft vor und nach dem Krieg gewesen sein mag und sich auch dieses Lehrerbild noch in den Filmen der frühen 1950er fortsetzt, so sehr werden angestammte soziale und intellektuelle Autoritätsstrukturen bereits in den Filmen der 1950er aber brüchig (ähnlich Rhem 2015, 11). Nicht nur, weil diejenigen, die sich den Autoritäten unterwerfen sollen, zunehmend in Distanz gehen und mit mehr Selbstbewusstsein auftreten, manchmal in eine Form von passivem Widerstand und gelegentlich sogar in offene Rebellion ausbrechend, sondern auch, weil diejenigen, die Autoritätspositionen ausfüllen sollen, die Sicherheit im Umgang mit den institutionellen Rollen mit zunehmender Skepsis wahrnehmen. Ein egalitäres Moment wird spürbar, das in den seit den 1960ern andauernden Problematisierungen der Repressivität autoritärer Strukturen auch außerhalb der Filme Widerhall fand. Der eingangs erwähnte Kluge-Film artikuliert genau diese Skepsis (und erhebt unter der Hand die Forderung nach einer grundlegenden Reflexion der Schule und der Rolle des Lehrers).

Dass die Schule und die Lehrer selbst Gegenstand von Aufsicht ist, dass also die Kette von Kontrolle und zumindest latent immer angedrohter Sanktion sich nicht auf das Lehrer-Schüler-Verhältnis beschränkt, ist in einer ganzen Reihe von Filmen angesprochen worden. Ein Beispiel ist das Mädcheninternat „Seeburg“ in *Davon träumen alle Mädchen* (BRD 1961, Thomas Engel), das der Schulrat von dem überkorrekten Referenten Mayer (Hans Richter) inkognito inspizieren lässt. Mayer trägt einen Spitzbart, ein Zeichen für autoritäre Figuren, Lehrer ebenso wie

Politiker, verrät sich damit sogleich als Aufsichtsperson [2]. Mayer lässt sich den Bart abnehmen – an seiner Statt wird der Bandleader der Jazzband, die in der benachbarten „Alten Mühle“ probt, mit Spitzbart, schwarzem Anzug und steifer Haltung verkleidet und lädt zu deren Überraschung die Mädchen für den Abend in die Mühle ein. Man sehe ihm den „Schulmeister“ auf hundert Meter an, heißt es.

Immer wieder sind es *Internate*, die als Ort der Handlung genutzt werden, als wolle man das pädagogische Verhältnis von Institution und Jugend ebenso dramatisch ausstellen wie die Beziehung von Jungen und Alten und die Differenz der lebensgeschichtlich und professionell so unterschiedlich motivierten Gruppen. Internate sind kondensierte dramatische Handlungsräume, Konzentrate tieferer diskursiver Konflikte, könnte man in Fortführung der Eingangsthese dieses Berichts formulieren [3].

Neben den unten genannten zeitgenössischen Filmen sei verwiesen auf die ARD-Docu-Soap *Die Bräuteschule 1958* (BRD 2006), die in insgesamt 16 Folgen à 25min zzgl. einer Bonusfolge in Mengerschied im Hunsrück die Bedingungen einer Hauswirtschaftsschule der 1950er, umgangssprachlich „Bräuteschule“ genannt, zeigt. Das Szenario sah eine weitestgehend improvisierte Spielhandlung vor. Der Serie wurde Überzeichnung und Zynismus vorgeworfen (u.a. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7, 9.1.2007, S. 36). Sie charakterisiert die Lehrerfiguren durchwegs als autoritär und „pingelig“, zeichnet so das Bild einer homogenen vergangenen Schul-Wirklichkeit nach, das den gängigen Stereotypen und Vorurteilen heutiger Zuschauer immer noch korrespondiert, obwohl die Ausprägungen der Lehrerrolle möglicherweise viel offener waren. Die Frage, in welcher Beziehung stereotypes Wissen und filmische Figuren stehen, muss bereits an den Filmen der Schlagerfilmzeit diskutiert werden. Osterlands Beobachtung, dass es für die „Figur des tatsächlich autoritären Lehrers [...] so gut wie keine Beispiele“ in den Filmen der Nachkriegszeit bis 1964 gebe (1970, 120), überrascht zunächst. Und sie ist auch nicht ganz richtig, weil Lehrerkollegien fast ausnahmslos in zwei Fronten aufgesplittet werden: Den „verständnisvollen“ Lehrern stehen „repressive“ gegenüber; denjenigen, die eine Förderung der Schüler fordern, kontrastieren die anderen, für die Disziplinierung das höchste pädagogische Gut ist. Die einen sehen die Eigenart der Schüler als generationenspezifische Anpassungen an die Gegebenheiten der Zeit an, die anderen sehen sie auf dem Hintergrund von „sogenannter Jugendverwahrlosung und ‚Milieuschädigung‘“ (Osterland 1970, 119). Schon in der personalen Zusammensetzung des Kollegiums wird das schulpädagogische Problem selbst inszeniert, soll das heißen. Dass die Verständnisvollen die Sympathieträger und Protagonisten sind, zu einer liberalen Haltung tendieren, die anderen dagegen einem restaurativen oder sogar reaktionären Verständnis von Schülertum zuneigen, deutet klar auf die Position hin, die die Filme einnehmen. Es mag als typisch anmuten, dass die Autoritären am Ende all dieser Filme eines besseren belehrt werden – das verständnisvolle Eingehen auf Schüler trägt bessere Früchte als jeder Versuch, sie zu dressieren. Die Autoritären sind wie dramatische und soziale Hindernisse, die von den Liberalen überwunden werden müssen.

Allerdings bleibt die Kritik am autoritären Lehrer implizit, wird nicht diskursiv, sondern narrativ ausgeführt. Der Autoritäre wird (als „flacher Charakter“) in einer „durchschaubaren Verkleidung des Patriarchen [...] oder als unglaubwürdiger Tyrann [gezeichnet], den moralisch zu verurteilen dem Zuschauer nicht schwerfällt“, heißt es weiter bei Osterland (1970, 120). Auch die Überzeichnung der Autoritären als Karikaturen der Lehrerrolle führe nur zum Spott, aber nicht dazu, dass sie Vorbild-Funktionen einnehmen könnten.

Die neuen Schulmeister

In den Musikfilmen der Zeit sind es auch gar nicht die Lehrer, die im Zentrum der Geschichte stehen, sondern vielmehr fast immer die Zöglinge, die sich gegen den autoritativen Apparat der Schule auflehnen [4]. Gespeist aus dem Entstehen von Freizeit- und Unterhaltungskultur ebenso wie aus der sich rasch entwickelnden Jugendkultur, werden Schüler zum Träger eigener Interessen, die das curricular vorgegebene und in der Figur des Lehrers personalisierte Diktat der Schule als eigener sozialer Handlungswelt manchmal offen unterlaufen. Einige der Filme skizzieren die Utopie einer Schulsituation, in der der Unterricht unterhaltsam (aber nicht unbedingt bildend) ist und in der das Musikalisch-Performative das Machtverhältnis zwischen Lehrern und Schülern unterminiert. Die Musik spielt in alledem eine zentrale Rolle, weil sie eines der zentralen Ausdrucksmittel jugendkultureller Zugehörigkeit und Folie zahlreicher sozialer Praktiken ist, vom Tanzen bis zur Performance von Musik, und besondere Qualität jugendkultureller Orte (von Jazzkellern bis hin zu Tanzlokalen). Sie dient zudem noch als Abgrenzung der Musik der Jungen gegen die Musiken der Alten – sowohl gegen als bildungsbürgerlich markierte klassische Musik wie auch gegen die volkstümlichen Feiermusiken.

Dass die Jugendlichen sich dabei musikindustrieller Formate des Schlagers bedienen, seltener auch der tanzbaren Formen des Jazz (insbesondere Dixie und Swing) und nur in relativ wenigen Beispielen des Rock‘n‘Roll, kann man lesen als Indikator der sich in der Zeit rasant ausbreitenden Medialisierung und Kommerzialisierung der Alltagsmusiken. Doch ist dieses hier nicht Punkt der Darstellung, hier geht es um die Modulation des Raums der Schule und diejenige der Lehrerrolle.

Eine scharfe Konfrontation zwischen einem oben schon angesprochenen und ungemein verbreiteten autoritären Lehrstil, der vor allem durch Verbot, Strafe und Reglementierung die Disziplinierung der Schüler zu erreichen sucht, und einem egalitäreren, auf Verständnis beruhenden Verfahren ist in *Und so was muss um acht ins Bett* (BRD/Österreich 1965, Werner Jacobs) angelegt: Der seinerzeit höchst populäre Sänger und Schauspieler Peter Alexander [5] spielt hier den Lehrer Dr. Eduard Frank, der an ein Mädchengymnasium ausgeliehen wird, um dort die Abiturklasse zu übernehmen – eine Gruppe von rebellischen jungen Frauen, die sich mit diversen (oft groben) Streichen gegen den Unterricht zur Wehr setzen; sie legen z.B. im Sportunterricht die Trainingsanzüge ab und laufen im Bikini durch den Kurpark und stören ein Kurkonzert – ein „Skandal“, wie die Schulleitung befindet. Erst als sich die Schülerinnen in ihren Lehrer verlieben, legen sie die Protesthaltung ab und bestehen am Ende alle das Abitur. Nicht, dass die Renitenz der Schülerinnen ein blinder Protest gegen die Schule sei – nein, auch die Lehrer suchen zu verstehen, was vorgeht: In einer Lehrerkonferenz werden die pädagogischen Maßnahmen explizit benannt und ein Verständnis dafür reklamiert, dass die Mädchen sich zu Recht gegen die an dieser Schule so ganz auf Zucht beruhende Lehr- und Hausordnung auflehnten.

Gerade Peter Alexander hat im Schlagerfilm mehrfach die Rolle eines „anderen“, nicht-autoritären und nicht-repressiven Lehrers gespielt – etwa in *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs), in dem er als Lehrer in einem Mädchengymnasium einen Unterricht aufzieht, bei dem alle Mädchen mitmachen und tanzen; als bekannt wird, was im Musikunterricht geschieht, wird er sofort von der Direktorin relegiert und von der Schule verwiesen. Münchhausens (Alexander) Methoden sind keine geplante Sabotage der Erziehungsprinzipien der Zeit, sondern eher einer unschuldigen Tolpatschigkeit geschuldet: Kaum der Schule verwiesen, gerät er auf Grund einer Verwechslung in eine Bildungs- oder Schulfernsehsendung, in der von afrikanischen Musiken gehandelt werden soll; Alexander führt einen wilden improvisierten, nach

den stereotypen Afrika-Vorstellungen nur riechenden Tanz auf und flieht, als die Verantwortlichen ihn festhalten wollen. Auch in diesem medialen Kontext verstößt die Figur gegen Verhaltenserwartungen des Experten, der sich schnell als eine „andere Form des Lehrers“ herausstellt: Auch das Schulfernsehen gehört dem zeitgenössischen pädagogischen Instrumentarium an, ist ein anderes mediatisiertes, pädagogisch fundiertes Format, das seinerseits qua Autorität reguliert ist und aus dieser seine Verlässlichkeit und Verbindlichkeit bezieht; dazu interreliert es die Distanz des Lehrhaften zwischen Zuschauern, hält die Sachkontrolle immer aufrecht.

Allerdings ist der weitere Verlauf des Films interessant: Die Fernsehverantwortlichen gehen auf die Suche nach dem so chaotisch und slapstickhaft agierenden Mann – seine Art sei glänzend geeignet als Acting-Style für das Fernsehen und sei in der Musikinstrumenten-Sendung glänzend beim Publikum angekommen. Ob man die Wendung als Hinweis darauf verstehen soll, dass das Fernsehen als antiautoritäre Institution konzipiert sei und ihre Formate schon in den 1950ern als Unterhaltungsformate lesbar sind (also noch in einem anderen Horizont als in dem des „Edutainments“, das eine Vermählung des Unterhaltsamen mit dem Lehrhaften und Wissenswerten betreibt), sei erst einmal dahingestellt.

Eine höchst interessante Figur ist der von Harald Juhnke gespielte Dr. Berning in *Hula-Hopp, Conny* (BRD 1958, Heinz Paul): Er ist zuständig für den internationalen Jugendaustausch und hat den amerikanischen Millionärssohn Billy Newman (Rex Gildo) an die Familie der Musikalienhändlerin Diana Haller (Susi Nicoletti) vermittelt. Allerdings ist der Sohn „Conny“ aber eine Tochter, was in den Vorschriften des Jugendaustausches verboten ist. Um eine versprochene Reise nach Honolulu nicht zu gefährden, verwandelt sich Conny in einen Jungen (mit einer abwesenden Zwillingsschwester „Cornelia“, beide gespielt von Conny Froboess). Nicht nur, dass Berning sich beim Besuch bei den Hallers in Steffi (Ingrid Pan), die Schwester der Tankstellenbesitzerin nebenan, verliebt, er durchschaut auch das doppelte Spiel bald – und gibt die bisherige Steifheit, Korrektheit und Contenance auf und spielt das Spiel mit, assistiert beim nächsten Täuschungsmanöver, muss dabei sogar beim Zahnarzt auf die Damentoilette gehen. Das Pädagogische als Instrument von Aufsicht und Kontrolle wird löcherig, durch eine Solidarisierung mit den Jugendlichen abgelöst.

Das schlagende Argument, das Conny vorbrachte, war der innige Wunsch, nach Amerika fahren zu dürfen. Bernings Einwilligung beruht also nicht auf einer grundlegenden Reflexion der Kontrollfunktionen, die ihm qua Institution zukommen, sondern einer Einsicht in die Intensität der Wunschphantasien der Jüngeren. Dass die eigene Verliebtheit, die er höchst linkisch ausdrückt, zu dieser Lockerung der eigenen institutionellen Rolle beiträgt, kommt sicherlich erschwerend hinzu und ist augenscheinlich. Er verhält sich, als bewege er sich auf einem interpersonellen Terrain, das ihm zutiefst unvertraut ist; er lässt sich sogar einen Hula-Hopp-Reifen aufnötigen, versucht, den richtigen Hüftschwung zu finden – und auch hier ist spürbar, dass er die Bewegung und die vom Selbstbild geforderte jugendliche Körperkontrolle (oder sogar Körperzucht) als Abweichung von der Normalität empfindet. Autoritätsaufweichung also nicht als Effekt einer Reflexion der pädagogischen Funktionen, sondern als Ausfluss individualisierter (Körper-)Erfahrung, letztlich ins Performative verlagert.

Es ist etwas Freundlich-Rebellisches und zugleich etwas Braves in den Schülern dieser Filme, die ihre musikalischen Präferenzen (und das Spiel in Schülerbands) als ausreichenden Ausdruck der Auflehnung gegen ein Unterrichtsmodell anzusehen scheinen, das auf Zucht, Disziplinierung und Curriculum basiert. Es bedarf Autoritäts- und Aufsichtspersonen, die Verständnis für die ästhetischen Bedürfnisse der Schüler aufbringen, um das Rebellische in die Normalität von „Schule“ zurückzuführen, ein Prozess, dem sich die Jugendlichen gern unterwerfen. Schule

kann ihre eigentlichen edukativen Aufgaben fortführen, so die paradox anmutende Implikation dieser dramatischen Formel, wenn sie die neuen und abweichenden Interessenimpulse der Schüler nicht abwehrt und als „Dezivilisierung“ abqualifiziert, sondern wenn sie sie ernst nimmt und in das eigene Programm integriert. Ein Beispiel: Noch am Beginn des Films *Der Pauker* (BRD 1958, Axel von Ambesser) ist die so problematische Abiturklasse außer Rand und Band, sobald keine Aufsichtsperson mehr anwesend ist, und beginnt (ohne instrumentale Unterlegung!) in wilde, akrobatisch anmutende Rock‘n‘ Roll-Tanzbewegungen auszubrechen. Als der Lehrer (gespielt von Heinz Rühmann), der eigentlich einen rigide autoritären Unterrichtsstil praktiziert, bei dem er seine Schüler wie ein Dirigent das Orchester dirigiert, in die Klasse kommt, wehren sich die Schüler durch Verweigerung. Erst als er die Instandsetzung eines alten Autos als Klassenprojekt etablieren kann, schwenken die Schüler um, solidarisieren sich gar mit ihm, als er entlassen werden soll. Am Ende sind sie re-diszipliniert, reagieren noch automatischer als eingangs die Fünftklässler auf das dirigistisch-dirigierende Regime des Lehrers. Eine Ausnahme ist nur die Halbstarkenfigur des Harry Engelmann (gespielt von Klaus Löwitsch), der nicht nur seine Lederkleidung nicht ablegt, sondern in seiner Anti-Haltung beharrt und am Ende kriminell wird. Dass der Film *in toto* die bildungsbürgerlich so wünschenswert erscheinende These vorträgt, dass verständnisvoller Unterricht am Ende zur Disziplinierung und Verbürgerlichung der jungen Leute führt, liegt auf der Hand und macht den im Grunde restaurativen Kern des Films aus.

Möglicherweise sind es sogar ökonomische Argumente, die die Akzeptanz der Schülermusiken herstellen. In *Liebe, Jazz und Übermut* (BRD 1957, Erik Ode) ist es das gute Herz einer Schulleiterin (Grethe Weiser), die Intervention einer amerikanischen Gospelsängerin und der Zuspruch von Agenten der Plattenindustrie, die den Aufsichtsrat eines Internats dazu bewegen, die Jazz- und Rockmusik der Schüler zu akzeptieren.

Auch *Wenn die Conny mit dem Peter* (BRD 1958, Fritz Umgelter) spielt in einem Internat, das von einem reichen Industriellen (Dr. Werneck / Rudolf Vogel) gegründet wurde und finanziert wird – das der Gründer mit dem Ziel ins Leben gerufen hatte, um junge Menschen gesund und vergnügt aufwachsen zu lassen, mit Sport und in frischer Luft, trotzdem lernend und tüchtig, wie es gleich eingangs des Films heißt. Die Kritik an den Zuständen im Internat ist hart: In der Schule werde aber nur Jazzmusik gemacht und der Pedell sei dauernd betrunken. Und auch die repressive Form der Schülermaßregelung wird vorgeführt – eine Klassenarbeit über einen Text aus den *Annalen* von Tacitus ist ein klares Mittel, die Schüler zu demütigen. Doch auch in diesem Film agiert der Direktor der Schule mit Verständnis für die Schüler – allerdings mit pragmatischer Begründung: Es ist ihm lieber, wenn „die Bande“ Trompete bläst als heimlich Schnaps säuft, wie Schüler seiner Altersgruppe es in seiner eigenen Jugend heimlich gemacht hätten. Die Lehrerschaft zerfällt klar in ein konservativ-repressives Lager (die ganz im LTI-Stil nicht nur von „Zucht und Ordnung“, sondern auch von „Schülermaterial“ spricht – den weiblichen Part dieser Gruppe spielt eine Lehrerin mit dem sprechenden Namen „Fräulein Säuberlich“) und einen liberal-kooperativen Flügel. Die Erzählung des Films nimmt aber das hier angelegte Potential, über verschiedene Konzepte von „Schule“ zu verhandeln, nicht weiter ernst, wenn er eine melodramatische Wendung nimmt – die Schüler wollen mit heimlichen Auftritten als Tanzkapelle Geld für den Mitschüler Peter (Peter Kraus) sammeln, der nicht nur das Geld für eine Operation der Mutter, sondern auch noch sein eigenes Schulgeld auftreiben muss. Allerdings ist es keine Aktion, die von den Schülern ausgeht, sondern vom Stifter des Internats, der inkognito als Schulpedell arbeitet. Das Ende des Films ist vollends versöhnlich, der Industrielle gibt sich zu erkennen, bewilligt das Stipendium für Peter und gibt den Musikinteressen der Schüler Raum.

Parteilichkeiten (der Filme, der Lehrer)

Dass *Liebe, Jazz und Übermut* (1957) eindeutig die Partei des Jazz ergreift, ist unzweifelhaft. Schon der Titel annonciert eine Triade von Spaß und Freizeit, Sexualität und Musik, die in allen Genres, die zeitgenössische Jugendkultur narrativ entfalteten – vom Rock'n'Roll-Film der 1950er bis zu den amerikanischen *beach party movies* der 1960er –, eine zentrale Rolle gespielt haben. Ein Standardkonflikt gehört zur Erzählung dazu: Die Musik der Jugendlichen muss sich gegen andere, von Erwachsenen kontrollierte und bevorzugte Musiken durchsetzen. Das ist ein Kampf um Selbstbestimmung, ein Akt der Emanzipation der Jugend- von der Erwachsenenkultur. Und es ist zugleich ein Ringen um ästhetische Werte, um Lebensstile, um die Modi der Selbstauskostung in Bewegung und Tanz. In den Geschichten geht es auch um Orte, die als Residuen der Jugendkultur definiert sein wollen und die die Akzeptanz der Erwachsenen erwerben müssen.

Ein extremes Beispiel für die Kollision der Geschmackskulturen von Älteren und Jüngeren ist *Immer, wenn der Tag beginnt* (BRD 1957, Wolfgang Liebeneiner): Die Lehrerin Dr. Hanna Burkhardt (Ruth Leuwerik) hatte sich schon mehrfach entschieden für die Belange ihrer Schüler auch gegen die Paragraphen der Behörden, die Kollegen und Schulräte eingesetzt. Sie wird ans Schiller-Gymnasium versetzt. Einer ihrer Schüler, Gründer einer Jazzband, ist todkrank. Er vertraut der Lehrerin seinen größten Wunsch an: An seinem Grab soll seine Jazzband spielen. Gegen das strikte Verbot der Schulleitung erreicht sie das schier Unmögliche – bei der Trauerfeier ertönt Blues-Musik, ein Ereignis, über das sogar die Presse berichtet [6].

Im Rock'n'Roll-Film der zweiten Hälfte der 1950er ist es oft die Unbehaustheit der Jugendlichen, der Auszug aus der elterlichen Welt (und das Suchen nach Orten außerhalb der Wohnung der Familie und der darin geltenden Machtverhältnisse) sowie die Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten im Tanz, in einer erstaunlicherweise hochkonventionalisierten, akrobatisch anmutenden Beweglichkeit, die Thema der Filme ist. Das ist in *Liebe, Jazz und Übermut* anders. Tanz als Ausdrucksmedium steht im Hintergrund. Es ist die Musik selbst, in der sich Jugendlichkeit ebenso artikuliert wie die Erneuerung der Musikkultur überhaupt. Die Geschichte spielt auf dem in Bayern gelegenen Schloss Tiefenstein, das ein Internat für musikbegabte Waisenkinder beherbergt, die dort in klassischer Musik ausgebildet werden sollen. Eine amerikanische Stiftung – gegründet von einem reichgewordenen Amerikaner bayerischer Abkunft – ist Träger der Schule. Allerdings hat die Leiterin Frau Clothilde Himmelreich (gespielt von Grethe Weiser) eine ganze Reihe von Kindern aufgenommen, die verwaist sind, und sie hat sogar die Lehrer entlassen, um die Kinder ernähren zu können. Als sich der Treuhänder der Stiftung anmeldet, ergibt der Zufall, dass eine Jazz-Combo („Peter Hagen und die Syncopers") im gleichen bayerischen Dorf sich mühsam zu ernähren versucht, weil der Manager der Gruppe sich mit allem Geld ins Ausland davongemacht hat – die Band ist nun mittellos und ohne Engagements bei einem grantigen Gastwirt untergekommen. Als Hagen und seine Leute davon hören, dass das Internat Musiklehrer sucht (dem Treuhänder soll eine „ordentliche" Musikschule präsentiert werden!), macht sich Hagen (Peter Alexander) sofort auf, spielt ein Stück von Chopin (die „c-moll-Etüde Nr. 24"), wird eingestellt und kann auch seine Combo als Lehrer vermitteln.

Erst nach dem ersten Drittel des Films sind die Vorgeschichten abgeschlossen. Die erste Stunde, die Hagen mit der Meisterklasse verbringt, bringt einen abrupten Wechsel: Zunächst hatten die jungen Leute als kleines Jugendsinfonieorchester ein klassisches Stück in perfekter Manier gespielt, bis die Dirigentin „Fenster, Fenster!" ausgibt; sie werden geschlossen, und als sie zu sind, geht das Orchester bruchlos in den Sound einer Bigband-Nummer über. Hagen ist

zutiefst überrascht, will wissen, woher die Kinder das Arrangement haben – und es stellt sich heraus, dass sie das Stück nach einer Platte ausgerechnet der „Syncopers“ einstudiert haben.

Wie die Geschichte weitergeht, vermag kaum zu überraschen: Hagen verliebt sich in Britta Johnsen (Bibi Johns), die als Lehrerin am Internat arbeitet. Er arbeitet weiter mit den Kindern an Jazz-Nummern, in einer großen Scheune, außerhalb des Schlosses. Er verspricht Britta, seine Kontakte zu den Münchner Musikproduzenten zu aktivieren, um sie auf das auch ökonomische Kapital hinzuweisen, das in der Begabung der Kinder besteht. Nach vielen weiteren Verwicklungen kommt es zum Happy-End auf allen Ebenen.

Liebe, Jazz und Übermut macht den Konflikt um die inhaltliche Entscheidungsmacht an der Schule vor allem am stilistischen Oktroi der klassischen Musik als einzigem Unterrichtsgegenstand fest. Die Position, die der Film selbst einnimmt, ist klar. Und wenn sich eine Beethovenbüste im Musikraum abwendet, als die Meisterklasse eine Swingnummer spielt, ist die Ironie deutlich ausgestellt – die Deutungsmacht der Schule reicht bis in die Einrichtung der Räume hinein. Doch ist der Film komplexer angelegt – neben Swing, Schlager und klassischer Musik findet sich sakral motivierte Musik (das Schubert‘sche „Ave Maria“ sowie das Spiritual „Motherless Child“) und Volksmusik (von einer Gruppe singender Frauen auf einem Heuwagen vorgetragen wird – sie singen ausgerechnet „Cindy, oh Cindy“) [7].

Der für die Geschichte von *Liebe, Jazz und Übermut* so zentrale Konflikt zwischen klassischer Musik und allen anderen Stilen erweist sich so als reines Scheingefecht, das von vornherein nie als echte Entgegensetzung ausgeführt ist [8]. Allerdings sind Stücke des diskursiven Feldes, in dem gerade das „Heiße“ von Jazz (und Rock‘n‘Roll, möchte man der Zeit vorgreifend ergänzen), die Dominanz des Rhythmischen und offensichtliche Allusionen auf die Erfahrung des eigenen Körpers Thema gewesen sind. Dass diese Musik mit Sexualität zu tun hat, wird allerdings vollkommen zurückgenommen – vor allem das jungenhafte Spiel Peter Alexanders, seine manchmal an Klamauk, manchmal an Slapstick erinnernden Performances nehmen gerade diesen Aspekt ganz zurück.

Am Ende sind es meist Erwachsene, die den Kindern oder Jugendlichen die Aufführung „ihrer“ Musik ermöglichen; und es sind in *Liebe, Jazz und Übermut* ökonomische Interessen von Erwachsenen, die die anwesenden Agenten dazu veranlassen, das Kinder- und Jugendorchester unter Vertrag zu nehmen und auf Tournee zu schicken. Der Widerspruch zwischen der Tatsache, dass jugendaffine („heiße“) Musiken zum einen Jugend- gegen Erwachsenenwelten definieren, dass sie gleichzeitig aber Märkte eröffnen und dem Warenkreislauf selbst und damit erneuter gesellschaftlicher Kontrolle zugeführt werden können, ist allerdings auch hier schon spürbar. Unbeantwortet bleiben muss die Frage, ob der Titel auf ein äußeres Feld der Selbstwahrnehmung und -definition von Zuschauern Bezug nimmt, sie für sich vereinnahmt und die Vertreter der Nicht-Unterhaltungsmusik von vornherein als lächerliche Vertreter eines ästhetischen Geltungsanspruches qualifiziert, auch wenn sie die ökonomische Macht innehaben. Immerhin könnte der „Kälte“ der Darstellung der Erwachsenen die „Hitze“ der Musiker, aber auch die der Rezeption dieses Films korrespondieren.

Von Schülern lernen oder Liebe im Feld der Schule

Die Stereotypen der Lehrerin kennzeichnen sie als Wächterin über die Sittlichkeit der Schüler und vor allem der Schülerinnen. Sie kleiden sich streng, züchtig und hochgeschlossen, als solle bereits in der äußeren Erscheinung die eigene Körperlichkeit, das eigene Alter und die Fähigkeit

zum lustbetonten Sich-Bewegen und zur Empfindung von Spaß unterdrückt werden. Konfrontiert mit dem zunehmenden Hedonismus der Schülerinnen und deren modischer *appearances* wird mehrfach das Motiv der „lernenden Lehrerin" angesprochen, die sich den Jugendlichen anpasst. Die Kontrolle der Ziemlichkeit des Verhaltens und der Dezenz des Sich-Kleidens tritt zurück, es kommt zur Verwischung der Altersdifferenzen. Die Älteren werden „verjugendlicht" (eine Bewegung, die man wieder mit ökonomischen Gesichtspunkten zusammenbringen kann, weil gerade die Jugendmoden die Saisonalisierung der Kleidung vorangetrieben haben). Damit verändern sich aber auch die Gewichtungen der schulischen Inhalte – die Kontrolle über den gelebten Lifestyle der Zöglinge tritt nicht nur zurück, sondern gibt Konsummuster der Schüler an die Lehrer weiter und findet sogar Niederschlag in den Unterrichtsstoffen.

Ein Beispiel aus den 1960ern: Die mit einer Abiturientengruppe reisende Begleiterin Jutta Wilke (gespielt von der französischen Schauspielerin Geneviève Cluny) tritt in *Wenn man baden geht auf Teneriffa* (BRD 1964, Helmuth M. Backhaus) im Kostüm der gestrengen Lehrerin auf. Sie nimmt zunächst die Rolle der *Aufpasserin* ein, eine Rolle, die in vielen Urlaubsfilmen vorgesehen ist – und regelmäßig geben die Figuren ihre Kontroll-Rolle auf, tauchen selbst in die besonderen Bedingungen des Urlaubs ein, entdecken womöglich Seiten ihrer erotischen Attraktivität und Initiativität, die bis dahin blockiert gewesen sind. Auch in diesem Film kommt es zu dieser Wandlung, die in ihren Auswirkungen auf die Persönlichkeit fast einer Transition nahekommt. Interessanterweise ist es in diesem Film ein Diskurs über das Alter der Figuren: Als die Abiturienten ihr verwerfen, sie sei in ihren Ansichten 30 oder sogar 50 Jahre gegenüber der Gegenwart zurück, legt sie vor dem Spiegel andere Sachen an, verändert die Haartracht und legt Schminke auf, tritt als Verjüngte den Jungen wieder gegenüber.

Das kleine Motiv ist natürlich älter, findet sich schon anfangs der 1950er und nimmt die Praxis wieder auf, dass Schüler Lehrern Streiche spielen – in aller Unschuld, sich manchmal über die Lehrer belustigend, sie dabei immer in ein Spiel integrierend, in dem die Lehrer die Genasführten sind, sich also Machtstrukturen verkehren. Schon *Geliebtes Fräulein Doktor* (aka: *Liebesbriefe aus Mittenwald*, BRD 1954, Hans H. König), deren Heldin Frau Doktor Maria Hofer (Edith Mill) ist, die die Schulleitung frisch aus dem Kloster engagiert hatte, setzt das Motiv als Liebeskomödie um. Die junge Frau wird bei ihrer Ankunft genüsslich von der Kamera präsentiert – sie „registriert von der altbackenen Frisur bis zu den Haferlschuhen eine graue Provinzmaus mit einem attraktiven Gesicht" (Sudendorf 2014). Die Jungen ihrer Abiturklasse wollen ihr einen Streich spielen: Der „Klassenprimus Cicero (Hans Clarin) formuliert Liebesbriefe an das Fräulein, die er mit dem Namen des Sportlehrers Dr. Hans Klinger (Helmut Schmid) signiert. Und jeweils am Ende des Briefes gibt es ein Postscriptum, in dem Cicero/Klinger Maria auffordert, sich doch andere Schuhe, andere Strümpfe, eine andere Frisur und ein anderes Kleid zuzulegen. Jetzt mausert sich das Fräulein zu einer aus einem Modeartikel entsprungenen attraktiven jungen Frau – die Litfass-Reklame für Arwa-Nylonstrümpfe gibt den letzten Anstoß" (ibid.). Natürlich endet die Geschichte mit der Heirat der Lehrerin mit dem Sportlehrer Dr. Klinger (Helmut Schmid), den allerdings Pater Anselmus (Robert Freitag) – er leitet den Knabenchor und wird deshalb von den Schülern „Pater Tralala" genannt – erst davon überzeugen muss, dass er sich seinerseits in die neue Kollegin verliebt hat.

Ein ähnliches, nun ganz auf die Verliebtheit einer Schülerin gestütztes Beispiel findet sich in der Intrige des oben schon erwähnten Schul-Schlagerfilms *Und so was muss um acht ins Bett* (1965): Als die Schülerin Prinzessin Margaret (Gitte Haenning) in ihren Lehrer, den als überaus streng geltenden Studienrat Dr. Eduard Frank (Peter Alexander), verliebt ist, bemerkt, dass dieser sich in die Sportlehrerin Angelika Weiß (Ingeborg Schöner) zu verlieben beginnt, schreibt sie anonyme Liebesbriefe an Frank, die dieser wiederum Weiß zuschreibt. Erst nach dem Abitur

klärt die Prinzessin ihr Spiel auf (und Frank und Weiß können zum dramaturgisch erwünschten Paar werden). Der Film illuminiert die sexuellen Phantasien der Prinzessin und Franks in mehreren Tagtraum-Sequenzen gleichermaßen, fasst die Schule so als sozialen Raum erotischer Affinitäten und nur noch am Rande als Institution des Lehrens. Die Sexualisierung der Schule in den späteren Sexfilmen aus der BRD (etwa in der *Schulmädchen-Report*-Serie) ist bereits deutlich erkennbar, möchte man fortsetzen. Dass aus der Schülerin-Lehr-Beziehung tatsächlich ein auch sexuell vereinigtes Paar wird, ist aber erst in den 1970ern als Filmstoff möglich (etwa in dem TV-Krimi *Reifezeugnis*, BRD 1977, Wolfgang Petersen).

Und so was muss um acht ins Bett inszeniert die Beziehung der jungen Frau zu ihrem Lehrer als ein höchst ambivalentes Furioso von Musiknummern: Die Schülerinnen eines Internats haben sich trotz Verbots aus der Schule herausgeschlichen und sind in die „Trocadero-Bar" gezogen; als der Lehrer dazukommt, singt Gitte Haenning auf einem Tisch stehend die Rock'n'Roll-Nummer „No no no, sagt mein Daddy". Danach zieht sie Frank, der sie zur Rückkehr in die Schule zu überreden versucht, in einen wilden Tanz hinein („Come Back!") – und wird dabei photographiert. Weil sie eine Prinzessin ist, gerät das Bild in die Boulevardpresse und löst einen kleinen Skandal aus. Vor allem das Lehrerkollegium reagiert mit aufgesetzter Empörung, um den eigenen Ruf und den des Internats besorgt; dass im besonderen Beispiel auch ökonomische Gründe der moralischen Panik zugrundeliegen, sollte aber nicht darüber hinwegsehen lassen, dass in der Berufsrollenerwartung des Lehrers zu seinen Schülern und insbesondere Schülerinnen ein zölibatäres Moment enthalten ist, das der Film wiederum genüsslich dramatisiert.

Schülerinnen, die für oft viel ältere Lehrer schwärmen. Schüler, die sich in ihre Lehrerinnen vernarren – auch das ist im Korpus der Schlagerfilme bis 1965 bereits nachweisbar. Der oben schon erwähnte *Immer, wenn der Tag beginnt* (1957) baut seinen Plot auf der leidenschaftlichen Liebe eines Schülers zu seiner Lehrerin (Ruth Leuwerik) auf, die offenbar wird, als sein Tagebuch entdeckt und öffentlich gemacht wird. Natürlich kommt es zu einem Disziplinarverfahren gegen die Lehrerin – man legt ihr nahe, die Schule zu verlassen und sie willigt ein. Die Mésalliance der damals 33jährigen Leuwerik (*1924) mit dem 17jährigen Schüler wird so quasi freiwillig verhindert (es handelt sich trotzdem um einen Offizialakt, ihr den freiwilligen Wechsel des Arbeitsplatzes als einfachsten Ausweg aus dem moralischen Konflikt anzubieten); es mag allerdings kurios wirken, dass ein Lehrerkollege der Lehrerin einen Heiratsantrag macht, als sie die Schule verlässt – es handelt sich um den 21 Jahre älteren Wolfgang Cornelius, gespielt von Hans Söhnker (*1903).

Das Skandalöse erotischer Beziehungen in der Schule wird noch gesteigert, wenn es sich um lesbische Beziehungen handelt. *Mädchen in Uniform* (BRD/Frankreich 1958, Géza von Radványi; der Stoff wurde bereits 1931 filmisch adaptiert) spielt um 1910 in einem Internat für adelige Mädchen. Es wird höchst autoritär geführt, sucht die Mädchen auf die traditionelle Frauenrolle „mit Küche, Kirche und Kindern" vorzubereiten. Das Tragen von Schuluniformen indiziert deutlich die militaristischen Ideale, die dem Erziehungskonzept innewohnen. Nur eine engagierte Lehrerin, Fräulein von Bernburg (Lilli Palmer), verhält sich anders, sucht den Zöglingen „eine Hand zu reichen". Manuela von Meinhardis (Romy Schneider), die nach dem Tod ihrer Mutter ins Internat kam, verliebt sich schwärmerisch in die Lehrerin, die jedoch überfordert reagiert und die Signale der Schülerin schlicht ignoriert, diese aber durchaus bemerkt. Erst ein Selbstmordversuch der jungen Frau führt zur Klärung – die Lehrerin wird das Internat verlassen, zu einer Beziehung zur Schülerin kommt es nicht. Der eigentliche Skandal wird vermieden. Und die ersehnte lesbische Beziehung wird sogar noch als „Krankheit" diffamiert, es gilt, die Schülerin zu „heilen". Damit wird auch die Schule als entsexualisierter Ort gerettet. Unklar bleibt aber, ob dem System von Ordnung, Pflicht und Gehorsam, in das sich die jungen Frauen

einfügen sollen, die Sehnsucht nach Nähe, Zärtlichkeit und Geborgenheit entgegenläuft, dass also die weibliche Idealrolle mit einem tiefen unlösbaren Grundkonflikt zwischen Disziplinierung und einer nicht durch Sitte und Ordnung autoritär geregeltem Grundsatz interpersonaler Zuwendung angelegt ist (ein Thema, das in der Rekonstruktion der diskursiven Ordnung der Geschlechterrollen der Geschichte sowohl 1931 wie auch 1958 eine zentrale Rolle spielt) [9].

Summa

So sehr die überkommene Schule im Film als „Erziehungs-Anstalt" einem Kodex von Erziehungszielen verpflichtet war, die auf die Zurichtung der Schüler ausgerichtet und eher an militaristischen Vorstellungen von Zucht und Ordnung orientiert scheint, und so sehr sie in einer ähnlichen innergesellschaftlichen Abschottung wie die Kasernen und Übungsplätze der Soldaten gehalten waren, so sehr wird die Schule nach dem Krieg von der sich rasant entwickelnden neuen Gesellschaft der BRD überschwemmt: von den jüngeren Lehrern, die aus dem Berufsbild des Jugendwächters und strengen Erziehers ausbrechen (oder ihm zumindest skeptisch gegenüberstehen), wie zugleich von den selbständiger und selbstbewusster werdenden Schülern, die in der sich herausbildenden Jugendkultur mit ihren eigenen modischen und musikalischen Stilistiken einen Ausdrucksraum finden, der sich aus den herkömmlichen Bestimmungen von Schule und den dort vorherrschenden Inhalten und Umgangsformen löst. Schule erweist sich den Figuren des kleinen Korpus als ein Raum, den sie sozusagen „enteignen" können und zu einem Feld eigener (populär-)kultureller Tätigkeit umformen. Vor allem importieren sie offensiv die eigene Körperlichkeit und Sexualität in diesen Raum und offenbaren die Lehrer-Schüler-Beziehung als eine auch erotisch unterfütterte soziale Bindung – und gerade sie ist eng mit Musik verbunden. „Musik gehört dazu", heißt es in einem Schlagerfilm – weil in der Performanz der Musik ein Moment des lustvollen Heraustretens aus den Alltagsroutinen und einer Intensivierung des Selbsterlebens enthalten ist. Das Genre des Schlagerfilms gibt gerade dieser Bewegung einen formalen Rahmen, deshalb handeln so viele Geschichten im Schul-Milieu.

Wenn die These richtig ist, dass die Filme ihrer Zeit eine „naive Pädagogik" der Erziehung, des Heranwachsens und der Schule insbesondere entwerfen, und wenn es zudem richtig ist, dass die Filmemacher – Drehbuch- und Dialogschreiber, Regisseure etc. – auf eigene Schulerfahrungen zurückgreifen, dann werfen die Filme der Nachkriegszeit einen Blick auf eigene biographische Erfahrungen (die zum großen Teil noch in der Nazizeit gemacht worden waren) ebenso wie auf das zeitgenössische Nachdenken über schulische Erziehung in Zeiten des sozialen und politischen Wandels.

Anmerkungen

[*] Das Titelzitat entstammt dem Film *Wenn die Musik spielt am Wörthersee* (BRD/Österreich 1962, Hans Grimm).

[1] Vgl. zu einem ähnlichen Lehrerstereotyp auch *Der Untertan* (DDR 1951, Wolfgang Staudte; westdt. Uraufführung 1957). Methodisch sei angemerkt, dass das Anliegen nicht nur die Herausarbeitung der Charakteristiken der Stereotypien der Lehrerrolle sein kann – er ist ein *stock character* ähnlich dem des „zerstreuten Professors" (vgl. Dalton 1999, 14f) –, sondern um die Rekonstruktion des komplexen Gefüges der Institutionalität der Schule, der Beziehungen der Lehrer untereinander, der Lehrer zur Schulaufsicht, der Lehrer zu den Schülern (und immer auch umgekehrt). Die Schule tritt hier als sozialer Mikrokosmos auf. Ob es methodisch und vom Erkenntnisziel opportun ist, die verborgene Bildungsidee dieser fiktiven Schulen zu aufzudecken oder die Beziehungsgeflechte der Schule nachzubilden (einschließlich der wechselseitigen Rollen- und Ver-

haltenserwartungen der Beteiligten), bedarf der Diskussion. Vgl. zur Analyse des *hidden curriculum* der Schulfilme Dalton [1999], die sogar vom „Hollywood-Curriculum“ spricht. Ich verfolge hier die Idee, dass die Schulfilme des Korpus einigen Themen Gesicht verleihen, die zu den hintergründigen Diskursen ihrer Zeit gezählt haben. Ich komme im Text im einzelnen darauf zurück.

[2] Erinnert sei an den in den 1950ern populären Slogan „Spitzbart, Bauch und Brille / sind nicht des Volkes Wille“, der im Umkreis des Aufstands vom 17. Juni 1953 gegen die SED (insbesondere Walter Ulbricht) gerichtet war.

[3] Neben der Standesmäßigkeit der Erziehung und dem durch die Internate zumindest annoncierten Erziehungswerte „Zucht und Ordnung“, mit dem durch den mit einer bildungsbürgerlichen Erziehung ermöglichten Kastenwechsel des einzelnen Schülers spielen manche Filme auch mit der Motivation des *outsourcing* der Erziehungs- und Aufsichtspflichten als Grund für die Unterbringung von Kindern im Internat. Doch bedürfte dieses genauerer Untersuchung. Neben den erwähnten spielen auch die folgenden mir bekannt gewordenen Filme ganz oder teilweise in Internaten: *Fritz und Friederike*, BRD 1952, Géza von Bolváry; *Das fliegende Klassenzimmer*, BRD 1954, Kurt Hoffmann; *Der schönste Tag meines Lebens*, Österreich 1957, Max Neufeld; *Die Abenteuer des Grafen Bobby*, Österreich 1961, Géza von Cziffra; *Unsere tollen Tanten*, Österreich 1961, Rolf Olsen.

Filme wie *Der Junge Törless* (BRD 1966, Volker Schlöndorff), die davon handeln, wie Internatszöglinge an der Repressivität des Systems zerbrechen, entstehen erst nach der Berichtszeit. Vorher ist eher die Vermeidung der dunklen Seiten der Internatserziehung zeittypisch; so fehlt die Kinderheim-Parallelhandlung aus Tucholskys Romanvorlage in der Filmadaption *Rheinsberg* (BRD 1963, Kurt Hoffmann) vollständig.

[4] Es gibt wenige Ausnahmen. Eine ist der Jugendfilm *Il bacio del sole* (*Don Vesuvio und das Haus der Strolche,* Italien/BRD 1958, Siro Marcellini), in dem ein zunächst als Seemann verkleideter Priester (gespielt von O.W. Fischer) im Neapel der Nachkriegszeit ein Heim für verwahrloste Jungen einrichtet, deren Vertrauen gewinnt und sie die Fähigkeit, Gut und Böse zu unterscheiden, lehrt – allerdings ist es hier ausgerechnet ein Priester und kein Lehrer, der die Hauptrolle spielt. Eine Ausnahme ist auch *Der Pauker* (BRD 1958, Axel von Ambesser), auf den ich unten noch genauer eingehe, der von einem Lehrer erzählt, der sich vom Autoritären zum Liberalen wandelt und gerade dadurch eine aufständische Abiturientia-Klasse unter Kontrolle bringen kann.

[5] Alexander spielte das Rollenfach der Lehrerparodie noch Jahre später in drei Paukerfilmen (*Zum Teufel mit der Penne - Die Lümmel von der ersten Bank II*, 1968; *Hurra, die Schule brennt - Die Lümmel von der ersten Bank IV*, 1969; *Hauptsache Ferien*, 1972).

[6] Der Film war das Leinwanddebüt von Rex Gildo, der in den Credits unter dem Namen „Alexander Gildo“ geführt wird. Gildo singt im Film nicht, ist jedoch Klarinettenspieler in der Jazzband. Diese spielt unter anderem den von Franz Grothe komponierten *Mitternachts-Blues* (Wikipedia).

[7] Das Lied basiert auf dem amerikanischen „Cindy o Cindy“, das eingedeutscht von Margot Eskens 1957 eingespielt wurde. Eine englische Fassung ist z.B. von den Beach Boys auch in Deutschland bekannt. Das Lied wird als „Folksong“ annonciert. Das Lied „Meine Melodie“, das von Bibi Johns und den singenden Kindern während einer Wanderung der Schüler erklingt, wird übrigens gesungen von den Schöneberger Sängerknaben.

[8] Das Gegeneinander von E- und U-Kultur ist gerade in institutionellen Handlungsinstitutionen wie der Schule allenthalben spürbar. Manchmal wird gar die (Jazz- oder Rock-)Musik der Schüler vor konservativen Lehrern verborgen, wenn bei deren Auftauchen rasend schnell auf klassische Musik „umgeschaltet“ wird. Ein Beispiel findet sich in *Wenn die Conny mit dem Peter* (1958), wenn vom Lied „Ich denk an Dich“ zu einem Stück von Mozart (das sich zumindest wie Mozart anhört) mutiert, als der stockkonservative Latein- und Biologielehrer den Raum betritt. In *Wenn die Musik spielt am Wörthersee* (BRD/Österreich 1962, Hans Grimm) werden die jungen Schülerinnen den Eltern auf dem Semesterschlussfest mit einem Kammerkonzert (ein Streichquartett von Haydn + Menuett-Tanz) ihre klassische Musikausbildung beweisen. Als es aber gelungen ist, die Schulleiterin wegzulocken, wird im Nu die Bühne umgebaut, die Moderatorin (wie andere Schülerinnen) treten im Dirndl wieder auf die Bühne, die Musik wechselt zu Vivi Bachs Lied „Wenn die Musik spielt am Wörthersee“. Das Eltern-Publikum applaudiert

überrascht. Weitere Schlagernummern folgen. Als die inzwischen betrunkene Schulleiterin in das Publikum zurückkommt, ist auch sie (auch angesichts des Applauses der Eltern) begeistert: „Das ist Musik! Das wollen die Leute hören!“ – klar den Wechsel von der E- zur U-Musik gutheißend. Von der Populärmusik der Jungen angesteckt zu werden – auch dazu finden sich Beispiele im Korpus wie etwa eine Schuleinlage Peter Alexanders in *Musikparade* (BRD 1956, Géza von Cziffra), in der er mit „Peterli“ Hinnen „Mamma-Di-Mandolin“ darbietet (der Song war 1956 in der BRD immerhin vier Wochen in den Charts). Die Lehrerin kommt dieweil zum Unterricht in die Klasse, bleibt an der Tür stehen, sie ist zunächst irritiert, signalisiert dann aber immer stärker Sympathien, ja Begeisterung.

[9] Vgl. dazu Rich 1981; vgl. allgemein zur Übertragung erotischer Emotionen in der Schüler-Lehrer-Interaktion Stebbins 2010. Vgl. d.w. May 2009, die in einer Analyse des Films *The Heartbreak Kid* (Australien 1993, Michael Jenkins) über die Liebe einer Lehrerin zu einem 17jährigen Schüler das Handlungsfeld der Schule unter den Vorzeichen der Darstellung der weiblichen Lehrerfigur als Objekt der Begierde, des Klassenraums als eines erotisch aufgeladenen Raums und der Konsequenzen von Beziehungstabus im gleichzeitig geltenden institutionellen Raum der Schule als eine in sich grundlegend widersprüchliche soziale Welt zeichnet. Vgl. dazu auch den deutschen Problemfilm *Immer wenn der Tag beginnt* (BRD 1957, Wolfgang Liebeneiner), der das Dilemma nur durch den Theatercoup eines völlig überraschenden Heiratsantrags des Haumeisters (Hans Söhnker) an die belastete Lehrerin (Ruth Leuwerik) dramaturgisch und dienstrechtlich entlasten kann.

Literatur

Dalton, Mary M. (1999) *The Hollywood curriculum. Teachers and teaching in the movies*. New York [...]: Lang (Counterpoints. 51.).

Grant, Peggy A. (2002) Using Popular Films to Challenge Preservice Teachers' Beliefs about Teaching in Urban Schools. In: *Urban Education* 37,1, Jan. 2002, S. 77-95.

May, Josephine (2009) A Challenging Vision: The Teacher-Student Relationship in *The Heartbreak Kid*. In: *Journal of Australian Studies* 33,4, S. 405-415.

Osterland, Martin (1970) *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964.* Stuttgart: Enke (Göttinger Abhandlungen zur Soziologie und ihrer Grenzgebiete. 19.).

Rhem, James (2015) The Teacher Archetype in Movies. In: Liston, Daniel Patrick / Renga, Ian Parker (eds.): *Teaching, Learning, and Schooling in Film. Reel Education*. New York: Routledge, S. 9-24.

Rich, B. Ruby (1981) *Mädchen in Uniform*. From Repressive Tolerance to Erotic Liberation. In: *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*, 24/25, March 1981, S. 44-50.

Stebbins, Anne (2010) Freud, Lacan and Erotic Desire in Education. In: *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice* 34,2, S. 159-167.

Sudendorf, Werner (2014) Filme der Fünfziger XII: *Geliebtes Fräulein Doktor* (1954). In: *New Filmkritik*, URL: http://newfilmkritik.de/archiv/2014-04/filme-der-fuenfziger-xii-geliebtes-fraeulein-doktor-1954/.

Wulff, Hans J. (2006) *All Quiet on the Western Front*: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten. In: *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Hrsg. v. Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp u. Matthias Steinle. Marburg: Schüren, S. 27-40 (Aufblende. Schriften zum Film. 12.).

Der Troubadour im Schnee und seine Kollegen oder Singende Sportstars im deutschen Schlagerfilm bis 1967

Deutsche singende Sportler der Zeit um 1960

Manfred Schnelldorfer ist ein Sänger und Schauspieler aus der Hochphase des deutschen Schlagerfilms (1949-1967), der sich in beiden Fächern des Unterhaltens durch eine selten zu besichtigende Unbegabtheit auszeichnet. Ein besonders trauriges Beispiel seiner dankenswerterweise kurzen Karriere als singender Schauspieler [1] ist das Lied „Deine schönen blauen Augen" aus dem Film *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer, 0:10) – eine Performance, die sich durch Abwesenheit jeder Art von Ausdrucksverhalten oder gar -gestaltung und -intensität auszeichnet. Schon der Kontext des Auftritts nähert sich dem Grotesken an: Der Sohn eines Direktors (gespielt von Gus Backus) hatte von seinem Vater eine Abfuhr erhalten, weil er unstandesgemäß in eine der Angestellten der väterlichen Firma verliebt war. Der Vater entlässt die junge Frau, ohne sie zu kennen. Der verärgerte Sohn verlässt das Büro, pfeift ein Taxi heran, gibt den Zielort an. Der Wagen ist kaum angefahren, als sich der Taxifahrer umdreht, fragt, ob der Fahrgast Liebeskummer habe – und beginnt, ohne weitere Ankündigung zu singen. Er trällert sein Lied, wohl als Trost gegen den sichtlichen Kummer des Fahrgastes. Jener versucht, noch zu intervenieren („Müssen Sie unbedingt singen?"), kann aber nicht unterbrechen. Angekommen, ist das Lied vorbei; der Fahrgast-Sohn gibt noch ein üppiges Trinkgeld – „Für das schöne Lied!" (0:13). Schnelldorfer ist in den Credits des Films nicht nominiert, tritt im weiteren Geschehen nicht mehr auf.

Ein Cameo-Auftritt? Oder ein verdeckter Werbeauftritt für das Lied? Geht man der Frage nach, stößt man auf eine Strategie der Unterhaltungsindustrie, die sich in der zweiten Hälfte der 1950er vermehrt auch im Schlagergewerbe niederschlug: Bekannte Sportler werden zu Musik- und Filmstars umnominiert, ihre Prominenz oder Bekanntheit aus dem Sport wird in eine ökonomische und symbolische Verwertungskette einbezogen. Schnelldorfer hatte nach diversen Titeln als deutscher und als Europameister als Eiskunstläufer 1964 die goldene Olympiamedaille und den Weltmeistertitel errungen; bereits im gleichen Jahr wurde er mit dem Lied „Wenn du mal allein bist" in *Holiday in St. Tropez* (Österreich 1964, Ernst Hofbauer) unter Vertrag als Schauspieler genommen (der Titel stand auf der Jahreshitparade auf Platz 23); in sieben Filmen agierte er bis 1966; mehrere Jahre trat er zudem in einer Eisrevue auf, nachdem ihn die Deutsche Eis-Revue 1969 unter Vertrag genommen hatte.

Schnelldorfer ist nur ein Beispiel für die Weiternutzung von Sportprominenz im Schlagergewerbe. Bis heute wohl noch bekannter ist die Filmkarriere von Hans-Jürgen Bäumler und Marika Kilius [2]. Ihre Eiskunstpaarläufe wurden sechsmal mit der Europameisterschaft prämiiert; 1963 und 1964 wurden sie zudem auch als Weltmeister gekürt. Nach all diesen Medaillen spielte das Paar nicht nur eine Schallplatte für Columbia-CBS ein („Honeymoon in St. Tropez"), sondern agierte auch zusammen in dem Eisrevuefilm *Die große Kür* (BRD 1964, Franz Antel) – was man durchaus in Zusammenhang mit einem Engagement bei der Wiener Eisrevue bringen kann. Auch die mehrfache deutsche Eiskunstlauf-Meisterin Ina Bauer [3] spielte in einem Eisrevuefilm (*Kauf dir einen bunten Luftballon*, Österreich 1960, Geza von Cziffra [4]) mit; ihre Stimme wurde dabei allerdings von einer nicht namentlich genannten Sängerin eingesungen. Auch in *Ein Stern fällt vom Himmel* (BRD/Österreich 1961, Géza von Cziffra) spielte sie einen aufstrebenden Star am Eisrevuehimmel.

Doch nicht nur das der Bühnenrevue so verwandte Milieu des Eiskunstlaufs findet im Schlagerfilm seinen Niederschlag, sondern es sind auch andere Sportarten, deren Helden zu Schlagerfilmgrößen werden [5]. Das wohl bekannteste Beispiel ist der österreichische Skirennläufer Toni Sailer (d.i. Anton Engelbert „Toni" Sailer [6]), der bei den Olympischen Winterspielen 1956 in Cortina d'Ampezzo drei Goldmedaillen gewann, insgesamt sieben Goldmedaillen erkämpfte – und 1957 zum ersten Mal in dem Liebesfilm *Ein Stück vom Himmel* (BRD 1957, Rudolf Jugert) sofort in einer Hauptrolle auftrat. In diversen Schlager- und Urlaubsfilmen trat er auch als Sänger auf (darunter mit dem Lied „Du sollst meine erste Liebe sein" in *Kauf dir einen bunten Luftballon*, Österreich 1960, Geza von Cziffra). Er brachte es auf insgesamt 18 Plattenaufnahmen, ohne je ganz überzeugen zu können; auch seine schauspielerischen Leistungen sind Marginalien der Gattung. Selbst ein Boxer wie Bubi Scholz (d.i. Gustav Wilhelm Hermann „Bubi" Scholz [7]) agierte in einem Schlagerfilm wie *Marina* (BRD 1960, Paul Martin) in einer Hauptrolle oder als einer unter vielen in *Schlagerparade 1960* (BRD 1960, Franz Marischka), nachdem er 1959 seine erste Schallplatte aufgenommen hatte („Sie hat nur Blue Jeans" / „Der starke Joe aus Mexiko", Telefunken U 55176).

Und gelegentlich spielen sogar Figuren der Sportberichterstattung kleine Nebenrollen: Unter den Zuschauern des finalen Abfahrtsrennens (in *Der schwarze Blitz*, BRD 1958, Hans Grimm) sieht man nicht nur kurze Schnappschüsse von Vico Torriani und Horst Buchholz, sondern auch des Sportmoderators Harry Valérien. Hingewiesen werden darf auch auf den Sportreporter Sammy Drechsel, der in *Schön ist die Welt* (BRD 1957, Géza von Bolváry) *live* für eine Radioübertragung kommentiert. Drechsel war übrigens bereits in *Der Theodor im Fußballtor* (BRD/Österreich 1950, E.W. Emo) zu sehen, der immerhin im Amateursportmilieu spielt.

Sportaffine Unterhaltungsgenres

Auch wenn man es in der Schlagerindustrie der 1950er und frühen 1960er nur mit einer Handvoll prominenter Beispiele zu tun hat, in denen erfolgreiche Sportler von einem Unterhaltungsgenre ins andere umziehen – eine Bewegung, die in den 1970ern von viel mehr Sportlern vollzogen wurde [8] –, lohnt es doch, einen Blick auf die Prozesse zu werfen, in denen *Prominenz* zur Ware wird und die Attraktivität von Akteuren des einen Feldes der Unterhaltung in anderen Feldern ausgebeutet wird. Sportstars werden Objekte von Verwertungsketten der Unterhaltungsindustrie, das ist das eine. Das andere ist die Übertragung ihrer symbolischen Werte als Vertreter des Nationalen aus einem Wettbewerbs- in ein Aufführungsgenre.

Ein derartiger Austausch nicht vor von Akteuren, sondern von ganzen Formaten der Unterhaltung findet sich zudem: Es lassen sich auch ganze Gattungen der Unterhaltungskünste filmisch auswerten. Die *Eisrevue* [9] etwa – seit *Holiday on Ice*, das 1943 in den USA von dem Sportunterhaltungsmanager Morris Chalfen gegründet wurde, ist sie eine viele Jahre beliebte Form der Life-Unterhaltung gewesen, zwischen Revue und Eiskunstlauf angesiedelt – fand mit der von Will Petter angestoßenen Gründung der *Wiener Eisrevue* 1945 auch in Europa eine Heimstatt (das Projekt wurde erst in den 1970ern beendet). So, wie die Eisrevue das Bühnengenre der Revue adaptierte, so wurde auch die Operette zu der eigenen Spielart der *Eisoperette*; sie amalgamiert die Eistanz-Elemente der Revue mit dem Handlungsfaden der Wiener Operette. Das Format wurde 1952 von Robert Stolz für die Wiener Eisrevue konzipiert (das Buch schrieb Will Petter). *Die ewige Eva* war die erste Eisoperette, sie wurde in der Saison 1952/53 aufgeführt. Bereits hier wurde das Können, aber auch die Bekanntheit von Sportlern genutzt, um die

Attraktivität der Show zu erhöhen: Der Star der *Ewigen Eva* war die Wiener Eiskunstlauf-Europameisterin und Vize-Olympiasiegerin Eva Pawlik. Später traten auch Kilius & Bäumler in Eisoperetten auf.

Es entstanden eine ganze Anzahl von Filmen mit dem Ensemble der Wiener Eisrevue, die entweder längere Eisrevue-Sequenzen enthielten oder sogar ganz im Milieu der Eisrevuen spielten; noch in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) wird die Form nur erwähnt; aber bald schlossen sich eine ganze Reihe von Filmen an [10]. Der Sport findet in den opulenten Inszenierungen von Eisrevue und Eisoperette sein Unterhaltungsäquivalent. So sehr sich vor allem der olympische Sport gegen seine ökonomische Ausbeutung gewehrt hat: Eisrevuen sind kapitalistische Unternehmungen, auf Gewinn orientiert. Anders als im sportlichen Wettkampf, in dem es um die Perfektion der Ausführung und die Qualität des Athletischen geht, muss die Revue-Darbietung in das Unterhalten-Werden des Publikums einmünden. Die Qualität der Bewegung, um die es im sportlichen Wettkampf geht, ist nur noch ein Mittel, um dieses Ziel zu erreichen; die sportlichen Trophäen unterstreichen die Perfektion der Durchführung und sind Teil der *production values* der Show. Meisterschaftstitel und Medaillen werden für die Sportler zu Wertgegenständen und ermöglichen die Gagen – je mehr Auszeichnungen, desto publikumsattraktiver ist der Sportler-Akteur.

Sport und Unterhaltung, Sport als Unterhaltung – gibt es verwandtschaftliche Beziehungen? Ein eher kurioser Fall, in dem sich das Unterhaltungstalent der Hauptfigur im Sport *oder* auf den Unterhaltungsbühnen manifestieren soll, ist der schon erwähnte Eisrevuefilm *Kauf dir einen bunten Luftballon:* Hier trainiert der Onkel (Oskar Sima) einer jungen Eisläuferin (Ina Bauer) diese heimlich in seinem Eisstadion, weil sie ihre Sportlerkarriere fortsetzen soll; durch eine Verwechslung aber wird sie zur Protagonistin einer Show, die gewaltsam abgebrochen wird, am Ende aber doch noch als Eisrevue im Stadion des Onkels zur Aufführung gelangt – und die dort zu einem riesigen Erfolg wird. Sportliches Können lässt sich bruchlos in Unterhaltungskönnen umsetzen, so die These des Films, und gewinnt im Gewand der Revue ästhetischen Wert noch dazu.

Die Eisrevuefilme sind aber ein besonderer Fall der Adaption einer Sportart durch den Musikfilm: Anders als der Zirkus, der des öfteren als diegetisches Handlungsmilieu von Schlagerfilmen herhalten muss, ohne dass es sich um wirkliche Zirkusfilme handelte, drängen die Eisrevuefilme viel stärker dazu, das eigene Performance-Format auch filmisch zu realisieren – in Bildgestaltung und Bühneninszenierung mit deutlichen Anlehnungen an den Revuefilm, im Bewegungsmodus und im Umgang mit Musik aber mit klaren Unterschieden. Darum auch ist der Übergang von Eis-Sportlern in die Gattung der Eisrevue naheliegend – die Revuen erscheinen nur wie die Unterhaltungsform des Eissports. Für Sportler anderer Sportarten ist der Übergang schwieriger.

Eine Sport-Prominenz, die die Sympathien großer Unterhaltungspublika genießt, muss reflektieren, dass sich das Wissen des Publikums, die Bilder, die es sich vom jeweiligen Akteur macht, die Persönlichkeitsattribute, die es ihm vielleicht zuordnet, auf die Berichterstattung der Sportpresse und des Sportfernsehens und der *yellow press* stützt. Und es gilt – zumindest im Beginn der Auswertung der Sportprominenz – zumindest ansatzweise Orte und Bewegungsmuster des Sports, in dem die Akteure aufgetreten waren, in filmische Handlung zu transformieren. Für Toni Sailer erfand die Filmwerbung das Genre „Skifilm“. *Der schwarze Blitz* (1958) thematisiert seinen Hauptdarsteller eigentlich zwischen den Sphären von Sport und Film: Er erzählt die Geschichte eines Skirennens in den Alpen. Auch viele der folgenden Filmen plazieren Sailer in Schneelandschaften, so dass er sein skiläuferisches Können auch zeigen kann.

Eine Nebenüberlegung drängt sich auf: Deutet sich hier ein ganzer Verbund von Institutionen des öffentlichen Entertainments an, die sich sozusagen ihre Akteure gegenseitig zur Verfügung stellen können? Die Sportveranstaltung würde dann zu einem Teilbereich eines weiteren Feldes von Unterhaltungskünsten. Wenn es richtig ist, dass es auch zur Assimilation der Filmgeschichten an die Fertigkeiten gehört, die für den sportlichen Erfolg zählen – dann stehen nicht alle Sportarten der filmischen Auswertung nahe. Eislaufen: ja, weil es die Eisrevue als Unterhaltungsformat gibt. Skilaufen: ja, weil der Wintersport eine riesige Domäne der Freizeitindustrie ist. Schwimmen: nur vielleicht, wenn es gelingt, das Schwimmen mit den Formen der Revue zu vermählen. Man kann natürlich den Sportbetrieb selbst zum Thema eines Films machen [11].

Boxer könnten immerhin im Boxfilm auftreten – aber könnten sie dabei singen? Der Boxer Bubi Scholz war nach dem Gewinn des Europameistertitels nicht nur zu einem Liebling der Massen, sondern auch zum „Box-Millionär“ geworden (*Der Spiegel*, 25, 20.6.1962). Dass er auch schauspielerische Qualitäten hatte, war nach dem Fernsehdebüt in *Der Meisterboxer* (WDR 1960) – ein Stück von Willy Millowitsch in einer Aufführung der Kölner Millowitsch-Bühne – klar. Scholz' Prominenz und Beliebtheit hingen unmittelbar mit seinem Marktwert zusammen – für seine Rolle als Bandleader in *Marina* (1961) bekam er 50.000 Mark Gage, für die Rolle als Kriminalassistent in *Schlagerparade 1961 – Geh'n Sie nicht allein nach Hause* (BRD 1961, Franz Marischka) 40.000 Mark (*Der Spiegel*, 25, 20.6.1962). Eine Karriere als Schauspieler schloss sich aber ebenso wenig an wie als Schlagersänger.

Die Gründe für die zunehmende Übertragbarkeit der Sportprominenz in die Sphären der Unterhaltung hat sicherlich mehrere Gründe. Sportler als nationale Heroen waren mit der Internationalisierung des Sports zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch Träger nationaler Werte geworden, sie galten als Ausweis nationaler Leistungsfähigkeit und als Stellvertreter ihres Landes; im Falle des Autorennsports waren die Firmen, die die Autos bauten, Teil des Ansehens und der Sportler-Images. In den 1950ern wandelt sich die öffentliche Wahrnehmung des Sports; er wird zunehmend professionalisiert (1947 wird etwa der „Vertragsspieler“ im Fußball eingeführt, nachdem es in den 1920ern und 1930ern erbitterte Diskussionen um die Bewahrung des Amateurstatus der Sportler gegeben hatte) und kommerzialisiert. Andere Sportarten suchten sich gegen die Kommerzialisierung des Sports zu wehren. So wurde Toni Sailers Teilnahme an der 1958er Weltmeisterschaft nur dadurch ermöglicht, dass der Liebesfilm *Ein Stück vom Himmel* (BRD 1957) nicht im Ski-Milieu spielt, so dass Sailers Gage nicht als Entgelt für seine Skikünste gelten konnte; konsequenterweise zog *Der schwarze Blitz* (1958) – in dem Sailer quasi sich selbst spielte (und dem sein Kosename „Der schwarze Blitz von Kitz“ entstammte) – nach endlosen Streitereien mit der Fédération internationale de Ski (FIS) einen definitiven Schlußstrich unter Sailers Sportlerlaufbahn.

Der bis dahin im Sport so wichtige Status des „Amateurs“ verlor im Lauf der 1950er immer mehr seine Unschuld, Sportler wurden nun auch mit ökonomischen Interessen konnotiert. Sportveranstaltungen veränderten sich zu ökonomisch grundierten Events, die Veranstalter wurden zu Unternehmern. Die spektakulären Aspekte des Sports traten zunehmend ins Rampenlicht – einschließlich der politischen Symbolik der Wettbewerbe, der zentralen Rolle des Sieges und des Ansehens, das die Sportler genossen. Damit einher ging die Chance, ihre Prominenz zu kommerzialisieren.

Man mag diese Beobachtung als Indiz für den Übergang der BRD in eine *Freizeitgesellschaft* ansehen. Hand in Hand damit geht die allmählich flächendeckende Versorgung der BRD-Haushalte mit Fernsehapparaten, die dazu beitrug, anfangs der 1960er Sportstars in einem anderen Sinne zu Figuren der Populärkultur zu machen (ein Prozess der Transformation sportlicher

Wettkämpfe in Formen der Massenunterhaltung, der bereits 1924 mit der Einführung des Rundfunks eingesetzt hatte): Die großen Sportveranstaltungen waren nun tatsächlich zu besichtigen (und nicht auf die Berichte in den Wochenschauen oder die Kommentierungen im Radio reduziert). Die Rezeption des Sportereignisses wurde selbst zu einer lustvollen Form der Medienrezeption – mit den Sportlern als Protagonisten. Sie wurden in einem viel größeren Umfang als vorher zu Sujets der Parapresse (v.a. Boulevard-Presse und *yellow* press), hatten mit den TV-Aufführungsformaten (vor allem in TV-Talkshows, Sportsendungen wie der am 4.6.1961 erstmals ausgestrahlten *ARD-Sportschau* etc.) eine Bühne, auf der sie leibhaftig vor Publikum auftreten konnten. Sie näherten sich den Strukturen der Publizität und öffentlichen Präsenz von Politikern, Musikern und Schauspielern an. „Der Sport produziert Sieger, das Fernsehen macht sie zu prominenten Medienhelden“, schreibt Daniela Schulz [12] völlig zu Recht. Die oft sogenannte 'Kinokrise' beginnt um 1960 – und was läge näher, als TV-Heroen wie Sportler für die Filmindustrie anzuwerben und als Publikumsattraktionen einzusetzen?

Ein zweites Moment tritt hinzu: Die Bemühung, den Marktwert prominenter und erfolgreicher Sportler auszunutzen, wird 1960 besonders sinnfällig, weil es zu einem Geheimabkommen gekommen war, die Produktionskosten zu begrenzen: Die wichtigsten Filmproduzenten (Artur Brauner, Kurt Ulrich, Walter Koppel) und acht Verleiher hatten Mitte Februar 1960 einen sogenannten „Gagenstop“ vereinbart. Bereits im Februar 1960 genehmigten die Gagenkontrolleure einen „Ausnahmeantrag“ des Berliner Filmproduzenten Kurt Ulrich, der die 19jährige Eislaufkünstlerin Ina Bauer unter Vertrag nehmen wollte, um ihr eine „angemessene Stargage sowie eine verhältnismäßig geringe Gewinnbeteiligung“ zu zahlen; er wollte so auch zu seinem Berliner Konkurrenten Arthur Brauner aufschließen, der Bubi Scholz engagiert hatte [13].

Sport-Prominenz und Symbolcharakter

Prominenz ist eine Qualität, die nicht angeboren ist, sondern an Handeln in der Öffentlichkeit gebunden. Natürlich ist sie Teil des populären zeitgenössischen Wissens. Aber sie kann auch ein Element der ökonomischen Zirkulation werden, wenn sich die Bedeutungshorizonte der jeweiligen Prominenz sich in Verwertungsketten einbinden lassen.

Prominenz ist eine kurzlebige Angelegenheit, angewiesen auf die Präsenz des Prominenten in der Sportberichterstattung, auf die zahllosen Paratexte bis hin zum Boulevard. Prominenz bedarf der beständigen Zirkulation, sonst tritt sie aus dem Wissenshorizont wieder heraus, wird zur historischen Tatsache. Nur Fans leisten Widerstand gegen den Prozess des Vergessens. Armin Hary ist vielleicht noch bekannt als der erste, der die 100m-Strecke in 10,0 Sekunden lief (1960 in Rom); prominent – also Teil des allgemeinen Wissens – ist er höchstens noch in einem nostalgischen Sinne. Gunther Philipp ist vielen heute präsent als clownesker Schauspieler, als Buddy von Peter Alexander insbesondere. Dass er in den 1930ern nicht nur 14 Jahre lang den österreichischen Rekord im 100-Meter-Brustschwimmen hielt, sondern auch im Kader der österreichischen Olympia-Mannschaft 1936 in Berlin war, ist ebenso wenig im populären Wissen angekommen wie die Tatsache, dass er promovierter Mediziner war und bis in die 1990er auch als Mediziner praktizierte. Und auch seine kurzen Erfolge als Pilot bei Autorennen (1962-63) sind vergessen. Sein Sportler-Image hatte er bereits nach dem Kriege verloren, war aber als Schauspieler so arriviert, dass er seit 1949 Rollen in zahllosen Filmen auftreten konnte.

Die Überlegung würde bedeuten, dass der sportliche Erfolg und die daraus folgende Prominenz des Sportlers höchst zeitnah ausgebeutet werden müssen, weil er schnell in Vergessenheit

gerät; das würde auch bedeuten, dass im Casting der Filme ein wichtiger Indikator für Zeitgenossenschaft umgesetzt wird und dass die Verwertung der Filme in einem relativ engen Auswertungsfenster kalkuliert ist. Mit dem Übertritt von der Sport- in die Unterhaltungssphäre verändert sich aber auch das Image, das am Anfang wohl das neue Handlungsfeld erschlossen hatte. Wenn in der *Bravo* in den Jahrgängen 1964 und 1965 Sportler auf den Titelseiten auftreten, stehen die Bilder nicht mehr für Sportstars, sondern vielmehr für Unterhaltungskünstler [14]. Sportstars wie Toni Sailer werden dann auch in Verbindung gestellt zu Jugendidolen wie James Dean und Horst Buchholz.

Ein Indikator für die jeweiligen Marktwerte von Sport- resp. Unterhaltungsstars sind auch die Auftritte von Sportlern in der Werbung. Man spricht oft von „Testimonialwerbung“ oder auch vom *celebrity marketing.* Nicht nur wird die Bekanntheit der die Qualität des Produkt bewerbenden Prominenten als Aufmerksamkeit gewinnende Qualität ausgenutzt, sondern auch darauf gesetzt, dass die Glaubwürdigkeit des jeweiligen Prominenten auf das Produkt übertragen wird (so dass diese Form der Werbung zumindest imaginär mit Formen der Vis-à-vis-Kommunikation kurzgeschlossen wird). Die Anfänge der Werbestrategie sind weitgehend unklar. Deutlich ist aber, dass mit dem Aufkommen des Starsystems der Filmindustrie deren Stars auch in Werbebotschaften spätest in den 1920ern aufgetreten sind. Gleiches gilt wohl auch für Sportler (wie auch Sportler schon früh zu Filmstars wurden – man denke an den höchst erfolgreichen Schwimmer Johnny Weissmüller, der nach 1932 als Tarzan-Darsteller noch mehr und anders zu einer öffentlichen Ikone wurde, oder an Esther Williams, die nach mehreren Schwimmrekorden nach dem Erfolg ihres Films *Bathing Beauty* (*Badende Venus*, USA 1944, George Sidney) das Hollywood-Genre der Schwimm-Revuen (*aquamusicals*) begründete. Auch wenn in den 1950ern und frühen 1960ern eine nachvollziehbare Koppelung der Prominenten mit den beworbenen Produkten noch wenig beachtet wurde [15], wird aber der Werbeauftritt neben den Filmauftritten zu einem weiteren kommerziellen Feld, in dem sich Sporterfolg in klingende Münze umsetzen ließ.

Musizierende Sportler als *icons*

Gerade Esther Williams ist ein Beispiel, an dem man zeigen kann, wie Sportprominenz in der öffentlichen Wahrnehmung um Bedeutungen erweitert und angereichert wird, die mit dem sportlichen Treiben gar nichts zu tun haben, sondern den Sport- und später Filmstar als Imagination einer „Person“ konfigurieren, ihn mit Charakter aufladen. Williams galt schnell als *girl next door* und wurde mit kleinbürgerlichen Wertvorstellungen assoziiert. Sie wurde als charmant wahrgenommen; trotz ihrer physischen Attraktivität galt sie aber nicht als „sexy“, sondern als züchtig. Zugleich markierte sie in ihrer Rolle als *bathing beauty* einen ebenso entspannten wie konsumistisch orientierten Lifestyle, der in klarem Kontrast zur kollektiven Armut der Depressionszeit und zu den Rationierungen des Krieges stand. Williams konnte für einige Jahre auch zum Filmstar werden, weil sie körperliche Ausstattung, Verhaltensstilistik und die Rollen der Filme zur Deckung bringen konnte, so dass sie nicht mehr nur als erfolgreiche Sportlerin, sondern auch als *American icon* in den erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums eintreten konnte [16].

Die deutschen Sportler im Schlagerfilm sind von dieser symbolischen Aufladung der *celebrity* weit entfernt. Kilius & Bäumler galten lange als ein „Traumpaar“ [17] – eine öffentliche Phantasmagorie, die sich zerschlug, als Kilius kurz nach dem Gewinn der Goldmedaille (1963)

und der olympischen Silbermedaille (1964) den Industriellensohn Werner Zahn heiratete, just zu dem Zeitpunkt, als Kilius & Bäumler sich zum Film und zum Schlager umorientierten. Der imaginierende Vorgriff auf die Vereinigung des Paares wurde blockiert, jeder der beiden musste eigenständig zum Kern der symbolisierenden Arbeit des Publikums werden, das die Sport-Prominenz erst in das Star-Image umformt. Bäumler konnte sich relativ schnell freischwimmen, als er sich in die jugendkulturell affizierte Schlagerwelt orientierte; auch sein Engagement bei Radio Luxemburg, für das er u.a. 1965 den Bronzenen Löwen erhielt, trug zum Erfolg dieses Sphärenwechsels bei; in den beiden folgenden Jahren arbeitete er als Sprecher und Moderator im Sender. Er absolvierte eine Schauspielerausbildung und wurde später in einer tragenden Hauptrolle als Viggo Doria in der TV-Zirkusserie *Salto Mortale* (1969-72) auch dem TV-Publikum bekannt: Er ist derjenige aus der Artistenfamilie, der den dreifachen Salto beherrscht, die Attraktion der Truppe. Marika Kilius trat dagegen aus dem Licht der Öffentlichkeit heraus, wird heute noch als Partnerin Bäumlers und als brillante Eiskunstläuferin erinnert.

Wie schon gesagt – Kilius & Bäumler wurden zu ihrer Zeit als Doppel wahrgenommen, das in der sportlichen Performance eine Harmonie ausdrückte, die einer Idealisierung des Paares nahekam. Und die zugleich international so wahrgenommen wurde, dass man sie prämiierte. Die Tänze des Paares kamen einer Symbolisierung intersexueller Beziehungen nahe: die Synchronisierung von Bewegung und Körper, das grenzenlose Vertrauen der beiden zueinander in den akrobatischen Teilen des Tanzes, die Ideale der der Performance unterliegenden Geschlechterrollen, sicherlich auch die Lust der beiden am gemeinsamen Auftritt (eine Lust, die wohl auch als sexuelle Lust ausgelegt werden kann) – all dieses macht Kilius & Bäumler zum Allgemeinzeichen, stattet das Paar mit Zusatzbedeutungen aus. Die Popularität der beiden schien grenzenlos. Dreimal wurde ihretwegen die Tagesschau verschoben (*General-Anzeiger*, 31.12.1999), ein Bruch mit der TV-Zeitordnung, die schon in den frühen 1960ern ganz besonderer Gründe bedurfte. Kilius & Bäumler waren in ihrer Zeit ein *German sports icon*, möchte man konstatieren.

Doch war die Idealisierung zum *icon* eine deutsche Interpretation der beiden, die natürlich nicht durch die Performances allein verursacht wurde, sondern angewiesen ist auf die Auslegungen, die in den öffentlichen Medien – Zeitungen, Boulevard-Berichterstattung, Radio und Fernsehen, Wochenschauen usw. – angeboten wurden? Handelt es sich um ein nationales Symbol? Was geschieht beim Übergang in die Unterhaltungsbranche – bleibt der Symbolwert erhalten? Wird er weitertransportiert und nur kommerzialisiert? Auch wenn der sportliche Ruhm am Beginn der Karriere als Sänger oder Schauspieler sicherlich ein werbewirksames Attribut der Akteure ist: Was geschieht, wenn die lebendige Erinnerung an die sportlichen Performances erlischt? Oder wird der Symbolwert dann transformiert, in ein neues Image gewandelt?

Hans-Jürgen Bäumler löste sich aus der Paarbindung der Sportkarriere, auch wenn die darin erworbene Bekanntheit sich in seine neuen Images hinein weiter auswirkte (weshalb er weiterhin als „Eisprinz“ tituliert wurde; die 30minütige Film-Biographie *Hans-Jürgen Bäumler - Der Eisprinz* [HR 2011, Alexandra Seegerer] trägt die Bezeichnung sogar im Titel), die bis heute zum allgemeinen Wissen zählt, die mit dem Namen Bäumler verbunden ist. Als er einen Auftritt in der Seifenoper *Verbotene Liebe* hatte (Folge 3921, 2011), wurde er 47 Jahre nach seinem letzten sportlichen Erfolg immer noch in den Ankündigungen als „Eiskunstlauflegende“ ausgewiesen. Doch sind es nicht nur Reste der Sportlaufbahn, sondern auch neue Impulse, die ein neues Image formten. Vielleicht waren es auch Anmutungen, die in den Sportlerimages bereits angelegt waren: Er wurde zum „Frauenschwarm“ sexualisiert (insbesondere in der aufkommenden Jugendkultur, seine übergroße Präsenz in der *Bravo* spricht eine klare Sprache), zum Inbegriff eines „neuen Mannes“, der deutlich von den meist älteren Rauhbeinen ebenso unterschieden wurde wie von den rebellischen Jugendidolen der populären Öffentlichkeit der Zeit.

Bäumler wurde in den Jahren nach dem Sport also mit anderen Attributen assoziiert als zu Zeiten der Sporterfolge. Diese waren oft als Ausweis persönlicher Leistungsfähigkeit und Selbstkontrolle angesehen. Die Bereitschaft zum Wettkampf, das Siegen-Wollen im internationalen Wettkampf verbunden mit Persönlichkeitsmerkmalen greifen auf einen Sozialtypus aus, der eng mit der sich verändernden BRD-Gesellschaft der Zeit zusammengebracht werden kann – mit der Neufassung der Geschlechterrollen in den 1960ern, der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweisen, der sich verändernden Wahrnehmung und Bewertung von Leistung, der Internationalisierung der ökonomischen Beziehungen und der Neupositionierung von Deutschland (sprich: der BRD) im Konzert der Nationen, einem Prozess, der bereits mit dem Erringen des Weltmeistertitels bei der Fussball-WM 1954 eingesetzt hatte. Erfolgssportler trugen Insignien dieser Veränderung, konstituierten imaginierte Gemeinschaftlichkeit und trugen zur Entwicklung nationaler Identität bei [18].

Gerade diese Bedeutungsdimension tritt beim Verlassen der Sportsphäre zurück, ist nur noch erinnernd mitklingende Bedeutung. Um so wichtiger ist dann aber die Transformation des Sportlers in einen allgemeineren Horizont von *iconicity* [19]: Es ist die Amalgamierung national ausgewiesener Tugenden mit ganz anderen Attributen wie sexueller Attraktivität, die die Prominenz eines Akteurs neu formieren. Fußt Sportprominenz noch auf dem singulären Ereignis der Wettbewerbe bzw. der Siege, wird diese neue Form der Idealisierung und öffentlichen Präsenz ganz anders fundiert – in der unübersichtlichen Präsenz des Akteurs in Photographie und *yellow press*, in den Medien und in den Produkten, für die er steht. So löste sich Bäumler als *German icon* von der punktuellen Präsenz der Sportereignisse und wurde zu einer Größe allgemeinen kulturellen Wissens.

Anmerkungen

[*] Der Titel spielt auf eine CD-Besprechung der Schlager Toni Sailers an, die den Sänger als „Troubadour im Hochgebirge“ nominierte (*Die Presse*, 31.1.2013).

[1] Im einzelnen spielte er meist Nebenrollen in sieben Schlagerfilmen: *Holiday in St. Tropez* (BRD 1964, Ernst Hofbauer), *Die lustigen Weiber von Tirol* (BRD 1964, Hans Billian), I*ch kauf mir lieber einen Tirolerhut* (BRD 1965, Hans Billian), *Ein Ferienbett mit 100 PS* (BRD 1965, Wolfgang Becker), *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer), *Das Spukschloß im Salzkammergut* (BRD 1966, Hans Billian) und *Komm mit zur blauen Adria* (BRD/Spanien 1966, Lothar Gündisch). Von Schnelldorfers Platten war nur „Wenn du mal allein bist“ ein größerer Erfolg – er schaffte es 1964 auf Platz 4 der Hitliste.

[2] Kilius/Bäumler traten unter ihrem Originalnamen in zwei Eisrevuefilmen auf: *Die große Kür* (BRD/Österreich 1964, Franz Antel) und *Das große Glück* (Österreich 1967, Franz Antel). Hinzu kommt ein Nebenrollenauftritt in Antels *Einer spinnt immer* (BRD/Österreich 1971), wiederum unter ihrem Originalnamen. Sowohl Kilius wie Bäumler ließen der Sport- eine Schlager- bzw. Schauspielerkarriere folgen. Kilius hatte noch vor den Weltmeisterschaften von 1964 einen Schallplattenvertrag mit CBS geschlossen und im Februar 1964 „Wenn die Cowboys träumen“ (CBS 1226) vorgestellt, der es schnell auf den zweiten Platz der Hitliste schaffte. Auch Bäumler kam bei CBS unter Vertrag. „Honeymoon in St. Tropez“ (CBS 1458) vom Duett Kilius & Bäumler war ein großer Erfolg. Bis 1965 nahm Kilius fünf Solo- und drei Duettsingles mit Bäumler auf. Bäumlers Soloplatten waren beachtliche Erfolge, bis 1968 sein CBS-Vertrag endete. Bäumler versuchte sich auch als Schauspieler und trat – neben den Revuefilmen mit Kilius – in *Ruf der Wälder* (Österreich 1965, Franz Antel), *Die Liebesquelle* (Österreich 1965, Ernst Hofbauer), *Das sündige Dorf* (BRD 1966, Werner Jacobs) und *00-Sex am Wolfgangsee* (Österreich 1966, Franz Antel) in Hauptrollen auf. Später agierte er mehrfach in Aufführungen der Wiener Eis-Operette.

Vgl. Marika Kilius: *Pirouetten des Lebens. Erinnerungen* (München: Integral 2013). Vgl. auch den 45minütigen Dokumentarfilm *Die Eisprinzessin* (BRD 2005, Elisabeth Mayer) über das Leben Marika Kilius'.

[3] Ina Bauer war von 1957 bis 1959 deutsche Meisterin im Eiskunstlauf. Bei den Europa- und Weltmeisterschaften 1958 und 1959 belegte sie jeweils den 4. Platz. Während der Europameisterschaft 1960 gab sie ihre Karriere als Sportlerin auf. Zwei Revuefilme (1961) und ein Engagement bei der amerikanischen Eisrevue *Ice Follies* folgten, bevor sie sich aus dem Unterhaltungsgewerbe zurückzog.

[4] *Kauf dir einen bunten Luftballon* ist ein Remake des Films *Der weiße Traum* (Deutschland 1943, Géza von Cziffra), der ebenfalls davon erzählt, dass ein junges Eiskunstlauftalent aufgrund einer Verwechslung zufällig eine Rolle bei einer neuen Revue am Palast-Theater erhält. Die Neuverfilmung nutzt den 1943 beliebtesten Schlager des Films – „Kauf dir einen bunten Luftballon".

[5] Aus dem Feld der Hochleistungssportler sind es tatsächlich nur wenige, die sich Berufen in den Unterhaltungsindustrien zuwenden. Vgl. dazu Nagel, Siegfried: „Berufskarrieren von Hochleistungssportlerinnen und Hochleistungssportlern. Eine Klassifikation auf der Grundlage cluster-analytischer Verfahren" (in: *Sportwissenschaft* 33, 2003, S. 157-173), der nicht ein einziges Beispiel nennt.

[6] Nach Olympiagold 1956 gewann Sailer bei der Weltmeisterschaft 1958 in Bad Gastein Gold in Abfahrt, Riesenslalom und Kombination sowie Silber im Slalom. Mit seinen drei Olympischen Goldmedaillen und sieben Weltmeistertiteln zählt er zu den erfolgreichsten Skirennläufern überhaupt. Er war einer der erfolgreichsten Skiläufer seiner Zeit und genoss höchste öffentliche Sympathien. Mit seinem Auftritt in *Der schwarze Blitz* beendete Sailer seine Karriere als alpiner Skiläufer. Seitdem spielte er in ca. 25 Spielfilmen mit, besang 18 Schallplatten. Zu den Schlagerfilmen – in denen er aber nicht unbedingt selbst singt – zählen: *Zwölf Mädchen und ein Mann* (Österreich 1959, Hans Quest), *Tausend Sterne leuchten* (BRD 1959, Harald Philipp), *Kauf dir einen bunten Luftballon* (Österreich 1960, Geza von Cziffra), *Ein Stern fällt vom Himmel* (BRD/Österreich 1961, Geza von Cziffra), *Auf Wiedersehen am blauen Meer* (BRD 1962, Helmut Weiss), *Liebesspiel im Schnee* (Österreich/USA/ CSSR 1966, Curt Siodmak). Vgl. Bergmann, Sigi: *Toni Sailer: Sonntagskind. Das Leben eines außergewöhnlichen Sportlers* (aufgezeichnet von Sigi Bergmann. Wien: Seifert 2009).

[7] Singende Boxer im Film sind selten. Das wohl früheste Beispiel ist Max Schmeling in dem Film *Liebe im Ring* (Deutschland 1930, Reinhold Schünzel), dem das Titellied „Herz eines Boxers" beigegeben ist. Es wird von Kurt Gerron (Strophen und Refrain), Max Schmeling und Hugo Fischer-Köppe (nur Refrain) gesungen. Vgl. dazu Pfeifer, David: *Max Schmeling: Berufsboxer, Propagandafigur, Unternehmer. Die Geschichte eines deutschen Idols* (Frankfurt: Campus 2005, S. 122f, 158).

[8] Singende Sportler sind spätest seit den 1960ern nicht nur filmauftrittsaffin, sondern immer wieder gut für Schallplattenaufnahmen. Franz Beckenbauer eröffnete mit „Gute Freunde kann niemand trennen" die lange Reihe von Fußballstars, die sich seitdem auch singend versuchten. Vor allem das Label BearRecords veranstaltet seit mehreren Jahren eine Reihe von CD-Ausgaben mit Aufnahmen singender Sportler: *Vom Stadion ins Studio* (BCD 15621) versammelte Singles von Boxern und Fußballern, Eiskunstläufern, Reitern, Skiläufern und anderen Spitzensportlern zusammenfasste (Peter „Radi" Radenkovic, Gerd Müller, Hans-Jürgen Bäumler, Bäumler und Marika Kilius, Martin Lauer, Franz Beckenbauer, Bubi Scholz, Manfred Schnelldorfer, Willy Kuhweide, Die Kremers, Carl Kaufmann, Toni Sailer, Charly Dörfel, Die Herals, Deutsche Fußballnationalmannschaft). *Ring frei zur nächsten Runde* (BCD16587) setzt die Sammlung fort, u.a. mit Aufnahmen von Uwe Beyer und Live-Aufnahmen der Leichtathletinnen Ingrid Mickler-Becker, Heide Rosendahl und Liesel Westermann oder den Dressurreitern Harry Boldt, Rainer Klimke und Josef Neckermann. Weitere Sportschlager-CDs aus dem BearRecords-Programm sind *Vom Stadion ins Studio* (BCD 15621 AH) und *Ein Tor im Ohr: Wer fühlen will, muss hören. Die musikalischen Volltreffer des deutschen Fußballs* (BCD 16646 AH); außerdem legte der Verlag mehrere Einzel-CDs auf: *Marika Kilius & Hans-Jürgen Bäumler - Honeymoon in St. Tropez* (BCD 15589 AH), *Martin Lauer: Taxi nach Texas* (BCD 15485 AH) und *Bubi Scholz: Sie hat nur Blue Jeans* (BCD 16278 AH). Verwiesen sei auch auf den singenden Außenminister Walter Scheel, der „Hoch auf dem gelben Wagen" in der ZDF-Show *Drei mal neun* (6.12.1973) zugunsten wohltätiger Zwecke gesungen hatte; die Aufnahme hielt sich 15 Wochen in den deutschen Hitlisten.

[9] Zur Geschichte der Eisrevue vgl. den Katalogband *Traumfabrik auf dem Eis. Von der Wiener Eisrevue zu Holiday on Ice* (hrsg. v. Bern-

hard Hachleitner und Isabella Lechner. Wien: Metro-Verlag 2014); vgl. d.w. Schenk, Otto / Seeliger, Roman: *Die Wiener Eisrevue – ein verklungener Traum* (Wien: hpt 1993); *Die Wiener Eisrevue. Einst Botschafterin Österreichs - heute* Legende (begleitend zur gleichnamigen Ausstellung im Bezirksmuseum Meidling [Jänner bis März 2008]. Hrsg. v. Roman Seeliger. Wien: Bezirksmuseum 2008); Ewakowa, Natalia: *Holiday on Ice: 60 Jahre - Träume auf dem Eis* (Köln: vgs 2003).

[10] Die Filme der Wiener Eisrevue im einzelnen: *Frühling auf den Eis* (Österreich 1950/1951, Georg Jacoby), *Johannes und die 13 Schönheitskönigin*nen (BRD 1951, Alfred Stöger), *Symphonie in Gold* (Österreich 1955, Franz Antel), *Traumrevue* (Österreich 1959, Eduard von Borsody), *Kauf dir einen bunten Luftballon* (Österreich 1960, Geza von Cziffra), *Ein Stern fällt vom Himmel* (BRD/Österreich 1961, Géza von Cziffra), *Drei Liebesbriefe aus Tirol* (Österreich 1962, Werner Jacobs), *Die große Kür* (BRD/Österreich 1964, Franz Antel) sowie die Fortsetzung: *Das große Glück* (Österreich 1967, Franz Antel).

Verwiesen sei auch auf das ältere Beispiel der norwegischen Eiskunstläuferin Sonja Henie, die nach mehreren Europa- und Weltmeistertiteln sowie Olympiasiegen 1936 ihre sportliche Karriere beendete und nach einigen Auftritten in einer Eisrevue einen Vertrag mit 20th Century Fox unterzeichnete, der ihr 125.000 US-$ einbrachte. Ihr erster Eisrevue-Film *One in a Million* (USA 1936, Sidney Lanfield) war überaus erfolgreich. Henie wurde eine der beliebtesten Schauspielerinnen Hollywoods und galt als sicherer Kassengarant. Andere Studios versuchten vergeblich, das Muster Eiskunstläuferin/Filmheldin zu kopieren (etwa mit der tschechischen Olympiateilnehmerin Vera Ralston [eigentlich Věra Hrubá]). Vgl. zu Henie Simonelli, Rocco: „Remembering Sonja Henie“ (in: *Films in Review* 47, July/Aug. 1996, S. 60-64).

[11] Eines der wenigen Beispiel aus dem Korpus der Schlagerfilme ist *Ein Herz voll Musik* (BRD 1955, Robert A. Stemmle), in dem Vico Torriani einen Kellner spielt, der in verschiedensten Sportarten – etwa im Eishockey oder beim Slalomfahren – immer mit der Nr. 7 antritt und dabei äußerst erfolgreich ist. Auch die sich authentisch gebenden Sport-Schlagerfilme stehen übrigens zudem im Horizont der Werbung für den Wintersport als touristische Gattung; vgl. Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre* (Bielefeld: Transcript 2012, S. 175), die die Filme in einen „epochalen Umbruch zur Freizeitgesellschaft“ einreiht.

[12] Schulz [Anm. 11], S. 166. Zur Applikation eines allgemeineren Star-Modells vgl. ebd., 171ff. Verwiesen sei auf die Programmanteile von 15,6% im olympischen Jahr 1960 und die Einschaltquote von 32,6% im Fußball-WM-Jahr 1966 am 7.5.; vgl. Foltin, Hans-Friedrich / Hallenberger, Gerd: „Vom Sport im Fernsehen zum Fernsehsport. Zur Geschichte und aktuellen Situation der Sportsendungen“ (in: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 4. Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme.* Hrsg. v. Hans Dieter Erlinger u. Hans-Friedrich Foltin. München: Fink 1994, S. 113-142, hier S. 117 u. 122) sowie Schildt, Axel: „Der Beginn des Fernsehzeitalters. Ein neues Massenmedium setzt sich durch“ (in: *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre.* Hrsg. v. Axel Schildt u. Arnold Sywottek. Bonn: Dietz 1998, S. 477-492, hier S. 489); Schildt weist ausdrücklich darauf hin, dass Fernsehen als „Freizeitmedium“ vor allem auf Unterhaltungswünsche des Publikums traf. Vgl. zur Rolle des Fernsehens in den Marktdifferenzierungen in den Unterhaltungskünsten insbesondere des Fernsehens und seiner Rolle bei der Entstehung einer 'Gemeinkultur' vgl. Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970* (Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1997, S. 237 u. 244f).

[13] Vgl. dazu „Bauer und Scholz“ (in: *Der Spiegel,* 6.4.1960); zum Begrenzungsabkommen selbst vgl. lz: „Atempause für den Film“ (in: *Die Zeit*, 15, 1960).

[14] Es handelt sich im einzelnen um Aufnahmen Hans-Jürgen Bäumlers (29,1964, 14.7.1964; 49, 1964, 1.12.1964; 1, 1965, 29.12.1964; 6, 1995, 2.2.1965; 22, 1965, 25.5.1965; 33, 1965, 10.8.1965; 43, 1965, 18.10.1965), Hans-Jürgen Bäumlers und Marika Kilius' (33, 1964, 11.8.1964) und Manfred Schnelldorfers (38, 1964, 15.9.1964). Man mag diese Beobachtung insbesondere als Indikator für die außergewöhnliche Präsenz Bäumlers als zeitgenössischem Jugendidol ansehen.

Allerdings treten vor allem im Historischen Differenzen auf zwischen allgemeinem Publikum und Experten. Sailer hatte nicht nur eine Künstler-Karriere gehabt, sondern war von 1972 bis 1976 Cheftrainer des österreichischen Ski-Verbandes und ab 1976 langjähriger Leiter des Hahnenkamm-Rennens gewesen. Folgerichtig wird er in einem Nachruf von Michael Kraßnitzer als

„Sinnbild des Wiederaufbaus Österreichs“ bezeichnet (in: *Furche,* 27.8.2009), allerdings wiederum Bezug nehmend auf die Sportler-Karriere aus den 1950ern. Die populärkulturelle Rolle als Jugendidol, die Sailer ausgangs der 1950er bis in die 1960er hinein innehatte, ist seinerseits verblasst. Prominenz und Idolhaftigkeit sind vergängliche Attribute – eine These, die es nötig macht, ihre Untersuchung strikt zu historisieren und die jeweiligen zeitgenössischen Bedingungen und Kontexte explizit zu benennen.

[15] Als Beispiel aus dem Jahre 1965 mag eine Printwerbung für „Vohentrauss-Porzellan“ dienen, das mit einem Photo von Marika Kilius & Hans-Jürgen Bäumler versehen ist. Vgl. dazu Kriegeskorte, Michael: „Fünf Könige, zwei Königinnen, eine königliche Prinzessin, acht Fürsten, sieben Herzöge ... - Ein Blick zurück“ (in: *Kauf mich! – Prominente als Message und Markenartikel*. Hrsg. v. Volker Albus. Köln: DuMont 1998, S. 24-73, hier S. 64ff).

[16] Vgl. Higashi, Szmiko: *Stars, Fans, and Consumption in the 1950s. Reading 'Photoplay'* (New York: Palgrave Macmillan 2014, bes. S. 27ff). Vgl. zu Esther Williams auch Williamson, Catherine: „Swimming Pools, Movie Stars: The Celebrity Body in the Post-War Marketplace“ (in: *Camera Obscura* 13,2 [38],May 1996, S. 4-28).

[17] Vgl. dazu Schulz ([Anm. 11], 178).

[18] Vgl. Ophüls-Kashima, Reinold: *Das Wunder von Bern* und die Konstruktion nationaler Identität im Film (in: *Sophia Journal of European Studies* 3, 2010, S. 111–131); Hochscherf, Tobias / Laucht, Christoph: „'Every Nation Needs a Legend'. *The Miracle of Bern* and the Formation of a German Postwar Foundational Myth“ (in: *All-Stars and Movie Stars. Sports in Film and History*. Ed. by Ron Briley, Michael K. Schoenecke & Deborah A. Carmichael. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky 2008 , S. 279-302); Crosson, Seán: *Sport and film* (London[…]: Toutledge 2013, S. 125-156); Hillvorde, Ivo van / Elling, Agnes: „Zum Zusammenhang von sportlichem Erfolg und Nationalstolz – am Beispiel der Niederlande“ (in: *Leistungssport als Konkurrenz der Nationen. Sozioökonomische Bedingungen und Effekte*. Hrsg. v. Jan Haut. Saarbrücken: universaar 2014, S. 68-88). Die einander auf den ersten Blick widersprüchlichen Momente 'nationaler Stolz' und 'internationale Anerkennung' gehen dabei eine intime Beziehung ein; vgl. dazu Reicher, Dieter: „Spitzensport als Nexus zwischen Internationalismus und nationaler Loyalität. Ein verkannte Form internationaler Beziehungen“ (in: *Internationale Beziehungen aus der Perspektive nationaler Öffentlichkeiten. Beiträge zur Soziologie internationaler Beziehungen*. Hrsg. v. Paul Pachernegg […]. Münster […]: Lit 2011, S. 65-84).

[19] Ich verwende die im amerikanischen Sprachgebrauch eher metaphorische Redeweise vom *icon* terminologisch; gemeint ist die Existenzweise eines Stars als Wissenseinheit, die ihrerseits durch ganze Myriaden von Texten aller Art in kommunikativer gesellschaftlicher Präsenz gehalten wird. Es gehört zur semantischen Arbeit, diese abstrahierte Wesenheit mit symbolischen Attributen zu konnotieren. Das Icon-Konzept habe ich am Beispiel der Kessler-Zwillinge detaillierter vorgestellt; vgl. Wulff, Hans J.: „Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances“ (in: *Montage AV* 24,1, 2015, S. 158-170).

Das Icon-Konzept deutet auf eine enge Beziehung derartiger Wissenseinheiten zu den Modellen einer Pop-Kultur hin; Kilius bezeichnete das Paar Kilius & Bäumler als „sportliche Popstars“ (zit. n. Schulz, [Anm. 11], 180). Ich werde dem Gedanken hier aber nicht weiter nachgehen.

Medialisierung der Musik und Medienkritik im Schlagerfilm der 1950er Jahre

Musik war im 19. Jahrhundert noch eine Kunst der Gegenwärtigkeit, flüchtiges Produkt der Musizierenden und gebunden an die Gelegenheiten der Musik: Defiliermärsche, Platzkonzerte, Bälle und Feste, Opernhaus und Ballett, bürgerliche Konzertkultur, die Kirchen, Gesungenes oder Gesummtes bei der Arbeit oder abendliche Musik zu Hause. Als es ausgangs des 19. Jahrhunderts gelang, Klänge aufzuzeichnen und mechanisch reproduzierbar zu machen, hob eine Veränderung an, die bis heute andauert: Die Emanzipation des Tons und insbesondere der Musik vom Moment des Musikmachens. Schnell bildeten sich im Film Muster heraus, die das Musikmachen verbildlichten, in der technischen Reproduktion des Films die Livehaftigkeit der Musik beschworen und gleichzeitig negierten. Selbst in der Stummfilmzeit lebt manches in der Tongestaltung von diesem Paradox – es sieht aus wie lebendiges Sprechen oder Musizieren und ist doch Reproduktion desselben.

Das Mikrophonszenario

Das Wissen um die technische Reproduktion von Musik und Stimme ist zu Beginn der Tonfilmzeit längt Teil des kollektiven Wissens geworden und bildet ein metadramatisches Element, das den Zuschauer davor bewahrt, das Gesehene als reinen Naturalismus aufzufassen. Und natürlich bedient auch der Schlagerfilm weiterhin die Muster der Darstellung, die sich im Lauf der 1930er Jahre herausgebildet haben.

Ein winziges Einstellungsdoppel, ein Mikrostereotyp der Inszenierung respektive der Montage setzt zwei Stücke aneinander, die sich in der Rezeption zusammenfügen und das technische Dispositiv des Musikvortrags in reduziertester Form repräsentieren. Bildfüllend: ein Mikrophon. Der Mund oder das Gesicht des Sängers. Das Lied beginnt. Noch der jüngst angelaufene *Inside Llewyn Davis* (USA 2013, Ethan Coen, Joel Coen) nimmt seine Erzählung mit der kleinen Bildfolge auf, die spätest seit den 1950ern zur Darstellung populärer Musik so selbstverständlich dazugehört. Ein technisches Medium schiebt sich zwischen Sänger und Publikum, die Zuhörenden in der erzählten Welt ebenso wie die Zuschauer im Kino. Die *Technizität* des Geschehens wird ausgestellt – die Tatsache, dass die Stimme des Sängers oder der Sängerin verstärkt wurde, um überhaupt in richtiger Mischung und Lautstärke zu ertönen, dass aber auch das gesamte Tongeschehen aufgezeichnet und reproduziert wurde. Und es ist *medialisiertes* Musizieren, dem das Publikum lauscht, gebunden an die Möglichkeit der Reproduktion oder zumindest der Verstärkung, wenn leibhaftiges Publikum anwesend ist.

Oft sind im deutschen und österreichischen Schlagerfilm der Nachkriegszeit die Mikrophone, die im Set auf Stativen stehen oder von den Sängern in der Hand gehalten werden, aber nur Requisiten, spielen in der Performance keine Rolle (weil sie gar nicht beachtet werden) oder sind schnell als „Als-Ob-Mikrophone“ erkennbar (etwa, weil der Sänger durch die Verkabelung unbehindert den ganzen Publikumsraum durchlaufen kann). Zwar wird das technische Dispositiv der Musikaufzeichnung aufgerufen, doch wird es sofort wieder aufgehoben zugunsten der Unterstreichung des Live-Auftritts: Das Paradox des Tons wird darum nur um so fassbarer.

Ein Beispiel: Gerhard Wendland absolviert in *So liebt und küßt man in Tirol* (BRD 1961, Franz Marischka) einen Gastauftritt. Das Mikrophon, das am Platz des Sängers vor der Band steht, gehört zwar zur Inszenierung der Musikgruppe, spielt für ihre Nummer aber keine Rolle – es wird schnell mißachtet, der Sänger löst sich davon, die performative Raumordnung, die das Mikrophon impliziert, bricht zusammen. Das Muster ist übrigens nicht dem Schlagerfilm vorbehalten: Eine ähnliche Szene findet sich in der US-amerikanischen Komödie *Hollywood or Bust* (USA 1954, Frank Tashlin), als die junge Frau (gespielt von der Sängerin und Schauspielerin Pat Crowley) bei einer Probeaufnahme eines Liebesliedes versagt, bis Dean Martin auftaucht, der sich in sie verliebt hat und in das Lied einstimmt, das am Ende den Applaus des Orchesters bekommt – auch hier spielt das Mikrophon der Sängerin keine Rolle mehr, als das Duett einsetzt.

Es finden sich sogar Beispiele, die das Mikrophon-Arrangement bis in die Groteske übertreiben: In *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs) ist der Moderator einer TV-Live-Sendung eines Rock'n'Roll-Konzerts (gespielt von dem Kabarettisten Wolfgang Neuss) ist so fasziniert und begeistert, als eine Schlägerei ausbricht, dass er den Kopf seines Mikrophons abbeißt.

Medienwissen und -bewußtsein

Der Kontext der technischen Aufzeichnung (und Verbreitung) von Live-Musik ist aber nicht auf die Präsenz der Mikrophone eingeschränkt, die man immerhin noch lesen könnte als Hinweis auf die technisch ermöglichte Beschallung großer Räume, sondern als Indiz der Aufzeichnung von Musikaufführungen in einem weiteren Sinne. Vielleicht sollte man sagen: für die Aufzeichnung guter oder gelungener Musikauftritte, als würde durch die Aufzeichnung die Qualität dessen, was man sieht und hört, nur unterstrichen. Neben dem Radio tritt vielfach tritt das Fernsehen als genuiner Ort der Schlager-Aufführung auf. In *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs) führt Caterina Valente in ihrem Café Musiknummern auf, die vom Fernsehen verfilmt werden – und das bringt nur Sinn, wenn hier nicht eine Dorfkapelle oder ein No-Name-Kirchenchor agiert, sondern eine Sängerin, die es wert ist, im Fernsehen gezeigt (oder im Radio zu Gehör gebracht) zu werden. Wissen über die Zugangsbedingungen von Künstlern und ihren Darbietungen zu den technischen Medien schleicht sich ein, als metadramaturgisch wirksames Alltagswissen.

Manchmal wird dieses Wissen explizit thematisiert: In *Hoch droben auf dem Berg* (BRD 1957, Géza von Bolváry) landet eine berühmte Schlagersängerin (gespielt von Margot Hielscher) nach der Notlandung ihres Fliegers auf einer Alm und entdeckt dort einen jodelnden Holzfäller (Gerhard Riedmann); sie lockt ihn in die Großstadt und in die Produktion einer Fernsehshow, die am Ende tatsächlich live übertragen wird (man sieht die elektronischen Kameras, ihre Objektivrevolver und sogar die Bilder der Show). Singen kann der Holzfäller, der zutiefst einsam, unglücklich und von Lampenfieber gequält sich vor der Show in einer Arbeiterkneipe zu betrinken anfängt, allerdings erst, als die heimische Blaskapelle aufmarschiert, ihm zu Hilfe eilt. Im gleichen Film wird sogar auf ein Fernsehen ausgegriffen, das es noch gar nicht gibt, wenn der Agent der Sängerin dem Holzfäller signalisiert: „Wenn es schon Farbfernsehen gäbe – Sie würde ich entdecken!"

Ist es hier eine abgefilmte Bühnenshow, zeigt *Hier bin ich, hier bleib ich* (1959), wie aufwendig die TV-Inszenierung einer Musiksendung ist: Das kleine französische Restaurant „Das

schlafende Ferkel“ muss komplett umgebaut werden, weil der Moderator einen Auftritt Cathérines (Caterina Valente) in seiner Fernsehshow zeigen will. Das gesamte Restaurant wird umgerüstet, seine ursprüngliche Atmosphäre zerstört. Der Moderator ist zugleich Regisseur, trägt eine Sonnenbrille, gibt aggressive Szenen-, Umbau- und Kostümbefehle. Auch ein Gastauftritt der zufällig anwesenden Bill Haley and His Comets muss noch im Programm untergebracht werden – „Der ist unbezahlbar! Wo der auftritt, schlägt das Publikum die Einrichtung kaputt!“ Und tatsächlich bricht mit dem Song der Rock‘n‘Roll-Band eine hysterische Massenschlägerei aus, bis zum Schluß, als die gesamte Einrichtung des kleinen Lokals zerstört wird. Das Fernsehen wird alles bezahlen – immerhin hat die Schlägerei nach Bekunden des Moderators und Regisseurs dafür gesorgt, dass es die beste Sendung des TV-Showreihe geworden ist. Bewegung, Sensation, der Bruch mit dem Sendeplan, die augenblickliche Sensation: Fernsehen ist hier als Verbreitungsmedium für die performativen Künste vorgestellt, vor allem aber als audiovisuelle Spielform des Boulevardjournalismus. Bereits *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) hatte mit dieser TV-Doppelfunktion gespielt: Ein Fernsehmoderator (mit Kamera und Ü-Wagen) kündigt gegen Ende des Films eine Live-Übertragung der letzten Proben des Osterhagen-Orchesters an (gemeint ist das Kurt-Edelhagen-Orchester). Als die Kamera zufällig mitläuft, als Vater und Bruder der jungen Italienerin Caterina (Caterina Valente), die in der Show auftreten sollte und die heimlich nach Deutschland gekommen war, auftauchen und die Tochter/Schwester gewaltsam in ein Auto zerren und mit ihr davonfahren, gerät der Moderator in der Art einer Radioreportage ganz aus dem Häuschen – die Live-Entführung wird wichtiger als der eigentlich geplante Inhalt der Übertragung.

Auch die Bestimmungselemente des Fernsehens sind gelegentlich Versatzstücke eines Spiels mit den Unmöglichkeiten oder Widersprüchen des Mediums geworden. Am Ende von *Du bist Musik* (BRD 1956, Paul Martin) wird das Musical, das ein erfolgloser Komponist (Paul Hubschmid) einer populären Sängerin (erneut Valente) vorzulegen versucht hatte, live im (Farb-!)Fernsehen übertragen. Die Aufführung ist im fernen Montanien, in dem der Komponist für den König gehalten worden war, war noch von dem falschen Monarchen veranlasst worden. Als der reale König Otto III. von seiner archäologischen Expedition nach Ägypten zurückkam, flog die Verwechslung auf, der Komponist musste das Land und die Sängerin verlassen, die um die sich Otto bemühte – und aus Enttäuschung über den Betrug, den der Komponist an ihr begangen hatte, geht sie nicht nur auf das Werben des Königs ein, sondern verschweigt zudem noch die Autorenschaft an der Operette. Erst während der Aufführung wird ihr bewusst, dass sie den Komponisten liebt – und als sie noch während der Aufführung den Namen des Künstlers vor der Kamera nennt, wird auch diesem klar, dass nun die Partner zusammenkommen können, die immer schon das „eigentliche Paar“ der Handlung waren. Eine komplizierte und verwirrende Verwechslungskomödie, die am Schluss mit dem TV-Dispositiv spielt: Das Bekenntnis im Fernsehen – das Dargestellte als Bühne für die Öffentlichkeit; der Komponist sieht im fernen Deutschland die Sendung zusammen mit seinem Freund, einem Käsehändler, den er als seinen neuen Minister ausgegeben hatte (Rudolf Platte) – Aktualität und Zeitgleichkeit, Ubiquität der Verbreitung, allgemeine Zugänglichkeit. Die Partner (Valente & Hubschmid) sind Tausende von Kilometern voneinander entfernt; und wir sind immer noch im Handlungsrahmen des Musicals, als Valente die finale Liebeserklärung singt: Sie gehört aber zum Stück ebenso wie zur Rahmengeschichte, adressiert eine Figur des Spiels im Spiel und den Protagonisten gleichzeitig. Die Konvention des Genres verlangt die Vereinigung des Paares – und um sie zu ermöglichen, zerbricht der Film die dispositive Ordnung des Mediums: Als das Lied „Du bist Musik“ einsetzt, gesungen von Valente im Brautkleid, sitzt Hubschmid vor dem Fernseher, zunehmend fasziniert und begreifend, dass das Lied ihm gilt – und er greift in den Kasten hinein (es ist nur eine Pappmaske) und küsst die Sängerin mit Vehemenz: Das Ende ist erreicht. Die Geliebte ist anwesend

und abwesend zugleich – und der Mann muss sie zur Anwesenheit zwingen. Der Philosoph und Fernsehkritiker Günther Anders sprach in der gleichen Zeit, als der Film gedreht wurde, von der ontologischen Ambivalenz der Bilder, der TV-Bilder insbesondere, ihrer Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit und von der Tendenz, dass das Bild das, was es zeigt, ablöst oder gar ersetzt (Anders 1961, 59ff); in *Du bist Musik* können die Bilder das Reale aber nicht ablösen oder gar auflösen, hier wird das Reale durch den Impuls der Liebe und des Begehrens und einen Eingriff in die mediale Seinsweise wiederhergestellt – sonst könnte die Geschichte nicht bis zu ihrem guten Ende erzählt werden.

Wo ist das Referens des Bildes? Man kann es sogar in die Kamera hinein verlegen, wie in der *pretitle sequence* von *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer): Außenaufnahmen eines Studiogeländes / rotierendes Rotlicht / der Regisseur: „Achtung, Aufnahme!“ / eine Filmkamera fährt auf die Bühne zu / Musik setzt ein / die Bühne: eine herrschaftlich anmutende Treppe, auf der der Musikstar Elke Sommer zur Kamera hinabsteigt, bis zur Großaufnahme (Sommer singt „O I Love You“). Eine Kamera von der Seite; die Filmkamera fährt um diese herum, schaut in das Objektiv hinein: Und wir sehen die gleiche Großaufnahme, nun aber in der Kamera. Auch dieses Bild-Arrangement spielt mit der Bild-Realitätsbeziehung, die in der Bildtheorie der Zeit eine so große Rolle spielte.

Konserventöne

Die rasant zunehmende Verbreitung der reproduktiven Tonmedien ist für die Geschichte der populären Musikkulturen absolut zentral. Das ist sogar Stoff für ironische Geschichten gewesen. In Billy Wilders Musikkomödie *The Emperor Waltz* (*Ich küsse Ihre Hand*, *Madame*, aka: *Kaiserwalzer*, USA 1948) spielt Bing Crosby einen amerikanischen Geschäftsmann, der den Kaiser Franz Josef dazu überreden will, ihm eine Exklusivlizenz zum Verkauf von Grammophonen zu erteilen (gemeint ist eindeutig die Firma „His Master‘s Voice“). Die Präsenz des Plattenspielers gehört in historisierenden Filmen zu den Anzeichen der allgemeinen Modernisierung und des Übergangs in eine neue, technische Moderne. Der im alten Wien spielende *Im Prater blüh'n wieder die Bäume* (Österreich 1958, Hans Wolff) zeigt gleich in der Eröffnungsszene eine Party, die musikalisch aus einem Plattenspieler mit Trichter beschallt wird. Mit den reproduktiven Medien kommt es auch zur Ablösung der Life-Musik durch Tonträger – und damit öffnet sich ein Feld der ökonomischen Auswertung von Musikrechten, das sich gegenüber der bis dahin üblichen Verwertung von Rechten in Form von Noten-Auszügen aller Art immens erweiterte.

Dass mit dieser Entwicklung der Musikmarkt in eine neue Dimension monetärer und symbolischer Dynamik überging, ist das eine. Das andere ist aber die Neubewertung (und oft: Aufwertung) der Life-Musik. In *Freddy und der Millionär* (BRD/Italien 1961, Paul May) feiert eine Gruppe junger und reicher Müssiggänger eine Tanz-Dauerparty; zum Tanz spielt ein Plattenspieler auf. Als eine Sängerin (Ulla Nielsen, sie singt: „Ich dich lieben“) live auftritt, bekommt das Geschehen neue Qualität. Musik „aus der Konserve“ und real performierte Musik treten auseinander, treten dabei in den Musikfilmen nach dem Zweiten Weltkrieg in ein höchst widersprüchliches Verhältnis: Weil die Filme immer mehr dazu übergehen, die Musiknummern in der Perfektion des Studiosounds zu integrieren und dafür manchmal rabiate Brüche der Kontinuität des Tons in Kauf nehmen. Neben dem Einsatz der Modulation des Sounds durch die Mischung für die Plattenaufnahme ist es vor allem der Übergang von der monauralen zur stereophonischen Wiedergabe der Musik (ab 1957, in den 1960ern dominant werdend; ab 1963 nahm der Rund-

funk die Ausstrahlung stereophoner Sendungen in Angriff). Die Perfektion des Klanges der Studioaufnahmen war in den seltensten Fällen mit Life-Auftritten zu realisieren.

> Gleichzeitig entsteht der Glanz einer Vollkommenheit der Reproduktion, die das Produkt immer als Ganzes und ohne Spuren menschlicher Arbeit erscheinen läßt. Nicht allein der geschichtliche Charakter des einzelnen Schlagers verschwindet unter der technisch-perfektionierten Warenhaut, die Vorgeschichte und Geschichte des Liedes scheint keine Spuren hinterlassen zu haben. Einst Mittel der Auseinandersetzung mit Natur [oder gesellschaftlichen Verhältnissen], dann mit den Funktionen der Kooperation, Reflexion und Aggression in das tägliche Leben des Kollektivs eingefügt, tritt das Lied im stereophonisch produzierten und abgehörten Schlager in einen imaginären Raum über (Kayser 1975, 31).

Dass mit der Musikszene oft ein rabiater Bruch mit dem dominanten Soundscape einhergeht, deutet darauf hin, dass die Filme auch das Ziel verfolgten, die Songs in der Originalabmischung auch im Kino zu präsentieren, in der sie auf Platte vorlagen und in der sie im Radio gespielt wurden. Es geht bei diesen „Ton-Brüchen" also nicht allein um die Tatsache, dass Schlager selten für einen Film komponiert werden und genau in den Rhythmus der Erzählung und des szenischen Spiels eingepasst sind, sondern dass sie eigene Zeitparameter definieren – eine Tatsache, die durch die Abkehr von der Homogenität des Soundscapes sogar noch akzentuiert wird:

> this tends to be achieved through variations in the popular music's volume and the prominence of diegetic sound, rather than through compositional changes in key or tone, or through conformity to Western musical codes which call for ‚closure', as might occur in a composed cue (Anderson 2003, 113).

Ein ebenso auffallendes wie signifikantes Beispiel ist der Auftritt Caterina Valentes und Bill Haileys und seiner Band *The Comets* in der Finalszene des Films *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs): Gegenüber allen anderen Musiknummern des Films, in denen die Stimme der Sängerin klar vor den instrumentalen Sounds lokalisiert ist, sind hier die Stimmen und die Instrumente in fast gleichberechtigter Art gemischt; die Stimmen werden selbst zu Teilen des Soundkonzepts des Liedes „Viva la Rock and Roll", während sie in allen anderen Nummern die Rolle der Leitstimme hatten. Ein rabiater Bruch ist auch das Lied „Mango Vendor", das Nina & Frederick in *Mandolinen und Mondschein* (BRD 1959, Hans Deppe) anstimmen; vor allem die Titelzeile wird mit großem Hall artikuliert, der nur im Studio entstanden sein kann und der in dem nächtlichen Gartenlokal unmöglich wäre, in dem das Lied vorgeblich live intoniert wird. Auch das mit zahlreichen Hall-Effekten durchzogene Lied „Sag, ist das die Liebe" (in *Davon träumen alle Mädchen*, BRD 1961, Thomas Engel) unterbricht die Kontinuität des Sounds in fast brutaler Art und Weise. Die Phase des Liedes ist eine eigene Ton-Phase, fällt aus dem Kontext heraus, etabliert tonlich Eigenes. Schlagerfilme sind Tonhybride, nehmen Bezug auf Praxen des Musikhörens, die sich in der Zeit ihrer Entstehung massiv verändern. Wie nah die Filme an den aktuellen Trends ihrer Zeit sind, wurde oben schon angesprochen – deshalb nimmt es nicht wunder, dass die Hybridisierung des Tons gegen Ende der 1950er rasant voranschreitet, als sich die Technik selbst sowie aller Gebrauchsformen, in die sie eingelassen wurde, rasant entwickelte.

Musikboxen und Groschengräber

Ein Beispiel, an dem man die Aktualität der in den Filmen dargestellten Musikpraxen nachhalten kann, ist die zunehmende Verbreitung der Musikboxen. Die in den USA bereits in den 1940ern massenhaft verbreiteten *juke boxes* gelangten erst anfangs der 1950er mit den amerikanischen Besatzungstruppen nach Deutschland. Sie wurden in Kneipen, Jugendclubs, Rasthäusern, Schnellrestaurants, Eisdielen und Straßencafés aufgestellt und stellten eine große Vielfalt verschiedener Titel zur Verfügung, die regelmäßig erneuert – sprich: an die gerade aktuellen Sounds und Titel angepasst wurden. Sie hatten in der folgenden Dekade eine kurze Erfolgsgeschichte, bevor sie in den 1960ern wieder ausstarben (Heister 1974). In den Filmen ab 1955 tauchen sie immer wieder auf, oft als Teil der Requisite und als musikalische Technik im Freizeitbereich. So steht in *Ein Mann muß nicht immer schön sein* (BRD 1956, Hans Quest) eine Musikbox in einem Café, ähnlich wie in *Es wird alles wieder gut* (BRD 1957, Geza von Bolvary) in einer Eisdiele; in *Freddy, die Gitarre und das Meer* (BRD 1959, Wolfgang Schleif) steht ein Apparat in der Hafenkneipe „Bei Onkel Max"; in *Die Christel von der Post* (BRD 1956, Karl Anton) findet sich sogar eine Musikbox auf dem Jahrmarkt, draußen, zwischen den Buden. Thematisch werden Musikboxen etwa in *Ober, zahlen!* (Österreich 1957, E.W. Emo), in dem die Musikbox zur Ausstattung der neuen „Espresso-Bar" gehört (einer Art neumodernen Cafés mit Nierentisch-Einrichtung, in der es auch eine Kaffeemaschine gibt); in dem Café nebenan spielt eine Alt-Wiener Kapelle – der Film erzählt von der Konkurrenz der beiden Lokale als Inkarnationen des Alten und des Modernen.

Musikboxen wurden wohl vor allem von Jugendlichen benutzt. Die Beschallung öffentlicher Orte wie Bars und Kneipen gehört zu elementaren Aneignungsweisen dieser Umgebungen durch Jugendliche, die hier zudem Zugang zu Musiktiteln hatten, die vom Rundfunk nicht oder nur selten gespielt wurden. Dass in dem Rock'n'Roll-Jugendfilm *Wenn die Conny mit dem Peter* (BRD 1958, Fritz Umgelter) die „Groschengräber" (im Film auch: „Groschenorgeln") eine zentrale Rolle spielen, ist nur folgerichtig. Schon der Titel zeigt Conny (Froboess) und Peter (Kraus) an eine Musikbox gelehnt; im Hintergrund sieht man Rock'n'Roll tanzende Jugendliche; die beiden Titelhelden bewegen sich langsam weiterhin singend zu anderen Musikboxen, die auf der Bühne herumstehen.

Das Besondere der Musikbox beruht auf der Tatsache, dass die Box ein Programm-Medium ist, das den Nutzern die Möglichkeit eröffnet, eigene Vorzugstitel zu einer Nummernfolge zu arrangieren. Das Programm steht unter Kontrolle der Nutzer, nicht unter dem der Medienveranstalter wie beim Radio. Es ist ein selbstbestimmtes Musikbett, das mit den Boxen hergestellt werden kann. Dass die Boxen, die meist 30 bis 50, später sogar über hundert verschiedene Titel bereitstellten, zudem eine Heterogenität der angebotenen Stile verfügbar machten, ist ein weiterer Gesichtspunkt, der das aktive musikalische Wissen und Wollen von Nutzern anspricht. Und natürlich ist die Möglichkeit des wiederholenden Abspielens zu erwähnen, die eine Brücke zwischen der öffentlichen Musikrezeption und der privaten von Platten bildet. Dass die Musikbox auch eine Extension des kommerzialisierten Musikbetriebes war, dass sie ein Mittel war, reproduzierte Musik anstelle live gespielter an öffentlichen Orten durchzusetzen, paßt durchaus zur Kommerzialisierung der Unterhaltungsmusik, die in den 1950ern so große Bedeutung hatte (Szendy 2008, bes. 77ff).

So sehr die Nutzungen auf eine Individualisierung des Medienzugangs und der Medienwahlen hindeuten, so sehr sind die Möglichkeiten an öffentlichen Orten eingeschränkt. Allerdings entstehen bis dahin nur live zugängliche Möglichkeiten, stilistische Einheitlichkeit etwa in einer

Milchbar herzustellen. Der Raum der Bar wird zur Bühne für stilistisch homogene Gruppen, die sich mittels der Musikbox ein eigenes Soundscape herstellen können.

Natürlich führt die Jukebox aber zu einer anderen Art der Passivität des kleinen, auf den Raum des Abspiels beschränkten Publikums – die Erübrigung der Live-Musik und der Wegfall der Interaktion mit den Musikern. Wiederum in *Wenn die Conny mit dem Peter* schalten die Jugendlichen einmal eine Box aus, um selbst Musik machen zu können. Auch in *Wenn die Musik spielt am Wörthersee* (BRD/Österreich 1962, Hans Grimm) kann die Musikbox die Nachfolge einer Live-Band antreten, die von der Wirtin des „Erlenhofes" entlassen wurde – die erste Szene danach beginnt mit einer Großaufnahme auf den Apparat, und erst mit der Rückfahrt kommt das tanzende Publikum ins Bild; man hört einen Dixieland-Titel. Dem Film entstammt ein besonders absurdes Beispiel, weil er nicht nur die Figur eines Musikboxvertreters am Wörthersee enthält, der gegen den Willen der Wirtin in einem Gartenlokal einen Apparat aufstellt, sondern auch einen Auftritt Lolitas (in der Rolle der „Theres") zeigt, die gerade als Melkerin arbeitet; im Kuhstall steht eine Musikbox – seitdem gäben die Kühe mehr Milch, heißt es („Melken wird als schön empfunden, ist es mit Musik verbunden!"); auch diese Szene beginnt mit einer Großaufnahme der Box, gefolgt von einem Seitschwenk auf die Melkerin. Eine Musikbox stand übrigens schon im Kuhstall in *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra), auf der sogar ein Kalb die Musiktitel anzuwählen schien.

Institutionalität des Radios

Die Erfindung und Ausbreitung des Rundfunks als allgemein zugängliches, landesweit verbreitetes und höchst aktuelles Medium wurde gleichzeitig in mehreren verschiedenen Funktionshorizonten von den Machern wie von den Zuhöreren erschlossen – als Informations- und Unterhaltungsmedium, als Zugang zu verschiedenen Formen der Musik (klassische und aktuelle Unterhaltungsmusik), als Bildungs- und Propagandamedium. Dass das Radio eine neues Forum war, auf dem Kollektivität und seine Konditionen verhandelt werden konnten, stand früh fest; dass es auch einen Anker darstellte, dem Regionalen ein umgreifenderes Nationales zur Seite zu stellen, ergibt sich allein aus seiner Ubiquität und der Größe der Zuhörerschaft. Im szenischen Hintergrund der Schlagerfilme finden sich zahllose Radios. Es sind oft Unterhaltungsprogramme, die zugespielt oder unterlegt sind – Radio dient primär der Unterhaltung; alle anderen Programmfunktionen (Information, Bildung etc.) bleiben ungenannt, darin dem Übergang zu einer allgemeineren dominanten Vergnügungskultur korrespondierend (Maase 1997, 237ff). Der Hunger des Radios nach Programmen ist ebenso bekannt wie seine Wirkungsmacht als Werbemedium. Der Bankrott eines im Wald gelegenen Restaurants kann z.B. abgewendet werden, als eine Werbemanagerin eine Live-Übertragung aus dem Försterhaus organisiert (in *Das alte Försterhaus*, BRD 1956, Harald Philipp).

Strukturen des Nummernprogramms lassen sich leicht in filmische Formen umsetzen, so dass es möglich ist, nicht nur protagonale Figuren musizieren zu lassen, sondern auf viel größere Ensembles prominenter Musikanten zurückgreifen kann (was wiederum für das Marketing der Filme von Bedeutung ist). Anders aber als im Rock'n'Roll-Film der 1950er, in der DJs wie Alan Freed, der in einer ganzen Reihe von Filmen als er selbst mitgespielt hat, ist die Rolle des Moderators im Schlagerfilm-Radio als Heldenfigur selten. Eine Ausnahme ist der Film *Schlager-Raketen* (aka: *Schlagerraketen - Festival der Herzen*, BRD 1960, Erik Ode), in dem der Radio-Luxemburg-Moderator Camillo Felgen Künstler für seine nächste Ringsendung „Festival der

Herzen“, die verschiedene europäische Radiostationen mit Live-Auftritten von Schlagerstars verbinden soll, unter Vertrag zu nehmen versucht.

Doch in einer ganzen Reihe von Filmen wird die institutionelle Verfasstheit des Radios thematisch, als Frage der Macht der Programm-Macher über die Zuschauer. Welche Rollen in der Institution „Radio“ darüber bestimmen, was gesendet wird, ist hier ebenso sehr Thema gewesen wie die Option der Programm-Macher, Inhalte zu unterdrücken. In vielen Beispielen deutet sich eine tiefe Verlagerung der Programm-Macht von den Machern hin zu den Zuhörern an. Ein erstes Beispiel: Eine piratische Aufnahme eines neuen Schlager des bekannten Stars Peter Alexander wird von einer jungen und unbekannten Sängerin (Caterina Valente) verbotener- und heimlicherweise um eine zweite Stimme ergänzt, die die des Hauptsängers umspielt; die Aufnahme gerät in den Rundfunk, wird ausgestrahlt und zu einem so großen Publikumserfolg, dass die Sängerin ebenfalls unter Vertrag genommen wird (in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, BRD 1955, Paul Martin). Am Beginn von *Große Star-Parade* (BRD 1954, Paul Martin) werden drei junge Musiker beim NWDR vorstellig, die arbeitslos sind und hoffen, beim Radio ihre Musik spielen und so etwas Geld verdienen zu können; sie werden abgewiesen – und gründen einen Piratensender, mit dem sie neue Unterhaltungsmusik spielen und schnell zu einem allseits beliebten Sender werden, so dass der NWDR am Ende auf sie zukommt (vertreten durch Michael Jary) und sie engagiert. Dass sie gegen das staatliche Sendemonopol verstoßen haben, spielt keine Rolle mehr – sie sind durch den Erfolg beim Publikum sozusagen moralisch rehabilitiert.

Dass das Radio auf die Schüppe genommen wird, kommt selten vor. Ein Beispiel, in dem es aber eher um die Kuriosität der Nachrichten und ihre Entfernung von der Lebenswelt der Zuhörer geht als um das Radio selbst, stammt aus *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra): Hier hört ein schwerhöriger alter Mann im Radio eine Live-Übertragung aus Salt Lake Town über den Start des 21. künstlichen Satelliten namens „Explodierer“. Ein anderes Beispiel entstammt dem Film *Im singenden Rößl am Königssee* (Österreich 1963, Franz Antel): Auf einer Autofahrt auf einer Uferstraße um einen Bergsee erklingt das Hillbilly-Lied „Siebentausend Rinder“ aus dem Autoradio, gesungen von Peter Hinnen, einem der Jodelkönige des deutschen Schlagers der Zeit; ohne ersichtlichen Grund hält der Fahrer an, beginnt zu lachen: „Ein bayerischer Cowboy! Das nennt man Dienst am Fremdenverkehr!“ Er hat den Sänger des Liedes aus dem Radio gesehen – er sing nun das Lied weiter auf der Wiese, vor einer Gruppe von Kühen, gekleidet in Westerntracht. Ein *reaction shot* auf eine glotzende Kuh unterstreicht das Abstruse der Situation. Der tiefere Sinn des Gags verweist auf die Beliebigkeit der Bild-Musik-Koordination, auf die Internationalität (oder Nicht-Regionalität) des musikalischen Soundscapes und vor allem auf die ontologische Zwitterstellung des Sängers zwischen an- und abwesend, darin der Problematik der Referentialität des Bildes durchaus ähnlich.

Mobilisierungen

Auf ganz andere Aspekte der Veränderung lebensweltlicher Zusammenhänge stößt man, wenn man die technische Veränderung der Radiowelt in Augenschein nimmt. Jeder kennt die Szenen, in denen sich ganze Familien vor dem Radio versammeln, um einer Nachricht zu lauschen, gebannt auf den Apparat schauend, der doch nur Töne von sich gibt. Vor dem *stationären* Radio, müsste man eigentlich sagen, weil das *Koffer-* oder *Transistorradio* ganz neue Möglichkeiten der Nutzung eröffnet. Es basiert auf der Erfindung der Transistoren (1951 in den USA) und dem ersten Transistorradio (ebenfalls in den USA, 1954); in Deutschland wurde 1957 das erste Tran-

sistorradio aus heimischer Produktion vorgestellt. Verbunden mit der Ausweitung der Sendebänder auf den UKW-Bereich wurde die Möglichkeit des störungsfreien Sendens möglich und in einem Gerät der Firma Graetz erstmals 1957 vorgestellt. Ähnliches gilt für das Autoradio: Zwar findet sich bereits in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) ein Radio im neuen Auto, doch setzt es sich erst mit der Transistorisierung (also Ende der 1950er) durch.

Es wurde möglich, nicht nur robuste und leistungsfähige, sondern auch kleine mobile Empfangsgeräte herzustellen – die Bezeichnung *Kofferradio* deutet darauf hin, dass die Tragbarkeit so wichtig war, dass sie sogar den Namen des Geräts begründete. Insbesondere für die Jüngeren wurde es schnell zu einem Symbol für Unabhängigkeit, Freiheit und Rebellion. Und es gestattete es, auch mitten in der Natur eine eigene Tonwelt zu etablieren, die vor allem den synthetischen Sound der Musik überallhin mitzunehmen. Die natürliche Tonlandschaft wird in ihrer Dominanz außer Kraft gesetzt, mit einer zweiten, aus Medienkonsum bestehenden Tonregister überlagert und komplementiert. Eine Rückkehr zum „Natur-Sound" ist oft nur widerwillig möglich – für die Jungen scheint der synthetische Ton (Musik + Natur) das erstrebenswerte Soundscape zu sein, was auch in den Filmen angesprochen wird. In *Immer die Radfahrer* (Österreich/ BRD 1958, Hans Deppe) etwa stoßen die drei Radfahrer, die an einem Waldrand campen, mit zwei jungen Frauen zusammen, die sich nebenan niedergelassen haben. Sie haben ein Kofferradio und wollen es nur unwillig ausschalten, als die Männer sie darum bitten.

Damit werden auch die Szenarien um eine zweite Schicht erweitert, die nicht mehr angewiesen ist auf die Anwesenheit leibhaftiger Musiker, sondern über das Radio Anschluss an die allgemeinere soziale Welt findet. Zum einen können Alltagsszenarien jederzeit durch mitgebrachte Musikbeschallung umgeformt und zu Szenen der Tanzaufführung werden, was für die Visualisierung der Ausdrucksformen der Jugendkultur ausgesprochen wichtig ist, weil die Musikalisierung beliebiger Situationen so zum Kennzeichen jugendkulturellen Tuns werden kann. Das gilt insbesondere für die deutschen Rock'n'Roll-Filme: In *Hula-Hopp, Conny* (BRD 1958, Heinz Paul) etwa steht ein Kofferradio als Musikbeschallung auf dem Hinterhof einer Tankstelle, dazu sieht man tanzend und singend die Jugendlichen.

Noch extremer fällt auf, dass das Kofferradio Außenszenen zu Filmszenen wandelt, indem sie – den Konventionen der Filmmusik folgend – die Beschallung durch das Kofferradio als eine Art „affektiver Modellierung" der Szene auslegt (oft auch als klares Signal für den Zuschauer, die Emotionalität des Geschehens wahrzunehmen). Wenn also etwa in *Die Post geht ab* (BRD 1962, Hellmuth M. Backhaus) ein Paar am Strand im Sand liegt, mit einem Kofferradio, aus dem Liebeslieder ertönen, dann ist klar: Dies ist eine Liebesszene! Ähnlich untermalt bereits in *Mandolinen und Mondschein* (BRD 1959, Hans Deppe) das zentrale Paar (Vivi Bach und Claus Biederstaedt) – sie sind beide ins Wasser gefallen, liegen danach am Strand – das am Kopfende der Decke stehende Transistorradio die Szene mit sanfter Musik. Das Gerät steht übrigens auch auf dem Nachttisch im Zimmer des Mannes, begleitet ihn durch seinen Urlaubs-Alltag. Dass die eigenständige Manipulation des Umgebungstons vor allem zur Freizeitgestaltung gehört, sollte festgehalten werden. Ein Beispiel ist eine Szene, die eine Gruppe junger Frauen beim Frühstück zeigt (*Im Schwarzen Rößl*, Österreich 1961, Franz Antel); sie zelten am Wolfgangsee, gehören zu einer Werbefirma, die eine Art Betriebsurlaub macht; mehrfach wird auf ein Kofferradio umgeschnitten, das die Szene mit „diegetischer Filmmusik" unterlegt.

Dass das Kofferradio nicht nur einen Urlaubs-Sound in den Urlaubs-Alltag einziehen kann (also auch in der Tongestaltung, die dem Urlaubenden obliegt, die Differenz zum Alltag markiert), sondern das Auszeitige des Urlaubs aussetzen kann (was wiederum ein Akt der Auflehnung gegen das im Namen von „Urlaub" verhängte Heraustreten aus dem gewohnten Alltag sein

kann), wird in einer kleinen Seitenthematik in *Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett* (BRD/Österreich 1962, Franz Antel) angesprochen: Der Firmenchef sucht auf einer Adriainsel im Kofferradio den Börsenbericht: Anschluss an die kommerzielle Welt der Geschäfte, auch dieses ein Sujet des Radios.

Im gleichen Film findet sich auch ein tragbarer Plattenspieler. Diese sogenannten *Phonokoffer* (manchmal auch: *Kofferplattenspieler*) waren älter als die Transistorradios, wurden allerdings Ende der 1950er oft durch Kofferradios abgelöst. Sie wurden in der Regel mit Federwerken betrieben und dienten vor allem zum Abspiel von 17cm-Single-Platten. Interessant ist, dass mehrere Beispiel auf einen höchst aktiven Umgang der Nutzerinnen mit den Geräten hinzudeuten scheinen, auf Formen der aktiven Aneignung von Musik, ja sogar deren Überformung. In der Anfangsszene von *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) läuft auf einem Phonokoffer eine Swing-Schallplatte, zu der Caterina Valente, die hier eine Schmiedetochter spielt, rhythmisch einen Formhammer auf das Eisen auf einem Amboss schlägt, bevor Silvio Francesco den eigentlichen Schmiedehammer niederfallen lässt; dazu singt die junge Frau eine nichtsprachlich artikulierte, jazzartige Melodiestimme. Auch *Bei der blonden Kathrein* (BRD 1959, Hans Quest) findet sich eine Art Karaoke-Szene: Im Garten spielt eine Platte auf einem Phonokoffer, dazu singt Angelika Meichsner „Bella bella chachacha".

Sinnhorizonte des Fernsehens (und des Radios)

Vor allem das Fernsehen ist fast von Beginn seiner Ausstrahlungen auch im Schlagerfilm ein Thema, als liege eine Vorahnung davon in der Luft, dass sich die Welt der Unterhaltungsmusik massiv verändern würde, wenn es erst zu einem dem Radio vergleichbaren Massenmedium geworden ist. Mehrfach sind in den Schlagerfilmen Funktionen des Fernsehens reflektiert worden, die auf seine Grundbestimmungen als Kommunikationsinstrument und -institution ausgerichtet sind. Ein gerade zu den Zeiten, als die Diskussion über ein privatfinanziertes Fernsehen nach amerikanischem Muster auch in der BRD diskutiert wurde, anliegendes Thema war die Frage nach der ästhetischen Qualität des TV-Programms. (Die Frage nach dem Einfluß der Wirtschaft auf das Programm wurde dagegen kaum gestellt.) Die Debatten um das „Adenauer-Fernsehen" begannen bereits in den 1950ern, erreichten mit dem 1. Rundfunk-Urteil des Bundesverfassungsgerichts (1961), das die Rundfunkkompetenz den Ländern zuwies, einen ersten Höhepunkt – der Plan, unter der Anleitung der 1960 gegründeten „Deutschland-Fernsehen GmbH" ein werbefinanziertes deutsches Fernsehen zu gründen, musste zurückgenommen werden.

Der Schlagerfilm nahm eher zynisch Bezug zum kommerziellen US-Fernsehen auf: Der Erstauftritt Freddy Quinns als amerikanischer Sänger („the lonesome star") im Fernsehen (in *Heimweh nach St. Pauli*, BRD 1963, Werner Jacobs) zeigt den Sänger, der gerade *live* einen Blues im Fernsehstudio singt (mit deutlichen Anspielungen auf die Gestensprache Elvis Presleys); man sieht die Kameras, die Aufbauten, die anderen Künstler im Off der TV-Kamera; am Ende des Auftritts leuchtet auch das Schild „Applause" auf, alle anwesenden Bühnenarbeiter, Beleuchter, Kameraleute usw. klatschen (ein tatsächliches Publikum ist nicht anwesend). Die Show wird finanziert von „PAMS", der größten amerikanischen Makkaroni-Fabrik. Freddys Auftritt ist lediglich der Aufhänger für eine Werbung für die Nudeln – ein fünfköpfiges singendes Mädchenballett singt: „Wo man PAMS isst, da lass dich ruhig nieder!" Am Ende greifen alle in eine große Schüssel mit Nudeln, die jemand von der Kamera her anbietet. Es folgt ein Verhandlungsgespräch über einen neuen Vertrag, den Quinn (als „Jimmy Jones") in Las Vegas rea-

lisieren soll, sowie ein Auftritt Jayne Mansfields (als „Sexy Hexy Evelyne“), die sich zunächst über das „blöde Werbefernsehen“ beklagt, sodann aber für „Nofum“ schwärmt, eine „Gesundheitszigarette“, die man auch seinen vierjährigen Kindern geben könne. Später ist sie froh, ein Engagement nach Deutschland zu haben – dort gebe es Fernsehen ohne jede Werbung, „nur Kunst!“ Die Bezüge zur Diskussion um das Adenauer-Fernsehen sind evident.

Bereits 1957 hatte es in *Hoch droben auf dem Berg* (BRD 1957, Géza von Bolváry) eine fast satirisch anmutende Darstellung einer Fernsehshow gegeben, in der Gunter Philipp einen Moderator, Manager und Entertainer spielt, der während der Show zumeist gereimte Werbesprüche in die Kamera spricht. Die Vorstellungen der Bestimmungsstücke des Fernsehens sowie die Ansatzpunkte zu einer Fernsehkritik sind in den Schlagerfilmen aber keineswegs homogen, sondern ausgesprochen widersprüchlich, vermischen ästhetische, geschmackliche, politische und andere Argumente. Auch die der Kritik der kommerziellen Massenmedien so ganz gegenteilige Vorstellung des Fernsehens als *Trivialmedium*, das auch Unterhaltungsansprüche verflache, wird gelegentlich angesprochen. Erwähnt sei nochmals die schon vorgestellte Schlußszene aus dem schon erwähnten *Hier bin ich, hier bleib ich* (1959), in der das Sensationell-Slapstickhafte alle anderen Qualitäten überlagert und erstickt. In diese Richtung weist auch ein noch defaitistischeres kleines Dialogstück aus *Charley's Tante* (Österreich 1963, Géza von Cziffra): Eine während eines Abendbüffets nur ein einziges Mal auftretende Nebenfigur sei ein bekannter Schriftsteller und habe früher sehr spannende Kriminalromane geschrieben; dann habe ihm sein Arzt aber jede geistige Arbeit untersagt – seitdem schreibe er nur noch für das Fernsehen.

Wichtiger als die Abwehr des mit Werbung durchsetzten Fernsehens sind andere zeitgenössische Bestimmungselemente des neuen Mediums gewesen. Mehrfach wird auf die Kontrollfunktion des Fernsehens (oder auch des Radios) eingegangen. Die Institutionalisierung der Rundfunkanstalten manifestiert sich auch als Kontrollfunktion, die manche Stile oder Programmformen, die von (jugendlichem) Publikum gewünscht werden könnte, gar nicht erst zulässt. Mehrfach ist es das Publikum, das eine Veränderung der Sendeformate durchsetzt. *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs) erzählt von einem stellungslosen Musiklehrer (Peter Alexander), der beim Fernsehen um Anstellung bitten will, sich versehentlich in eine Sendung des Bildungsfernsehens verirrt, das Studio vor laufenden Kameras auf den Kopf stellt und fliehen muss; in Afrika treiben ihn Vertreter des Senders auf, die ihn nicht etwa verhaften, sondern unter allen Umständen unter Vertrag nehmen wollen, weil das Publikum von seinem Auftritt begeistert war; am Ende ist er der Star einer TV-Revue. Man mag gerade dieses Beispiel auch als Kritik an den formalisiert-steifen Formaten des Fernsehens und des ihnen innewohnenden Autoritätsanspruchs nehmen, dem mit Alexander eine Figur des Klamauks und der eindeutig vorherrschenden Unterhaltungsfunktion entgegengestellt ist. Dass es ausgerechnet eine Sendung über die ethnomusikalische Beschreibung afrikanischer Musik war, die er auf den Kopf stellte, und dass die erste Nummer seiner Show eine Szene ist, die ihn als Opfer schwarzer Kannibalen in einem riesigen Kochtopf zeigt, deutet auch darauf hin, dass es nicht um eine „Wahrheit“ im Sinne des Bildungsbegriffs, sondern um ein offenes Spiel des Signifikantenwissens geht, das sich seiner rassistischen Elemente gar nicht bewusst ist.

Fernsehen als ein Medium, das durch Publikumsgeschmack und durch das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer gesteuert wird – gerade diese Annahme ist mehrfach thematisiert worden. Ein Beispiel ist *Münchhausen in Afrika* (wie *Große Star-Parade*, 1954, das Muster bereits am Radio vorführte). Ein womöglich noch interessanteres Beispiel ist aber *Es wird alles wieder gut* (BRD 1957, Geza von Bolvary), der von einer jungen Frau erzählt, die nach dem Tod ihres Vaters zunächst als Sekretärin des Unterhaltungschefs in einer TV-Anstalt eingestellt wird. Als die Frau des Nachrichtensprechers bei einem Unfall tödlich verletzt wird und er nicht in der Lage

ist, die Nachrichten weiter zu verlesen, springt die junge Frau kurzfristig ein, erklärt sogar die emotionale Reaktion des Mannes und findet tröstende und aufbauende Worte, in einem fast pastoralen Tonfall. Eine ganze Kette von Bildern von Zuschauern folgt, die irritiert und zunehmend fasziniert der Rede der jungen Frau lauschen (darunter ihr Chef und der Intendant des Senders) und die ihr sogar in einer Milchbar applaudieren. Sie wird aber nicht wegen „Disziplinlosigkeit" entlassen, wie ihr der Sendeleiter unmittelbar nach der Sendung angedroht und wie sie selbst gefürchtet hatte, sondern vom Intendanten bereits am nächsten Tag eingeladen, als Ansagerin zu arbeiten – es hatte zahllose Anrufe gegeben, sogar Fanpost war eingelaufen.

Nun geschehen zwei Dinge, die für das im Film präsentierte Verständnis von „Fernsehen" von Bedeutung sind:

– Mit der Popularität, die sie über Nacht gewonnen hatte, und der Ernennung zur Ansagerin tritt die junge Frau aus der Anonymität und Gesichtslosigkeit der Sekretärin heraus – sie ist zur TV-Persona und damit zur öffentlichen Person geworden. Die Journalisten und Photographen, die sie vor dem Büro des Intendanten erwarten, markieren die Transformation auch als Szene.

– Und sie bewahrt den Stil der persönlichen Ansprache, der Individualisierung der Adressierung des Zuschauers: Aufnahmen der anfangs noch unsicheren Sprecherin und späteren Moderatorin folgen, im großen Studio, mit Bildern der durchaus bedrohlich wirkenden Revolveroptiken der großen Studiokameras. Doch die Unsicherheit verfliegt schnell, sie lässt das Blatt mit dem vorbereiteten Text fallen und beginnt, in der ihr eigenen Naivität einen eigenen Text zu improvisieren, eine Geschichte zu erzählen, die auf Tröstung und die Stimulation von Hoffnung hinausläuft – das „Es wird alles wieder gut" des Titels ist nicht nur das Motto des ganzen Films, sondern wird bis in Mikrostrukturen hinein ausgeführt.

Es war die „Menschlichkeit" und die spürbare persönliche Anteilnahme, die emotionale Angerührtheit der jungen Frau, die die Zuschauer so angesprochen hatte, dass sie sich meldeten. Die Abkehr vom Register der kühlen und sachorientierten Darbietung der Nachrichten, die Hinwendung zu Formen einer teilnehmenden Berichterstattung, das Spürbarwerden der Fernsehfiguren als selbst Angerührte: Es ist ein ganzer Kranz von Qualitäten, die im Zufallsauftritt der jungen Frau (gespielt von Johanna Matz) zum Vorschein kamen und die von Zuschauern im standardisierten Format des Fernsehens vermisst wurden. Natürlich fügt sich die Emotionalität des Auftritts in die Charakterisierung der Protagonistin, die von der Trauer um den Vater immer noch fast wie gelähmt erscheint, die den trostspendenden Text eigentlich aus der eigenen Erfahrung des Todes des Vaters heraus artikuliert und die zudem von Beginn an als Figur gezeichnet wurde, die sich in höchstem Maße empathisch verhält. Aber die dramaturgisch so zentrale Wendung in ihrem Leben hat doppelten Boden, lässt auch einen Blick zu auf das Fernsehen als „Affektbühne": Es soll nicht nur „über Welt!" berichten, sondern auch zeigen, dass es auch emotional „in der Welt" ist, verbunden mit einem ebenso paternalistischen wie naiven Gestus, der vielleicht an manche pastoraltheologische Verfahren gemahnt, der sich jedenfalls strikt gegen eine entpersönlichte Intellektualisierung des Programms ebenso wie gegen dessen marktschreierische Kommerzialisierung wendet.

Greift *Münchhausen in Afrika* die Vision eines Bespaßungsfernsehens auf, dessen Protagonisten (hier: Peter Alexander) man gern haben mag, ohne ihnen aber kommunikative, ideologische oder pastoral-seelsorgerische Macht zu verleihen, so macht sich *Es wird alles wieder gut* im gleichen Jahr dafür stark, sich auf die emotionalen Qualitäten zu besinnen, die Zuschauer mit den Fernseh-Personae verbinden. Ersterer Film spielt mit einer Vorstellung des Fernsehens als eine Bühne des Lachen-Machens, dem Zirkus oder dem Kabarett-Theater nicht unähnlich. Der zweite dagegen skizziert das Fernsehen als einen intimen Raum, der technisch zwar der Mas-

senkommnikation zugehört, aber höchst individualisierte Ansprachen ermöglicht (er gehört zur „parasozialen Kommunikation“, um einen Ausdruck der beiden amerikanischen Psychologen Horton & Wohl zu benutzen). Was Fernsehen ist und was Zuschauer wollen, ist in den Modellierungen der Filme der Zeit also durchaus widersprüchlich. Doch mag man die Tatsache, dass der Artikel Hortons und Wohls im Jahre 1956 erschien, dass Günther Anders im gleichen Jahr die ontologische Unsicherheit des Bildes erstmalig notierte, dass Theodor W. Adorno mit dem Beginn des Sendebetriebs des BRD-TVs die Kritik des Fernsehens als ideologie-produzierender Maschine aufnahm (1952ff) – man mag all dieses als Indikatoren dafür nehmen, dass „Fernsehen“ ein diskursives Thema der Zeit war, das auch im kulturellen Hintergrund der Schlagerfilme immer bewusst bleibt und zu ihrem hinter- oder oft auch vordergründigen Thema wird: Genres des Unterhaltungskinos sind eben auch diskursive Bühnen, sind in den diskursiven Konflikten und Widersprüchen ihrer Zeit verhaftet, sind selbst Beiträge zur Aushandlung gesicherteren gesellschaftlichen Wissens.

Summa

Die Besichtigung des gewaltigen Korpus – von 1945 bis 1965 sind mehrere hundert Schlagerfilme in der BRD und in Österreich produziert worden – zeigt so schnell, wie nahe manche der Filme an Themen der Zeit gewesen sind, die auch politisch diskutiert wurden und die die Grundverfassung des deutschen Mediensystems selbst betreffen. Es zeigt sich auch, dass manchmal geschmackshygienische Vorstellungen aktiviert werden. Vor allem aber spiegeln sich die Veränderungen des allgemeinen Publikums im Umgang mit den reproduktiven Musikmedien und die Ausdifferenzierung des Publikums (vor allem die Herausbildung der Jugendkulturen) in den dargestellten Nutzungsweisen. Manches bleibt naiv und billig, manches hat überraschende Tiefe – aber das Feld der Bezugnahmen und Repräsentationen ist widersprüchlich. Auch die Hybridisierung der Erzählformen ebenso wie des Sound Designs – in vielem deutet sich bereits die Formenwelt des Fernsehens an, in das die Musikdarstellung Mitte der 1960er einzog. Die deutschen Schlagerfilme der Nachkriegszeit sind ein Genre des Übergangs. Und sie sind Zeugen eines tiefgreifenden Wandels der kulturellen Umgangsformen mit Musik ebenso wie der zunehmenden Kommerzialisierung des Musikbetriebs.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1953) Fernsehen als Ideologie. In: *Rundfunk und Fernsehen* 1,4, S. 1-11.

Anders, Günther (1961) *Die Antiquiertheit des Menschen. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.

Anderson, Lauren (2003) Case Study I: *Sliding Doors* and *Topless Women Talk About Their Lives*. In: *Popular Music and Film.* Ed. by Ian Inglis. London/New York: Wallflower Press, S. 102-116.

Heister, Hanns-Werner (1974) Die Musikbox. Studie zur Ökonomie, Sozialpsychologie und Ästhetik eines musikalischen Massenmediums. In: *Segmente der Unterhaltungsindustrie.* Beitr. v. Hanns-Werner Heister [...]. Frankfurt: Suhrkamp, S. 11-65 (Edition Suhrkamp. 651.).

Horton, Donald / Wohl, R. Richard (1956) Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. In: *Psychiatry* 19, S. 215-229.

Kayser, Dietrich (1975) *Schlager, das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler (Metzler-Studienausgabe.).

Kordecki, Sarah (2012) Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Augenblick*, 54-55, S. 89-95.

Maase, Kaspar (1997) *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970.* Frankfurt: Fischer (Europäische Geschichte.).

Szendy, Peter (2008) *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris: Éd. de Minuit.

Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (BRD/Schweiz 1962, Kurt Hoffmann).

Eine DVD-Werbung resümiert die Handlung:

> Erben schafft Sorgen: Das erlebt Norbert Lang (Walter Giller), der kurz vor Weihnachten im Schweizer Kurort Flüelimatt (alias Sankt Moritz) ein baufälliges Hotel übernehmen darf. Für die Feiertage ist es zwar schon ausgebucht. Aber die Heizung spuckt, und für Silvester fehlt das Unterhaltungsprogramm. Und dann läuft auch noch das ganze Personal weg. Der Direktor der Installationsfirma (Sigfrit Steiner) in Zürich verspricht dem geplagten Junghotelier einen kundigen Ingenieur. Und für Silvester engagiert er die recht eigenwillige Sängerin Ines del Mar (Hanne Wieder), bei der allerdings die Sinneslust vor der Sangeslust zu rangieren scheint. Ingenieur Rossi anderseits entpuppt sich als ausgesprochen charmante junge Frau (Caterina Valente), die bald schon vom heizrohrkundigen Nothelfer zum wahren Weihnachtsengel in allen Belangen aufrückt. Kräftig unterstützt wird Anita Rossi dabei von einer Truppe heimatloser Zirkusartisten, die mangels erfahrenen Personals als wendige Hotelhelfer Teller und Gläser buchstäblich fliegen lassen. Im Weiteren fliegen ein paar Gäste bei Schnee und Glatteis auf die Nase, Ines del Mar fliegt aus ihrem Engagement, und der junge Hotelier, wie könnte es anders sein, fliegt schlussendlich auf seinen schwarzhaarigen Engel aus der Stadt. Dafür werden ihm wiederum die Herzen aller Zuschauer zufliegen [1].

Eine sehr einfache Geschichte vom Sichverlieben, von der Konkurrenz der Bewerberinnen, an einem Handlungsort spielend, der der Freizeitsphäre zugehört – eine Geschichte, die auf den ersten Blick nicht weiter auffällt und auch nicht aus den formelhaften Geschichten, wie sie im Schlagerfilm der Zeit erzählt werden, heraussticht. Und doch lohnt genaueres Hinsehen. Gerade die Schlussphase des Schlagerfilms *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (1962) ist lesbar als Schlagerkritik *par excellence* – und entfaltet zugleich die Widersprüche und Paradoxien, auf die sie stoßen muss.

Da ist auf der einen Seite die Schlagersängerin Ines Del Mar (Hanne Wieder), die als Produkt aufgebaut wird, die durch einen Agenten vertreten wird, der ihre Auftritte arrangiert, Produzenten aus der Schlagerwirtschaft einlädt und der die Auftritte plant und kontrolliert. Hanne Wieder spielt die Rolle in kabarettistischer Überhöhung, nutzt die zeitgenössischen Ingredienzien, die eine Sängerin einsetzen kann, um „sexy“ zu wirken – blonde Haare, Schmollmund und Augenaufschlag, eng anliegende Kleidung in Modefarben, eine verrucht-verrauschte Stimmfärbung, die an die Laute des sexuellen Spiels gemahnt, den Strip-Tease als performative Form; es sind die Signale einer promiskuitiven Weiblichkeit; vieles deutet auf das seinerzeit geschätzte Milieu der Laszivität, Sündigkeit und Anrüchigkeit hin.

Da ist auf der anderen Seite die Heizungsexpertin Frau Dr. Rossi (Caterina Valente); sie wirkt „patent“, hat ausgeprägte Organisationstalente und ist fähig, Lösungen zu improvisieren; sie trägt traditionelle Kleidung in satten Farben, fährt Auto; ihr Begleiter ist ein Hund (Herr Schmidt); auf erotisch motivierte Anträge reagiert sie zurückhaltend bis zurückweisend. Sie macht sogar die Wandlung zur Zirkusdirektorin mit, trägt die traditionelle Zirkus-Uniform mit Zylinder und weißen Handschuhen (die wiederum eine Parodie auf militärische Uniformen ist) und tritt in der Manege in ein performatives Spiel ein, das sich ganz der Zirkustradition beugt. Als Typ agiert sie in einer zusammenhängenden Rollenbiographie, bleibt ein Bild derjenigen, mit der man von ihren älteren Rollen her schon vertraut war.

Die Sängerin ist intrigant, die Ingenieurin geradeheraus. Erstere ist schrill, letztere dezent. Eine ist sexuell initiativ, eigennützig und erfolgsorientiert, die andere zurückhaltend, schüchtern distanziert und zum Rückzug bereit. Während die eine das Modell der sexuellen Ansprache und den Eindruck einer offen inszenierten, womöglich promisken Sexualität zu vertreten scheint, ist die andere im Umgang mit der eigenen körperlichen Ausstrahlung zurückhaltend, die eigene Sexualität eher verbergend als darstellend. Attraktiv sind beide, aber die eine scheint der Welt des Kapitalismus und des Warenverkehrs (einschließlich der Sexualität) zu verkörpern, die andere ein romantisches Liebes- und Beziehungsideal, in dem das Werben einhergeht mit dem Versprechen der Verbindlichkeit der Beziehung.

Doch stehen hier nicht nur zwei Frauentypen einander gegenüber, sondern auch Formate der Unterhaltungskünste: Im Hotel feiert man die Silvesterfeier, das Angebot der Befriedigung der Gäste inszeniert die Sängerin im kommerzialisierten Szenario eines Clubs, in dem selbst die Musik in Konflikt mit der Umgebung gerät (anrüchig gesungene – also sexualisierte – Südseeromantik in dem Lied nachdem Mann schmachtende „Ja, ja, mein Joe“, gesungen in einem Ski-Ort); dagegen steht die ältere Form des Zirkus, die Show der Artisten, die unmittelbar auf das Können der Akteure baut; die Musik ist stereotyp, als „Zirkusmusik“ erkennbar („Unsere Welt ist die Manege“). Das eine wirkt als aufgesetzte Inszenierung, das andere als ursprüngliches Spektakel. Die Zuschauer wählen den Zirkus, lassen die konfektionierte Darbietung im Hotel hinter sich. Wenn Hanne Wieder als eigentliche Striptease-Sängerin ein Südseelied singt und trotz der deutlich ausgestellten Reize der Aktrice die Gäste ihre Show verlassen und in einen Zirkus nebenan umsiedeln, fällt das Publikum auch eine Entscheidung über die Unterhaltungsformate, über Formate des Sich-Vergnügens und den Wert des Spektakulären, das zur Unterhaltung angeboten wird. Das Ältere ist das Originärere.

Das Paradox besteht nun aber darin, dass es Caterina Valente ist, die als Vertreterin derart ursprünglicherer Unterhaltung auftritt, selbst eine Schlagersängerin. Es ist, als ob eine Phase und eine Form der Schlager-Kunst gegen eine andere, neuere und sensationalisierte, um sexuelle Nebenbedeutungen angereicherte Schlagerkultur antritt und es um die Abwertung der neueren ginge. Enthält *Schneewittchen* einen nostalgisch-rückwärtsgewandten Blick auf die Geschichte des Schlagers der letzten Jahre selbst? Immerhin ist Valentes Eröffnungslied der Zirkusvorstellung mit allen Mitteln filmischen Exzesses unterstützt (eine Rückprojektion, bei der sich das Zirkuszelt hinter der Aktrice zu drehen scheint). Der Auftritt im Hotel ist dagegen schlicht gehalten, zeigt die Armseligkeit des Verhältnisses von Environment und Auftritt. Vielleicht geht es auch darum, im Gegenüber der beiden Auftritte just jenes Bild von Weiblichkeit zu verhandeln, von dem oben die Rede war.

Der Film enthält eine ganze Reihe von Szenen, die wie Karikaturen wirken, Wenn die arbeitslosen Gaukler, die als Hotelpersonal eingesprungen sind, „Alles für den Gast“ anstimmen und in übertriebener Weise sich um das Wohlbefinden und die Wünsche der Hotelgäste bemühen, wenn diese wiederum als Abziehbilder sozialer Typen inszeniert sind, stellt sich die Frage nach der Modalität der Darstellung ständig. Die Amerikanerin, die alles „nice“ findet, der Industrielle, der die Zeitung mit den Börsenkursen nicht aus der Hand legt und bei jeder Interaktion Beziehungen zu den Aktienkursen herstellt, seine Frau, die sich permanent beklagt sich und doch nicht zum Handeln bewegen mag; und auch Nebenfiguren wie der übermütig-fröhliche Frisör Burghalther (Peter W. Staub), der nur in Reimen spricht, nach Dienstschluss allerdings darauf besteht, ein schüchterner und melancholischer Mann zu sein; Dialoge, die auf Kalauern basieren; und Gags, die dem Slapstick abgelauscht sind – alles deutet darauf hin, dass der Film sich im Operettenmodus entfaltet (der Verleih bewarb den Film als „Frostical“) und mit den gleichen Figuren- und Schwank-Konzepten wie diese arbeitet [2].

Einige Szenen überschreiten die Grenzen zur Groteske, anarchischere Formen der Komödie scheinen anzuklingen. Manchmal werden vor allem in neueren Kritiken und DVD-Werbungen die Szenen als „Klamauk“ der Verbrauchskomik zugeschlagen, doch lohnt gerade hier ein genauerer Blick. Nach einem Wasserrohrbruch verwandelt sich das Hotel in einen Eispalast, die Kellner servieren auf Schlittschuhen; und als einer der Gäste nach „warmer Suppe“ verlangt, bekommt er sie halbgefroren aufgetischt. Vielleicht am nächsten zum Absurden ist eine Fahrt im Sportwagen durch winterliche Landschaft – Caterina Valente singt: „Ist das nicht ein wunderschönes Leben, Herr Schmidt?“, und der Pudel „Herr Schmidt“, der angeschnallt auf dem Beifahrersitz sitzt, bellt im Takt.

Es tritt aber noch eine zweite Ebene diesem Gestus der Unernsthaftigkeit zur Seite – eine verdeckte Konsumismus-Kritik, die ja auch in der Gegenüberstellung der beiden Sängerinnen resp. ihrer Konzeptionen schon lesbar war. Der Film legt die Spur sehr früh: Auch die Bestimmung der sozialen Beziehungen, die im konsumistischen Verkehr dominant werden, gehört zum Gegenstand resp. zum Tiefendiskurs des Films. Am Anfang kommt der junge Hotelbesitzer, der das Haus von seinem Onkel geerbt hatte (Walter Giller) in ein Kaufhaus und macht einen Großeinkauf (gedreht wurde im Zürcher Warenhaus Jelmoli). Der Chef fragt ihn: „Soll‘s was für ‘ne Dame sein?“, eine erste Verkäuferin: „...oder für ‘nen Herr‘n?“ Giller bewegt sich in das Kaufhaus hinein, an jedem Regal steht eine Verkäuferin, wendet sich mit der Erkundigung nach seinen Wünschen an den Chef. Ihm wird Praktisches, ein Gummitier, ein Kleinklavier angeboten – Giller dankt. Die Strophe wird wiederholt, nun haben die in rosa gekleideten Verkäuferin aber nebeneinander Stellung bezogen; sie preisen ein Opernglas und einen Kontrabass an. Umschnitt: Nun stehen die Verkäuferinnen im Inneren eines Runds von Verkaufstheken und singen: „Hier, bei uns da könn‘n Sie alles haben, hier, sind Sie im Haus der tausend Gaben / wir bedienen Sie, und Sie sind so bedient wie wir!“ Eine einzelne Verkäuferin, in Untersicht, weiter im Rhythmus des Liedes: „Möchten Sie aus Marmor eine Schreibtischgarnitur?“ Eine andere: „Wie wär‘s mit ‘ner Höhensonne?“ Wieder eine andere: „...oder mit ‘ner Kuckucksuhr?“ Die Reihe der Einzelbilder wird fortgestetzt: „...‘ner Kamera?“ / „Harmonika?“ Von nun an begleiten die jungen Frauen den Käufer, formieren sich auf einer Rolltreppe (im Hintergrund sieht man die abwärts laufende Treppe). Nun beginnt Gillers Einkaufstour – 20 Toilettenbürsten, Bettvorleger, 45 Handtuchhalter, 100 Kaffeekannen, 10 Badewannen. Eine Fahrt vor den Verkäuferinnen her folgt; jede dreht sich zur Kamera, reckt dem vorüberflanierenden Gast ein Päckchen in Geschenkpapier entgegen. Giller zählt im Rumba-Rhythmus des Liedes einige Hundermarkscheine auf den Kassentisch und verabschiedet sich.

Die zweieinhalbminütige Szene (der „Warenhaus-Song“) entwirft das Kaufhaus als universales Haus der Waren, als fast enzyklopädischen Blick in die Vielfalt der käuflichen Objekte, die es oft auch noch in verschiedenen Farben gibt. Die Warenwelt offeriert die Umwelt des Käufers als gestaltbar, auf die individuellen Bedürfnisse abstimmbar. Das Kaufhaus als „Inszenierungsraum der Konsumkultur“ [3] entsteht um die Wende zum 20. Jahrhundert und wurde bereits kurz danach zum Ausgangspunkt einer soziologischen Konsumkritik. Nach dem Krieg und der Notversorgungssituation der Nachkriegszeit erlebte das Kaufhauskonzept eine Renaissance, wurde zu einer Institution des Massenkonsums und zu einem Symbol der Massengesellschaft. Schon früh bürgerten sich euphorische Bezeichnungen wie „Kathedralen des Handels“, „Konsum-Tempel“ und ähnliches ein, deuteten darauf hin, dass es die Nachfolge der Kirchen angetreten hatten und zu einer die Werte der Konsums repräsentierenden Institution geworden war. Die Kaufhäuser der 1950er verzichteten zwar auf die Ausstellung von Pracht, wurden architektonisch ganz auf demonstrative Schlichtheit und Funktionalität abgestellt. Auch darin spiegelt sich die Versachlichung der Wertewelt. Konsum – die Befriedigung von Bedürfnissen mit wirt-

schaftlichen Mitteln – erschließt die Vielfalt des Warenangebots im Kaufhaus und bildet von sich aus Wertehorizonte aus, die keiner sakralen Legitimation mehr bedarf und die wiederum Kritik auf sich ziehen muss („Konsumkritik“) [4]. Allerdings steht das Kaufhaus nicht für sich allein, sondern ist Funktionselement in tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüchen: Die Möglichkeit des Konsums ist einer der wichtigsten Faktoren im Prozess der Auflösung der traditionellen Klassen nach dem Zweiten Weltkrieg und setzt eine Differenzierungsbewegung in Gang, an deren Ende sich Konsum-Milieus als Lebensstil-Formationen herausbilden.

Schneewittchen und die sieben Gaukler übt sicherlich keine Konsumismuskritik. Aber der Film ironisiert ein soziales Beziehungsgefüge, das zumindest in den wirtschaftlichen Aspekten auf einem reziproken Verhältnis von Kaufen/Verkaufen und – im Falle des Gast-Verhältnisses – auf einem Vertrag basiert und die institutionell-ökonomische Sphäre der erzählten Welt gegen die Liebesrankünen der Figuren stellt. Das stillschweigende Credo der zeitgenössischen kaufmännischen Denkweise ist „Der Kunde ist König“. Dem Kunden seine Wünsche zu erfüllen ist nicht nur Grundlage für wirtschaftlichen Erfolg, sondern auch eine stillschweigende Pflicht der Anbietenden. „Alles für den Gast“, eine Musiknummer, in der die sieben Zirkusartisten in ihre Aufgaben als Bedienstete des Hotels eingewiesen werden, persifliert die Devise: Ein Hotel sei eine Stadt in einer Stadt, erklärt Dr. Rossi; und drei Dinge seien von größter Bedeutung: gute Bedienung, gutes Essen und – als drittes und wichtigstes – der Wahlspruch „Alles für den Gast!“ Selbst das ökonomische Ziel wird genannt – „Denn wenn der liebe Gast nicht wär‘, stände ja die Bude leer!“ Tatsächlich sind die späteren Dienstleistungen, die die Artisten an Hotelgästen erbringen, oft überhöht, überdeutlich, wirken wie Karikaturen von Dienstleistung.

Der Film siedelt sich zwischen drei verschiedenen Tiefenthemen an, die zu seiner Entstehungszeit von Relevanz waren: Er kontrastiert ganz unterschiedliche Modelle weiblicher Sexualität, er setzt verschiedene musikalische Stilwelten einander entgegen und er bringt die ökonomische Basis vieler sozialer Beziehungen explizit zur Sprache, führt sie wiederum anderen Entwürfen von Wünschen und Werten entgegen. Der Film bringt die drei Tiefenthemen zusammen, zeigt, wie sich das Ökonomische in die Sexualität einschleicht, wie der Wunsch nach Unterhaltenwerden kommerzialisiert und entfremdet wird, wie sich ein Feld von Affekten in der Spannbreite der Musiken der Zeit manifestiert. Kurz: Der Film erweist sich bei genauerem Hinsehen als „diskursive Maschine“, als Seismograph zeitgenössischer Themen. Wenige Jahre später war „Konsumverzicht“ ein Leitwort der Opposition geworden. Und die Einheit der populären Musik war bereits 1962 in Auflösung begriffen, es entstanden auch musikalisch voneinander manchmal scharf getrennte musikalisch-soziale Subkulturen. Insofern zeigt *Schneewittchen* auch das Ende der Schlagerkultur der 1950er und der Schlagerfilme an, die nie wieder die musikalische Qualität und Vielfalt aus den Jahren davor erreichten [5].

In der heutigen Rezeption des Films sind diese diskursiven Hintergründe abgesunken. Geblieben ist ein Blick auf einen Schlagerfilmschwank, der ein eher flaches Vergnügen verspricht (die Anpreisung des Films eingangs dieses Artikels spricht eine deutliche Sprache). Auch wenn die satirischen Impulse des Films heute verblassen (wie auch das Wissen um die diskursiven Konflikte, die eine ganze Reihe von Unterhaltungsfilmen der Zeit um 1960 grundieren), so muss doch konzediert werden, dass Kurt Hoffmanns Film mit den Techniken der Kunst der Moderne – Ellipse, Ironisierung, Verfremdung, Dekonstruktion [6] – spielt und damit auch eine Position markiert, die neben den thematischen Bezügen auch in ein reflexives Verhältnis zur Gattung des Schlagerfilms eingeht, an der Schwelle zur Auflösung der Konventionen des Genres und der Neuformatierung der Gratifikationen, mit denen die Unterhaltungsformate für den Zuschauer aufwarten [7].

Anmerkungen

[*] Dank gilt Jürg Stenzl.

[1] URL: http://www.cede.de/de/film-dvd/frames/frameset.cfm?aobj=10095549.

[2] Der karikatureske Zuschnitt des Films ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Günter Neumann, Gründer und langjähriger Leiter des Nachkriegskabaretts „Die Insulaner“, nicht nur das Drehbuch schrieb, sondern auch die Liedertexte. Komponist der Lieder war der Routinier Heino Gaze. Erwähnt sei auch, dass der vor allem durch seine Arbeit mit Ingmar Bergman bekannte schwedische Kameramann Sven Nykvist den Film photographierte. Der Film wurde von Kurt Hoffmanns eigener Produktionsfirma Independent Film produziert, was Hoffmann in eine Doppelfunktion als Produzent und Regisseur brachte, mit der er nicht immer glücklich war; vgl. dazu die äußerst kurze Produktionsnotiz in: Chris Wahl: Zur Ambibalenz von ‚Papas Kino‘. Eine Einführung (in: *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. Hrsg. v. Chris Wahl. München: Belleville 2010, S. 15-36, hier S. 33). Der Film spielt übrigens in dem genannten Sammelband – dem einzigen Band, der zur Analyse des Werks vorliegt – nur eine absolut marginale Rolle; vgl. dazu auch: Patrick Brückel: *Kurt Hoffmann - Unterhaltungsfunktion und Gesellschaftskritik. Ausgewählte Filme der 1950er Jahre* (Kassel, Univ., Magisterarb., 2009), der aber ebenfalls SCHNEEWITTCHEN nicht thematisiert. Den Band von Ingo Tornow: *Piroschka und Wunderkinder oder von der Vereinbarkeit von Idylle und Satire. Der Regisseur Kurt Hoffmann* (München: Filmland-Presse 1990, dort bes. S. 185-189) konnte ich nicht einsehen.

[3] Vgl. dazu Alarich Rooch: Warenhäuser: Inszenierungsräume der Konsumkultur. Von der Jahrhundertwende bis 1930 (in: Plumpe, Werner / Lesczenski, Jörg (Hrsg.): *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Mainz: Zabern 2009, S. 17-30).

[4] Vgl. Detelf Briesen: *Warenhaus, Massenkonsum und Sozialmoral. Zur Geschichte der Konsumkritik im 20. Jahrhundert* (Frankfurt: Campus 2001) zur früh einsetzenden Auseinandersetzung mit dem Konsumismus. Zur Begriffsgeschichte von „Konsum“, der auf das amerikanische „consumption“ zurückführt, vgl. Ulrich Wyrwa: Consumption, Konsum, Konsumgesellschaft. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte (in: Hannes Siegrist / Hartmut Kaelble / Jürgen Kocka (Hrsg.): *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18.-20. Jahrhundert)*. Frankfurt: Campus 1997, S. 747-762). Als Überblick über die Aspekte des Konsumismus-Konzepts ist Manuel Schramm: Konsumgeschichte, Version: 2.0 (in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Konsumgeschichte_Version_2.0_Manuel_Schramm?oldid=97418) äußerst hilfreich.

[5] In eine ganz andere Richtung müsste man argumentieren, wenn man den Film im Licht der Kritik der Massenkultur ansehen wollte, wie sie sich vor allem in den Schriften der 'Frankfurter Schule' dargestellt hat – dann zeigte sich der Schlager als Produkt der Kulturindustrie und gestalte sich „nach dem Prinzip der Verwertung, nicht nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde“ (so Theodor W. Adorno: Résumé über die Kulturindustrie [in seinem: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.* Frankfurt: Suhrkamp 1967, S. 71-78, hier S. 72]). In seiner Anbiederung an einen unterstellten Publikumsgeschmack zeigt der Schlager die Warenform, der er zugehört, in aller Nacktheit. Die These betrifft vor allem die Kontrastierung der Schlager- und der Zirkusmusik aus dem Finale des Films, die zumindest suggeriert, dass dem Publikum die ästhetische und inhaltliche Leere des Schlagers durchaus bewusst ist und dass es nicht oder weniger entfremdete Formen der Musik intuitiv bevorzugt.

[6] Die These findet sich auch in: Fritz Göttler: „Das Einmaleins mag notwendig sein... sehr interessant ist es nicht“. Kurt Hoffmann, das deutsche Kino und die Moderne (in: *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. Hrsg. v. Chris Wahl. München: Belleville 2010, S. 155-165, hier S. 163).

[7] *Schneewittchen* ist gewissermaßen ein „Schlagerfilm zweiter Ordnung“, der „das 'Spiel' mit dem Genre zwar beibehält, aber eben liebevoll eher verulkt statt offen kritisiert, dabei aber doch ein bestimmtes Publikum dort abholt, wo es ist“ (Brief von Jürg Stenzl v. 9.2.2015). Stenzl fährt fort: „'Gesellschaftskritik' eher als 'Genrekritik' [...], so dass es nicht wehtut und auch die 'Schlagerfilmkonsumenten' nicht vertrieben wer-

den, weil sie ja ihre 'Schlager' von den dafür Bekannten serviert bekommen. In einem 'Urlaubsmilieu' dazu, das ein Sehnsuchtsort bleibt“. Der Gedanke ist bestechend, weil die Parodie oft auch eine Verbeugung vor dem Parodierten ist.

Pathische Löcher:
Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform

Das Tanzen - das Pathische

Neben dem Musizieren ist das Tanzen die wohl elementarste Form des Performativen, die ganze Szenen des Schlagerfilms wie anderer Gattungen des Musikfilms beherrscht. Noch stärker als ersteres ist es eine Erlebensform, die sich in der Beschreibung von Erwin Straus als vollkommen eigenständig erweist, dem „theoretischen Erkennen, dem praktischen Begreifen, dem zweckmäßig planenden und berechnenden Handeln, dem technischen Beherrschen der Dinge“ (1978, 167) polar entgegenstehend. Tanzen erfüllt sich in sich selbst, ist aus den Notwendigkeiten und Absichtlichkeiten des Alltagslebens herausgenommen. Tanz ist eng mit Musik verbunden: Die Zeitlichkeit des Tonereignisses äußert sich als Rhythmik, die ihrerseits zu Bewegungen führt, die „sich in spezifischer Weise von dem alltäglichen Gehen, Laufen, Springen“ (ibid., 149) unterscheiden. Tonwahrnehmung setzt sich in Bewegungsausdruck um, sozusagen unterhalb der kognitiven Schwelle, als automatisierte Reaktion. Straus nannte die Unmittelbarkeit der Kommunikation von Subjekt und Objekt *pathisch* und meinte damit, dass das Subjekt in einen Aneignungsprozess eintritt, der vorbegrifflich ist, unmittelbar als leibliches Erleben ausgeführt wird (ibid., 151). Das pathische Erleben ist das Erlebnis purer Präsenz, es kennt keinen intentionalen Vorgriff auf ein Handlungsziel; die Differenz von Subjekt und Objekt verschwindet, wird im Leiberleben des Tanzenden synthetisiert – dieser wird mit der Musik eins (ibid., 173). Tanzen ist eine genuin ästhetische Form der Weltaneignung, weil es so radikal dem Alltagshandeln entgegengestellt ist [1].

Gleichwohl ist Tanzen keineswegs ein Erlebnis reiner Passivität, sondern expressives Ausdrucksgeschehen und intersubjektive Mitteilung gleichermaßen. „Der Tänzer spricht mit seinem Leibe zum Leiblichen“, heißt es einmal bei Buytendijk (1955, 52). Das gemeine Handeln ist im Alltag meist zweckrational eingefasst, es folgt Zielen. Tanzen dagegen ist aus diesem Zusammenhang herausgerissen, ist Ausdrucksverhalten um seiner selbst willen, an keine Zwecke gebunden. Der Leib wird zum plastischen Material, kann dem Inneren, den emotionalen Zuständen des Tanzenden darum Gestalt geben, macht es lesbar für andere. Doch natürlich ist Tanzen nicht auf individuelles Ausdrucksverhalten reduzierbar – viele Szenen der Schlagerfilme zeigen nicht einzelne, die tanzen, sondern Paare oder größere Gruppen. Tanzen ist reflexiv – der Tanzende nimmt sich selbst als Tanzenden wahr – und kommunikativ zugleich – der Tanzende teilt sich anderen mit, dieweil die anderen ihn tanzend sehen; vielleicht geht der Tanz in synchronisierte Bewegung über, es tanzt das Paar, in Bezug aufeinander, sich *via* Bewegung miteinander verständigend. Auch dieses ist reflexiv: In der Art der Gemeinsamkeit der Bewegung teilt sich das Paar seine Beziehung mit, wird sozusagen zu seiner Beziehung.

Ein Beispiel, an dem man versuchen kann, das Problem auszuhorchen, stammt aus dem Film *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer): Im Verlauf der Geschichte hat das ehemalige Ehepaar Rick Tanner (Rex Gildo) und Sherry Davis (Hannelore Auer) einander wiedergefunden; die beiden begehen die neue Nähe mit einem getanzten Duett (von beiden auch im Duett gesungen: „Musik gehört dazu“, 1:01). Vor allem Hannelore Auer war in vielen anderen Auftritten als Vertreterin des „neuen Stils“ der Schlagerpersonen sichtbar gewesen, bewegungs- und

ausdrucksarm [2]. „Musik gehört dazu“ ist allerdings von anderer Qualität: Zunächst treffen die beiden Akteure auf einen Flügel, der in einer der Kolonnaden am menschenleeren San-Marco-Platz in Venedig herumsteht; Gildo spielt ein paar einleitende Takte, der musikalische Dialog beginnt.

> #1 Als das Orchester einsetzt (mit einem klar erkennbaren Bruch des Sounds), lösen sich die beiden vom Flügel, bewegen sich tänzerisch auf den Platz hinaus, der bläulich-nass im frühmorgendlichen Licht daliegt.
> #2 Umschnitt: wir sehen eine weite Aufnahme des Platzes, in weiter Entfernung das Paar;
> #3 erneuter Umschnitt: Totale des Paares, Auer hat die Schuhe ausgezogen;
> #4 zurück in die weite Aufnahme; die beiden bewegen sich tänzerisch-tanzend langsam auf die Kamera zu;
> #5 wieder die Totale, stärker auf die Frau fokussiert; die beiden wechseln die Position, nun ist er im Fokus des Bildes;
> #6 erneut die weite Aufnahme, die beiden sind näher gekommen, laufen im Takt der Musik aus dem Bild; der leere Platz bleibt ungebührlich lange im Bild;
> #7 Umschnitt auf ein paar Lichter vor den Wandelgängen – mit dem letzten Ton des Liedes erlöschen die Lichter.

Die Qualität der Szene liegt in ihrem Verzicht auf die Beobachtung des mimischen Ausdrucks der Singenden, in ihrem Vertrauen auf die Kraft der Tanzbewegungen. Die filmische Auflösung ist ganz um die lange Passage der beiden über den weiten Platz herum gruppiert, um die Gemeinsamkeit der Bewegung und das Aufeinander-Bezogensein derselben, auch auf die Leere des Platzes, die so souverän von den beiden ausgefüllt wird. Der Rhythmus der Musik übernimmt dabei ganz die Steuerung der Handlung; das Lied selbst muss nicht performativ unterstrichen werden. Das Beispiel deutet an, dass sich Akzente der Darstellung verschieben: Nicht mehr die Figur des Stars bildet das Zentrum von Zuschaueraufmerksamkeit, sondern ein ganz anderer Komplex von Bedeutungen, die zum einen aus der Dynamik der Figurenkonstellation resultieren (hier: ein Paar, das neu vereint ist und dessen Bewegungen hochkoordiniert sind, ein deutlicher Hinweis auf die Nähe der Beziehung), zum anderen aus dem Vertrauen auf die Kraft des Liedes, den Ausdruckswert der Szene selbst dominieren zu können [3].

So sehr die Szene eine These Seeßlens zu belegen scheint, dass der Schlager- wie auch der Tanzfilm eine grundlegende Umwandlung des Verhältnisses zum Körper angestrebt habe (1991, 160), so sollte man doch innehalten und die Szene genauer untersuchen. Nicht nur die filmische Auflösung gilt es zu bedenken, sondern vor allem die kommunikativen Funktionen, die der Tanz erfüllt.

Tanz als ästhetische und semiotische Form

Eine ganze Reihe von Autoren bestimmt den Tanz als eigenständige ästhetische Erlebnisform zu bestimmen. Wagner (2006, 63) etwa nimmt die *Kontingenz* (resp. Unvorherbestimmtheit) des Live-Ereignisses, die *Flüchtigkeit* und Vergänglichkeit der Bewegung und den „Sonderstatus des menschlichen *Leibkörpers*“ als eigenständige ästhetische Bestimmungselemente des Tanzes, wehrt sich aber vehement dagegen, die Analyse aufgrund der Vor- oder Unbegrifflichkeit des Geschehens Analyse nur auf Introspektion zu gründen; statt dessen entwirft sie ein ganzes Geflecht analytischer Zugänge zu dem so schwer zugänglichen Phänomen des tanzenden Men-

schen. Dass die oft auch genannte Kategorie der *Unmittelbarkeit* des Tanzerlebens (und seiner Wahrnehmung) in Frage zu stellen ist, ergibt sich bereits aus der Inszeniertheit und Formativität vielen oder sogar des meisten Tanzens. Tatsächlich ist Tanzen aber in einer ganzen Reihe von genauer bestimmbaren Funktionshorizonten gefasst. In einer These Lars Oberhaus' (2010, 12) geht es im Tanz darum, Musik und Bewegungsrhythmus *darzustellen*, mit anderen zu *kommunizieren* (sei es, sich als Tanzenden anderen zu zeigen, sei es, sich mit anderen im Tanz zu koordinieren), sich expressiv *auszudrücken* und sich selbst im Tanz als Form pathischer Leiblichkeit *wahrzunehmen*. Tanzen ist immer reflexiv: Das Ich nimmt sich als Tanzenden wahr. Und es nimmt auch die Authentizität des eigenen Verhaltens wahr [4].

Es wäre falsch, den Tanz als Ausdrucksform des Subjektiven, vielleicht gar als Erlebnisform reiner Subjektivität anzusehen. Tanz ist keineswegs immer gebunden an die Rücknahme der kognitiven Kontrolle – die formativen Vorgaben der Standardtänze ermöglichen es, weitgehend automatisiert die Tanzbewegungen auszuführen, ohne dass das Pathische zentral werden würde. (Man könnte auch sagen, dass die Standardisierung eine Körper- oder Bewegungsordnung vorgibt, die das tendenziell anarchistische Moment des Tanzens zurücknimmt und es unter Kontrolle hält [vgl. dazu die Überlegungen zu Tanz als Bewegungsform bei Franke 2009, 119].)

Tanz in seiner reinsten Form ist eine Form der Hingabe an die Präsenz des Augenblicks wie an das Erlebnis eigener Körperlichkeit. Die San-Marco-Szene lebt von mehreren Elementen: vom Bewegung gewordenen Eintauchen in die Musik, von der Adressierung aller Tanzbewegungen des einen an den anderen (in den Blicken ebenso manifestiert wie an den Umkreisungen des Paares), vom Wechsel der Berührungen und des Sich-voneinander-Entfernens (wenn man so will: Phasen individuierter und synchronisierter Bewegung), vom gleichzeitigen Gesang als Performation auch des Musikalischen. Auch die Tatsache, dass die beiden keine Schrittfolge der Standardtänze einhalten, sondern sich in einer Art „musikalisierten Gehens" über den Platz bewegen, sollte festgehalten werden. Und die Lust am Moment ist nicht nur in der Initalphase – sie zieht ihn nach einem flüchtigen Kuss vom Klavier weg auf den Platz vor den Arkaden – auch Schauspiel geworden, sondern wird dadurch nur unterstrichen, dass sie ihre Schuhe ausgezogen hat, als wolle sie barfuss den Boden Venedigs um so mehr spüren (als eine Erweiterung des pathischen Empfindens).

Die Effekte filmischer Inszenierung sind oft unmerklich und unauffällig, lassen sich aber immer an der Öffnung des Geschehens zum Zuschauer hin ablesen. Wenn Peter Alexander und Bibi Johns also in *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra) ihr Gelächter-Lied „Du hast mir heut mein Herz gestohlen" anstimmen (0:51), stehen sie zunächst mitten in einer kleinen Combo auf der Bühne; man sieht sie in Halbdistanz (und es ist deutlich, dass Alexander die Sängerin viel mehr adressiert und in seinen Vortrag einbezieht als umgekehrt); als er immer mehr Körperkomik einsetzt, versehentlich sogar mit dem Trompeter zusammenstößt, wird auf eine Bühnentotale umgeschnitten – aus der Perspektive der Partygäste, zu deren Unterhaltung die Musiker engagiert worden waren. Der musikalische Dialog mit der Sängerin intensiviert sich – erneute Halbdistanz; und Rückkehr in die Raumtotale, als Alexander sich von der Bühne ins Publikum mischt, mit einigen Anwesenden seine Scherze treibt; Halbdistanz, so dass man den Klamauk besser sehen kann; Rückfahrt in die Raumtotale, als die Sängerin sich hinter ihn schleicht und seinen Gang adaptiert-parodiert. Umschnitt in eine weitere Totale, links und rechts ist das Bild durch zwei angeschnittene Zuschauerschemen gerahmt; im Mittelpunkt dieser und aller folgenden Einstellungen: Alexander (und am Ende das Sangespaar, das auf die Bühne zurückkehrt). Die Bildfolge ist thematisch geführt, die Performierenden bilden ihr Zentrum; und sie ist gesteuert durch die Sicherstellung maximaler Sichtbarkeit – wenn es nötig ist, wird herangeschnitten, wenn der Raum erobert oder genutzt wird, auf weitere Distanzen übergegangen.

Auf beiden Ebenen tritt ein weiteres Wahrnehmungsmoment für den Zuschauer hinzu: die Wahrnehmung der *Perfektheit der Durchführung* im Innerdiegetischen und als Teil des Figuren- oder Schauspielerverhaltens, im Filmischen die *Brillianz und Eleganz der filmischen Darbietung* (vom Bild bis zur Montage, von den Farben bis zum Sound-Design). So, wie man sich in der Musik auf den musikalischen Gehalt konzentrieren kann, kann man aber auch die Virtuosität des Vortrags genießen (oder beides). Man ist geneigt, der Tanzdarbietung eine kategorial geschichtete Rezeptionshaltung zuzuordnen, so, wie Ed Tan die von ihm sogenannten *F-Emotionen* (die aus der Fiktion resultieren) den *A-Emotionen* gegenüberstellte (die aus dem Artefakt-Charakter des jeweiligen Werks induziert werden; vgl. Tan 1996, 82, passim) – und zwar sowohl im Diegetischen wie im Filmischen. Tanz wird gelegentlich ins Akrobatische erweitert, zeigt sich dann eher als Form der Körperbeherrschung denn als Umsetzung musikalischer Vorgaben. Vor allem der Rock'n'Roll-Tanz weist auf das Circensische hinüber, ungeachtet der Tatsache, dass es klare Figuren und Choreographien gibt.

Adressierungen, kommunikative Konstellationen und Spiele

Das hat mit Adressierungen zu tun. Ein Beispiel ist das Lied „Aber der Amor (Mitten ins Herz" aus dem Film *Der schräge Otto* (BRD 1956, Geza von Cziffra), das von Germaine Damar zunächst im Duett mit Walter Giller vorgetragen wird (0:16): Giller sitzt am Klavier, spielt das gerade komponierte Lied; Damar umtänzelt ihn, sucht permanent Blickkontakt, übernimmt sogar einen Gesangspart; in das Klavierspiel mischt sich zunächst unmerklich ein Orchester ein, übernimmt schließlich den musikalischen Part; als der gesungene Teil in einen instrumentalen übergeht, sitzt Giller noch am Klavier, als sich Damar plötzlich von ihm löst und mit großen Tanzschritten in den hinteren Teil des nun überraschend groß wirkenden Zimmers läuft, dort solo tanzt und dabei sogar akrobatisch mit Einrichtungsgegenständen interagiert (Damar war als Kind als Akrobatin aufgetreten, bevor sie eine Ballettausbildung absolvierte). Giller hat sich inzwischen vom Klavier erhoben, schaut Damar zu, die immer noch tanzend mit ihm zusammen sich wieder zum Klavier bewegt. Stand im ersten Teil die Adressierung des Klavierspielers ganz im Zentrum von Damars Verhalten, gibt sie diese im zweiten Teil der nur zweiminütigen Szene auf (Giller saß noch am Klavier, ihren Tanz im Raum konnte er gar nicht wahrnehmen) und agiert nun für ein imaginäres (resp. das Kino-)Publikum. Hatte am Anfang die Umtänzelung wie ein Liebeswerben gewirkt, verlagert sich nun auch die Wahrnehmung der Figur: Es entsteht der Eindruck einer völlig dem Moment, dem Lied und der eigenen Bewegungslust hingegebenen jungen Frau. Auch filmisch ist der Übergang klar markiert. Im ersten Teil hatten Halbdistanzen vorgeherrscht, nun dominieren Raumtotalen. Damars Bewegung weg vom Klavier ist nicht nur mit der Musik koordiniert, die nun zu vollem Orchesterklang aufgezogen wird, sondern wird in einer Halbnahen im Ansatz der Bewegung gezeigt – und die folgende Raumtotale ist für den Bruchteil einer Sekunde noch leer, bevor die Tänzerin sich ungestüm in das Bild hinein dreht. Sie adressiert nun die Kamera, nicht mehr den Mann. In einem Umschnitt der Raumtotale wird die Kamerahöhe nach unten verlegt, was die Dynamik des Tanzes noch weiter unterstreicht (und durch mehrere Heranschnitte zu einer Dynamisierung des Raums auch in der Vertikalen führt) [5].

Zumindest für Momente wird spürbar, wie sehr das Pathische die Bewegungen der jungen Frau erfüllt, als eine Form unmittelbarer und tiefer Selbstlust und als Hingabe an den Augenblick der selbsterfahrenen Bewegung. Bereits die akrobatischen Einlagen nehmen den Eindruck aber schon wieder zurück, suggerieren, dass die junge Frau hier etwas vorführt, dass sie ihre

Körperbeherrschung zeigt. „Du hast heut‘ mein Herz gestohlen“ ist ganz anders angelegt, basiert auf der neckenden Interaktion des Sangespaares miteinander und mit den Späßen, die Alexander mit den Gästen der Party anstellt. Auch diese Nummer enthält Momente des Pathischen, wenn sich etwa Johns heimlich von hinten an Alexander heranschleicht und seine Schritte imitiert. Allerdings ist der Eindruck des „empfundenen Augenblicks“ hier gespeist aus dem Streich, den sie ihm spielt, und in der Erwartung der Überraschung, die er äußern wird, wenn er es bemerkt. Erst in den schnellen Tanzbewegungen bekommt man den Eindruck des vorherrschend Pathischen. Die Lebenslust, die das Lied durchaus ausstrahlt, entsteht aber in einer Art kommunikativen Spiels, weil auch Spiele eine eigene Weltversunkenheit der Spielenden erzeugen können.

Den Eindruck einer ähnlichen Intensität des Augenblickserlebens macht ein kleiner musikalischer Dialog zwischen Germaine Damar und Bully Buhlan in *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra, 1:19). Der Text des Chachacha-Liedes, zu dem das Hazy-Osterwald-Sextett spielt und die Zeilen des Liedes mit wiederholten „Chachachas“ skandiert:

> Er: *Du* [betont und mit Blick und Zeigegeste unterstrichen] läßt jedes Pferd im Stall, *du* [s.o.] erschrickst bei jedem Knall
> {Sie: Du wirst nie - / Er: No no no... / Sie: Du wirst niemals ein Cowboy... / Er: No no!}
> Sie: Um zu küssen, machst du Licht...
> Er: So was tut ein Cowboy nicht!
> {wie oben}
> Er: Ja, die Liebe in Texas, tut die Fremde nix gut! Denn die Ladies in Texas -
> Sie: -haben Feuer im Blut!
> Er: Nur die Cowboys in Texas, die sind darin geübt, nur sie wissen in Texas -
> Sie: wie man küßt, wie man liebt!
> Er: *Du* [s.o.] verträgst nicht einmal Rum, schon beim zehnten fallst du um
> {wie oben, leicht variiert}
> // Ende des Liedes, Damar und Buhlan verlassen die Band, die das Lied – nun durch alle Musiker im Garten unterstützt – instrumental fortführt.

Der Text des Liedes grenzt an den Blödsinn an – um so wichtiger werden die Blicke und Adressierungen des Paares, die einander offensichtlich aus purer Lust am Nonsense-Streit mit fast Sinnlosem beharken, dabei sich aber gemeinsam in den Rhythmus der Musik fallen lassen. Auf der Oberfläche miteinander streitend, in allerdings freundlichem Tonfall, im Körperlichen in das gleiche rhythmische Muster des Chachacha eingelassen: Es sind Widersprüche, aus denen man das Lustvolle kondensieren kann – aber es ist ein kommunikativ-musikalisches Spiel, das die beiden mit voller Körperbeteiligung miteinander spielen, nicht Tanz als reine (musikalisierte) Körpererfahrung.

Bühnenzuschauer und Kinopublikum

Tanzen ist in der diegetischen Realität der Schlagerfilme

-- eine Ausdrucksform individuellen Erlebens,

-- eine Form interpersoneller Kommunikation (vor allem zwischen Liebespaaren),

-- ein Format kollektiver Zusammengehörigkeit (etwa in den Auftritten diverser Trachtengruppen im Heimatfilm).

Es ist oft innerdiegetisch adressiert – und das gilt nicht nur für Theater- und Revueaufführungen etwa in den Backstage-Geschichten, sondern für alle Formen aufgeführten Tanzens:

(1) Trachtengruppen tanzen nicht für sich, sondern für ein Publikum, so, wie es auch Revuetänzer und -tänzerinnen es tun;

(2) für normale Tanzveranstaltungen gilt, dass die Tänzer von anderen gesehen werden (können), sie stellen sich möglicherweise als Tanzende sogar den anderen dar, als agierten sie auf einer Bühne.

Tanzen ist zu alledem auch noch an ein Kinopublikum gerichtet; die Inszenierung bemüht sich darum, die Ausdrucks- und kommunikativen Qualitäten des Tanzes zu verdeutlichen, und die Kamera achtet zumindest darauf, dass der Zuschauer den Tanz und seine dramaturgischen und Ausdruckswerte sieht. Dass für die Tanzaufführungen das im diegetischen Raum anwesende Publikum auch dargestellt ist, unterstreicht den Aufführungscharakter des Geschehens. Interessanter sind Tanzszenen, die im intimen und persönlichen Raum, in Wohnungen oder an einsamen Orten angesiedelt sind.

Die These ist, dass auch sie mit dem Wechsel der Adressierungen vom Innerszenischen hin zur Direktadressierung der Kamera spielen. Natürlich ist kein Publikum anwesend. Aber durch die Orientierung zum Zuschauer im Kino hin werden auch diese Tänze in Aufführungsstatus gebracht, die Illusion innerszenischer Geschlossenheit, die für Handlungs- oder Interaktionsszenen gemeinhin erwartet und auch hergestellt wird, wird durch jenen anderen Modus zeitweilig abgelöst. Schlagerfilme erzählen Geschichten und gehören manchmal aber eben zu den *opvoerings kunsten*, wie es im Niederländischen heißt, zu den *Aufführungskünsten*.

Ein Beispiel ist die nur eine Minute lange, in einer einzigen Einstellung eingefangene Nummer „Komm' ein bisschen mit nach Italien“, die Caterina Valente, Peter Alexander und Silvio Francesco in *Bonjour Kathrin* (BRD 1955/56, Karl Anton) mit Dietmar Schönherr als Komponist am Klavier gemeinsam singen: Zunächst bitten sie den Klavierspieler, das Lied schneller zu spielen – als er es tut, wenden sie sich sofort von ihm ab, kehren ihm den Rücken zu und agieren nebeneinander in die Kamera, mit clownesk wirkenden Gesten, die die Daumengeste der Anhalter ebenso wie die Imitation des Spiels an unsichtbaren Instrumenten umfasst; der zweite Teil des Liedes kommt ohne Text aus, variiert das Thema im Stil der „Comedian Harmonists“. Erst mit den letzten Takten des Liedes nehmen die Sänger wieder Kontakt mit dem Pianisten auf. Derartige Verfahren der Verlagerung der Adressierung signalisieren die Verlagerung der Akzentuierung der Erzählung, tritt doch das Szenische und die Interaktion der Figuren im szenischen Raum hinter die Performance des Liedes zurück. Das Narrative wird abgesenkt und für die Dauer des Liedes durch einen anderen Darbietungsmodus abgelöst. Mit der letzten Geste wird aber die Verbindung zum Szenischen re-etabliert, die Erzählung kann weitergehen („Das ist es!“, ruft Schönherr aus, und es ist tatsächlich das Lied, das später den Erfolg des Quartetts mitbegründen wird).

Der schräge Otto (BRD 1956, Geza von Cziffra) enthält noch eine zweite Aufführung des Liedes „Ach, der Amor“, nun nicht mehr im Wohnzimmer des Komponisten, sondern auf einer Bühne (als Probevorstellung der jungen Tänzerin auf einer Revuebühne, 0:39). Sie wird zunächst von den Drei Peheiros begleitet, die im Hintergrund als Life-Combo agieren; die eigentliche Musik wird aber von einem großen Orchester gespielt (es ist das RIAS-Tanzorchester unter der Leitung von Michael Jary). Auf der Bühne steht ein Paravent, hinter dem Damar sich mehr-

fach – passend zu den ganz unterschiedlichen Formteilen der Musik – neu kostümiert: Die Nummer ist eine Art Durchmarsch durch ganz unterschiedliche musikalische Stile, von einer normalen Darbietung des Liedes über rein perkussive Momente bis zu Big-Band-Jazz, einer Tango-Version sowie einer Boogie-Woogie- und Rock-Variation. Der Medley-Charakter der Musik wird begleitet durch eine ähnliche Variation der Tanzstile (bis hin zu einer Step-Dance-Einlage). Damar beginnt als Solosängerin und -tänzerin, mit deutlich akrobatischen Elementen, nimmt sodann mit einem Tänzer einen langsameren Pas-de-Deux auf (erkennbar auf den Tango verweisend), kleidet sich erneut um und erscheint wieder in Clownsgestalt, greift sich eine mannsgroße Stoffpuppe (ebenfalls im Clownskostüm), die mitten in der Nummer lebendig wird und mit der Tänzerin wiederum in den Rock'n'Roll-Modus wechselt. Am Ende der fast viertelminütigen Szene stimmt die Tänzerin wieder das Lied an und beendet den Vortrag mit einigen Figuren, die an die Gelenklosigkeit der Gummipuppen erinnern. Mit dem Ende des Liedes klappt sie auf der Bühne zusammen; im Vordergrund ist eine Plastik der Amor-Figur zu sehen. Erst danach erfolgt der Umschnitt auf die wenigen Zuschauer, die der Probe zugeschaut hatten. Die minimalistisch eingerichtete Bühne selbst liegt meist im Dunklen; die Tänzerin agiert im Kegel eines *spot lights*. Sie ist (wie auch die meist fast unsichtbaren Drei Peheiros) klar auf das Publikum im nur im Anfang im Anschnitt sichtbaren Zuschauerraums des Revue-Theaters ausgerichtet. Die Kamera ist immer in der Sicht-Achse des (hier während der Performance nur imaginären) Publikums plaziert, weshalb es auch die Akte des Umkleidens nur als Blick auf den Paravent wiedergeben kann. Dass es sich um eine Probe handelt und die junge Frau hier agiert, um den Besitzer des Revuetheaters von ihren Qualitäten als Bühnen-Akteurin zu überzeugen, ist zwar als szenisch-narrativer Kontext etabliert, dürfte aber während der Performance bis zur Unkenntlichkeit verblassen, wird erst mit dem Umschnitt am Ende wieder aufgerufen (tatsächlich bekommt sie das Engagement).

Die beiden Versionen des Liedes „Ach der Amor" zeigen zum einen die Vielfalt der Szenarien, in denen Lieder inszeniert werden können. Zum anderen zeigen sie auch, wie wichtig nicht allein die Körperlichkeit des tänzerischen Vollzugs ist, sondern auch, wie bedeutsam die Adressierungen in Beschreibung und Interpretation des Geschehens werden.

Blockierungen und Öffnungen

Natürlich gibt es diverse Mischformen. Eine ganz eigenartige Nummer stammt aus dem Film *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest): In einem Tanzlokal stimmen Lolita und Jimmy Makulis das Lied „Mit etwas Liebe" an, zu dem pünktlich die Kessler-Zwillinge als Blumenmädchen in den Raum eintreten, sich synchron im Takt wiegend hinter den Tisch der Singenden tretend, nach den Reimen einen Pfiff in die Musik einstreuend (zu den Auftritten der Kessler-Zwillinge vgl. Wulff 2015). Lolita und Makulis erheben sich, wiegen sich im Takt, bewegen sich bis vor die Damen-Kapelle, wenden sich – angekommen – dem Publikum zu; die Kesslers treten ihnen zur Seite, beginnen zunächst, Blumen ins anwesende Publikum zu streuen – doch als das Lied noch nicht zu Ende ist, sondern mit großem Orchester instrumental fortgesetzt wird, bewegen sie sich pünktlich auf die glänzende Tanzfläche in der Raummitte; nach Art der Revuefilme erfasst eine sehr hohe Kamera ihren nun einsetzenden Synchrontanz, wird aber auf Augenhöhe wieder zurückgenommen. Ein letztes Mal wird der Refrain gesungen – Applaus. Der Eindruck pathischer Intensität des Leib-Erlebens der Kessler-Zwillinge mag sich trotz der Exzessivität der Bewegung aber nicht einstellen. Statt dessen dominiert der Eindruck des Mechanischen, als agierten die beiden wie Roboter. Es mag sein, dass hier (wie in allen ihren

Tanzeinlagen des Films auch) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, die die agierenden Körper gerade von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt. Es mag aber auch sein, dass die Synchronisierung gerade als Hinweis auf die Nicht-Natürlichkeit der Bewegung zu lesen ist, als ausgestellte Perfektion eines einstudierten Bewegungsmodells, das der Funktion als Selbstausdruck strikt entgegensteht.

Und noch ein drittes tritt hinzu: die Ähnlichkeit der Zwillinge und die Illusion, dass die eine Spiegel der anderen sei. Einige andere Szenen, in denen Paare hochsynchronisiert miteinander tanzen, hinterlassen zwar auch den klaren Eindruck der Inszeniertheit resp. Choreographiertheit des Tanzes (also einer hohen Artifizialität der vorgeführten Bewegung), doch öffnen sich immer wieder „Löcher des Pathischen". Wenn also Germaine Damar am Ende des Liedes „Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn" in *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra, 1:22) mit einem Musiker zusammen einen weit ausgreifenden, großenteils von beiden separat performierten Chachacha auf's Gartenparkett legt, wirkt insbesondere der Tanz der jungen Frau ganz der Musik und der Lust an der eigenen Bewegung hingegeben.

Anmerkungen

[1] Dass die pathische Empfindung am reinsten Szenen abzulesen sind, in denen jemand allein tanzt (und singt), sollte evident sein – immerhin ist der Tanzende der einzige Adressat des Musizierens; doch sind derartige Szenen im Schlagerfilm sehr selten. Beispiele finden sich in *Das einfache Mädchen* (BRD 1956, Werner Jacobs: Caterina Valente beginnt, fröhlich zu singen – „Ich werd' dich nie, nie, nie vergessen") oder in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe: Sonja Ziemann beginnt verliebt zu singen, dabei ein Schattenspiel imaginierend – „Schöner Tänzer, Du entschwandest...").

[2] Es ist mehrfach berichtet worden, dass sie vor allem wegen ihrer Liaison mit dem Regisseur Franz Antel zu ihren Rollen gekommen sei, trotz ihrer mangelhaften schauspielerischen Fähigkeiten.

[3] Selbst ein Wechsel der Kameraperspektive um 180 Grad beim Übergang auf die Paar-Totale vermag das Zusammenhangserlebnis der Szene nicht zu stören. Und auch der Text ist vollständig zurückgenommen – auf das Doppel „Wenn zwei so verliebt sind wie ich und du / Musik gehört dazu" reduziert.

[4] Das modellhafte Verfahren, dem Tanzen das Moment der Musik beizugeben und beide als relational aufeinander bezogen zu interpretieren, weist dem Tanzen als semiotischem Gestus sogar eine *repräsentative* Ebene zu: weil der Tanz die Musik darstellt (und nicht umgekehrt); Franke (2009, 122, passim) weist die Tanzbewegung dagegen dem Nichtrepräsentativen zu und stellt es in der Unterscheidung Susanne K. Langers zu den „präsentativen Symboliken". Dass der Tanz keine Propositionen und keine Urteile oder Ableitungen bilden kann, kann die Solidarität von musikalischer und Bewegungsform nicht berühren.

[5] Das Beispiel zeigt auch, dass Konstellationen des Pas-de-deux jederzeit in andere Konstellationen übergehen oder einander überlagern können. Zu einem historischen Abriss der tänzerischen Zweierkonstellation vgl. Thurner/Lampert (2000). Besondere Aufmerksamkeit verdienen einige Bemerkungen zur *Kontaktimprovisation*, einer nicht durch Standardisierung, sondern durch die Tanzenden improvisierend gewonnene Ausdrucksform, in der der Kontakt zwischen den beiden Körpern essentiell, aber nicht festgelegt ist und in der das Übernehmen von Gewicht (und auch physikalischer Energie) des einen Partners durch den anderen zum Standardrepertoire zählt (ibid., 220f). Kontaktimprovisation ist eine Entwicklungsform des Bühnentanzes, doch finden sich ähnliche Formationsimpulse auch im *Rock'n 'Roll-Tanz*, der weiterhin auf der Koordination der Bewegungen des Paares basierte. Dass auch diese Formen des improvisierenden Tanzes hochgradig dialogisch sind, ist evident; erst die vollständige Individualisierung des Tanzens führt zur Zurücknahme der Koordination mit dem Partner (kann allerdings jederzeit um diese erweitert werden, ohne dass allerdings notwendig körperlicher Kontakt aufgenommen werden muss).

Literatur

Buytendijk, Frederik J.J. (1955) Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes. in: in: *Die Leibeserziehung*, 3, S. 49-54. - Auch in: Willke, Elke [...] (Hrsg.): *Tanztherapie. Theorie und Praxis. Ein Handbuch*. Paderborn: Junfermann 1978, S. 69-78.

Franke, Elk (2009) Form der Bewegung - Bewegung als Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen. In: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Hrsg. v. Sabine Huschka. Bielefeld: Transcript, S. 117-132 (TanzScripte. 15.).

Oberhaus, Lars (2010) Hier tanzt der Leib! Wie sich Körper- und Leiberleben im Tanz unterscheiden. In: *Zeitschrift Ästhetische Bildung* 2,1, S. 1-14, URL: www.zaeb.net/index.php/zaeb/article/viewPDFInterstitial/34/30.

Seeßlen, Georg (1991) Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.). *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 -1962.* Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, S. 136-161.

Straus, Erwin (1978) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. u. erw. Aufl. Berlin: Springer. - Repr. d. Ausg. v. 1935.

Thurner, Christina / Lampert, Friederike (2000) „...und wie die Sphären um einander herumrollten...“ Beziehung im (Bühnen-)Tanz. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 1, S. 211-225.

Wagner, Eva (2006) Authentizität und Unsagbarkeit? Neue alte Aspekte einer zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz. In: *Philosophie des Tanzes. Denkfestival - eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*. Hrsg. v. Miriam Fischer u. Mónica Alarcón. Freiburg [Breisgau]: Fwpf, S. 63-85.

Wulff, Hans J. (2015) Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances. In: *Montage AV* 24,1, S. 158-170.

Der Tanz der Puppen:
Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances

Alice und Ellen Kessler

Deutsche Musikinterpreten, die internationale Karrieren machten, sind in der Musikszene der 1950er und frühen 1960er rar. Zu ihnen rechnen die tanzenden Zwillinge Alice und Ellen Kessler. Mit ihrem Engagement im Pariser Revuetheater „Lido“ (1955-60) erlangten sie schnell internationalen Ruhm, traten auf Revuebühnen in aller Welt auf. Sie blieben auf den Tanz als Ausdrucksform festgelegt, waren über Jahrzehnte auf den Live-Bühnen und vor allem im Fernsehen für ein Massenpublikum präsent. Auszeichnungen erhielten sie erst in den 1980ern – und dann eher für ihre Leistungen als internationale Kulturvermittler denn als Tanzkünstler (darunter den Fernsehpreis „Goldene Rose von Montreux“, das „Bundesverdienstkreuz am Bande“ und – explizit für ihre Verdienste um die deutsch-italienische Verständigung – den „Premio Capo Circe“).

Das eineiige Zwillingspaar wurde am 20.8.1936 in Nerchau (Sachsen) geboren. Schon als Kinder bekamen sie Ballettunterricht, tanzten im Kinderballett der Leipziger Oper. 1952 siedelte die Familie in die BRD um. Im Düsseldorfer *Palladium* begann eine beispiellose Karriere, beginnend mit Auftritten im Pariser Lido (1955), dessen Direktor die beiden im Palladium gesehen hatte; sie zogen nach Paris; Auftritte auf zahlreichen anderen europäischen Revuebühnen folgten. Über zwanzig Spielfilme aus Italien, Frankreich, Deutschland und den USA folgten [1]; nach 1965 agierten sie diverse Male im Fernsehen; Gastspiele in den USA und Auftritte in bekannten US-Shows (wie der *The Perry Como Show*, 24.4. 1963) machten sie auch international bekannt (seitdem werden sie in den USA manchmal als *continental twins* bezeichnet [2]). 1962 gingen die Schwestern nach Italien, änderten den Familiennamen von „Kaessler“ nach „Kessler“. Sie blieben im Gedächtnis des Publikums präsent; spektakuläre Auftritte in Shows (wie etwa 1967 in der *Caterina-Valente Show*) und Gast- und Nebenrollen in populären TV-Unterhaltungsformaten (darunter *Ein Schloß am Wörthersee: Hoppla – Zwillinge*, 31.10.1991, und im *Tatort: Das Dorf,* BRD 2011, 4.12.2011, sogar in der Seifenoper *Dahoam is dahoam: Alois sieht doppelt*, BRD 2014, 18.2.1914).

Die Kesslerzwillinge galten als Inkarnation des „deutschen Fräuleinwunders“, ein Begriff, der anfangs der 1950er im Amerikanischen aufkam und der junge, attraktive, moderne, selbstbewusste und begehrenswerte Frauen des Nachkriegsdeutschlands bezeichnete [3]. Der sich schnell abzeichnende internationale Erfolg machte sie zu „Exportschlagern der Bundesrepublik“ (Friedrich Nowottny). Dass sie als „deutsche Weltstars“ wahrgenommen wurden, obwohl sie in Frankreich und später in Italien wohnten, verwundert – vor allem angesichts der scharfen Kritik in der *yellow press*, auf die Romy Schneiders Umzug nach Paris seinerzeit gestoßen war. Die Auftritte in diversen Filmen der 1950er und frühen 1960er beschränkten sich meist auf Nebenrollen und Gastauftritte; oft traten sie nicht unter Rollennamen auf, sondern als „Kessler-Zwillinge“. Das öffentliche Image entstammte nicht der Popularität der Rollen (wie etwa Romy Schneider die Inkarnation der Sissy-Figur war), sondern anderen Quellen der Unterhaltungsöffentlichkeit (Fernsehauftritte einschließlich der Teilnahme am *European Song Contest* [1959] kamen erst gegen Ende der 1950er dazu). Langbeinigkeit („langhaxerd“ heißt es in einem Inter-

view mit Erich Hallhuber [4]), perfekter Körperbau, blondes Haar, perfekter und professioneller Synchrontanz, Weltläufigkeit, Extravaganz – es waren eine ganze Reihe von Attributen, die den Zwillingen zukamen [5].

In den späten Auftritten in narrativen TV-Formaten ironisieren die Schwestern nicht nur ihren Status als deutsche Weltstars, sondern auch das Zwillingsmotiv: In *Dahoam is dahoam: Alois sieht doppelt* (Sendung: 18.2.1914) ihre Karriere als Stars einer vergangenen Epoche, wenn der Titel-Alois (gespielt von Erich Hallhuber) ein Treffen mit den Kessler-Zwillingen in einem Preisausschreiben gewonnen hat und Schlaftabletten zur Bekämpfung seiner wachsenden Nervosität einnimmt; in *Tatort: Das Dorf* (Sendung: 4.12.2011) haben die Kesslers (inzwischen immerhin 75 Jahre alt) einen Gastauftritt mit dem Lied „Sag' mir quando, sag' mir wann" – einem ihrer großen Erfolge, der sogar in einem 16mm-Scopitone-Film dokumentiert wurde (zugänglich auf Youtube); der Tanz ist dem Gehirntumor des Kommissars Murot (Ulrich Tukur) zu verdanken, der ihm regelmäßig die wirrsten Halluzinationen beschert; die Zwillinge treten auf, weil er als Kind mit seinen Eltern die Schwestern auf der Bühne gesehen hatte – und eine ältere Dame erinnert ihn an jene Zeit, er geht zum Klavier, stimmt „Sag' mir quando" an, woraufhin hinter ihm die Dame sich verdoppelt und die Schwestern eine Performance des Liedes auf das Parkett legen. In *Ein Schloß am Wörthersee: Hoppla – Zwillinge* (Sendung: 31.10.1991) sind die beiden (als Anita und Erika Strassberg) Akteure einer Verwechslungsgeschichte, in der zudem noch ein falscher Adriano Celentano auftritt.

Die Figur der Revuetänzerin und das *German Icon*

Die Beschreibung des Tanzstils der Kesslers ist kompliziert. Jedenfalls ist die Beschreibung der Schwestern als „statuarische Blondinen" [6] irreführend – auffallendes Kennzeichen ihrer Tanzauftritte ist gerade die Nutzung manchmal großer Flächen. Sicherlich tragen sie auch Züge des Statuarischen: Sie sind in zahllosen Modephotographien aufgetreten, haben Werbung u.a. für die Strumpfhosen von *Nur die* gemacht, traten als Mannequins auf Modenschauen auf etc. Doch die Filmauftritte sind gerade nicht statuarisch, sondern höchst beweglich. Nicht umsonst werden sie oft als „Königinnen des Tanzes" bezeichnet.

Dennoch wirken manche der Performances der Tanz-Schwestern heute sehr befremdlich. Eine ganz eigenartige Nummer stammt aus dem Film *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest): In einem Tanzlokal stimmen Lolita und Jimmy Makulis das Lied „Mit etwas Liebe" an, zu dem pünktlich die Kessler-Zwillinge als Blumenmädchen in den Raum eintreten, sich synchron im Takt wiegend hinter den Tisch der Singenden tretend, nach den Reimen einen Pfiff in die Musik einstreuend. Lolita und Makulis erheben sich, wiegen sich im Takt, bewegen sich bis vor die Damen-Kapelle, wenden sich – angekommen – dem Publikum zu; die Kesslers treten ihnen zur Seite, beginnen zunächst, Blumen ins anwesende Publikum zu streuen – doch als das Lied noch nicht zu Ende ist, sondern mit großem Orchester instrumental fortgesetzt wird, bewegen sie sich pünktlich auf die glänzende Tanzfläche in der Raummitte; nach Art der Revuefilme erfasst eine sehr hohe Kamera ihren nun einsetzenden Synchrontanz, wird aber auf Augenhöhe wieder zurückgenommen. Ein letztes Mal wird der Refrain gesungen – Applaus.

Trotz der Perfektion des Synchrontanzes, trotz der zumindest angedeuteten Vertikalisierung des Raums, trotz der ausgreifenden und exzessiven Bewegung – der Eindruck einer reflexiven, von den Tänzerinnen selbst empfundenen Intensität des Leib-Erlebens mag sich nicht einstellen. Statt dessen dominiert der Eindruck des Mechanischen, als agierten die beiden wie Roboter. Es

mag sein, dass hier (wie in allen ihren Tanzeinlagen des Films auch) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, die die agierenden Körper gerade von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt. Es mag aber auch sein, dass die Synchronisierung gerade als Hinweis auf die Nicht-Natürlichkeit der Bewegung zu lesen ist, als ausgestellte Perfektion eines einstudierten Bewegungsmodells, das der Funktion als Selbstausdruck strikt entgegensteht. Beiden Fragen gilt es nachzuspüren.

Zu den symbolischen Strategien des Pop gehört es, das Reale durch das Symbolische zu ergänzen oder sogar abzulösen. Im Falle des sexuellen weiblichen Körpers haben wir es dann zu tun nicht mehr mit „normalen" Erscheinungsweisen weiblicher Attraktivität, sondern mit Bildern derselben. Nicht mehr die reale Figur ist sexuell attraktiv, sondern ihre Ikone. Ein klassisches Beispiel ist Marilyn Monroe, man kann aber auch auf Brigitte Bardot und andere verweisen. Die Monroe wurde schnell zu einem *American icon*, weil ihre frühen Performances zahllosen Photographen, Künstlern und auch Fans als Ausgangspunkt dazu diente, ihre Erscheinung in Filmszenen, zunehmend auch in Privatphotos, Paparazzi-Photos der *yellow press* und anderem mehr in eine riesige Bildproduktion einmünden zu lassen, die immer mehr die reale Monroe durch ihre Bilder überlagerte. Ein Bild, das die in die Lektüre der letzten Seite von James Joyce' *Ulysses* vertiefte Monroe zeigt [7], irritiert bis heute zutiefst, weil es so sehr gegen das Monroe-Bild verstößt, zu dem sich die Bilder synthetisieren und das eine kulturelle Einheit des kollektiven Wissens geworden ist. Dabei ist es eine Synthese vor allem aus den Interpretationen von Sexualität, Kommerzialität und Ausbeutung der weiblichen Körperlichkeit, nicht aus der Auseinandersetzung mit der realen Person. Monroe ist ein Sex-Symbol geworden, weil sie dazu gemacht wurde; die Monroe des Wissens ist eine Monroe aus Bildern, Entwürfen, Phantasmagorien – sie bündelt soziale Phantasien, ist ein Gespinst aus Träumungen.

Natürlich nimmt die Inszenierung der Monroe Elemente ihres *icons* auf, unterwirft sich dem Bild, das wiederum zum Teil ihres *brandings* als Ware wird, verstärkt damit die öffentlichen Phantasien. Es entsteht ein Teufelskreis, in dem das Reale sich dem Bild annähert, nicht umgekehrt.

Natürlich bietet die kulturelle Praxis nicht-individuelle Entwürfe der Darstellung weiblicher Körperlichkeit und Sexualität an, denen man sich unterwerfen und die man wie eine Maske zur öffentlichen Darstellung des Ich benutzen kann. Für die Kesslers gibt die Figur der *Revuetänzerin* – der ja die Kessler-Zwillinge zugeordnet sind, ihre zahllosen Auftritte auf Revuebühnen wie dem *Lido* unterstreichen die Beziehung zur Genüge – ein erkennbares Leitbild ihrer Erscheinung in den 1950ern und 1960ern ab [8]. Die Gestalt der Revuetänzerin changiert zwischen der Ausstellung des weiblichen Körpers und seiner Transformation in die künstlerische Performance (als wesentliches Element der Musik-Tanz-Kombination). Die Figur zerfällt in zwei Wesenheiten gleichzeitig – den sexuellen Körper und seine artifizielle Maskierung (durch den Tanz, durch die Bühne-Zuschauerraum-Trennung, die Konventionalität der Bewegungen, durch das Kostüm). Die Kesslers unterwerfen sich diesem Rollenbild, das bereits in den 1890ern in den Folies Bergère, später auf Revuebühnen in den Metropolen der westlichen Welt formiert worden war, perfektionieren es, tanzten sich in Paris an die Spitze der *Bluebell Girls* (das sind die Tänzerinnen des *Lido*, die in den 1950ern als extravaganteste und ambitionierte Tänzerinnengruppe der Welt galten), begannen eine Kette weltweiter Auftritte. Ihre Fama umfasst beide Elemente der Revuetänzerin – sie gelten ebenso als Inkarnation des Fräuleinwunders wie als keusch, als Ideale einer neuen, nach-mütterlichen weiblichen Körperlichkeit wie aber auch als Stars oder *models*, deren kalte Unerreichbarkeit sie gleich mitinszenieren. Die Kessler-Zwillinge werden zu einem *German Icon*, sexualisieren und entsexualisieren das Weibliche gleichzeitig [9].

Natürlich brechen sie damit das Weibliche aus den Verwertungskontexten, denen es unter der Vorgabe nazistischer wie katholischer Biopolitik gestanden hatte, heraus und kündigen zumindest symbolisch eine selbstbestimmte Weiblichkeit an, die aber durch die Behauptung der sexuellen Enthaltsamkeit gleich wieder unterlaufen wird. Wie die Monroe inszenieren sie sich öffentlich unter Vorgabe und Nutzung der einmal gewonnenen Iconhaftigkeit, stellen gerade dadurch ihre Warenhaftigkeit unter Beweis (begeben sich also in einen neuen, symbolischen Verwertungskontext).

Doppelung und Reproduktion

Die Ikonenhaftigkeit ihrer Erscheinung und die Sublimierung oder Transformation des natürlichen sexuellen Körpers in das Bild desselben wird von den Kessler-Zwillingen noch unterstrichen, weil sie als Doppel auftreten, in gewisser Weise in ihrer eigenen Performance das wiederholend, was eigentlich symbolische Strategie ist und in die Doppelwahrnehmung der Revuetänzerinnen einmündet. Doppelung ist im Revuetanz eine Strategie der Entkörperlichung gewesen. Für Busby Berkeley arbeitete eine ganze Kompanie junger Frauen, die oft scherzhaft als *Berkeley Girls* bezeichnet wurden – Berkeley achtete darauf, dass sie einander möglichst ähnlich waren, so dass sich der Blick des Zuschauers nicht mehr an der einzelnen Tänzerin fixieren konnte und er die Aufmerksamkeit ganz auf die choreographischen Arrangements lenken konnte, in die die zahlreichen Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne eintraten. Gerade die Nicht-Individualität wurde Berkeley als Ent-Individualisierung vorgeworfen, doch lässt sich die Casting-Strategie auf das künstlerische Interesse ebenso beziehen wie auf eine ironisch-selbstreflexive Grundhaltung.

Der Eindruck der Entkörperlichung stellt sich auch angesichts des Synchrontanzes der Kesslerschwestern ein. Die präzise Synchronisierung der Bewegungen war zeitlebens ein Ziel, das die beiden nie aufgegeben haben. Es brachte durchaus Schwierigkeiten mit sich – Alice Kessler sagte in einem Interview, „dass man immer im Doppelpack auftreten muss, kann manchmal ein Problem sein. Man kann nie spontan sein und das Bein mal höher werfen als geplant, wenn einem danach ist. Man ist ein bisschen in einer Zwangsjacke“ [10]. Synchrontanz erfordert höchste Körperkontrolle, die Exzessivität des Selbsterlebens im Tanz, das etwa die Tänzerin Germaine Damar in diversen Filmen der 1950er zum Ausdruck bringt, muss dabei wohl zurückgenommen werden.

Ein weiteres tritt hinzu: Die Schwestern werden nicht mehr als Einzeltänzerinnen wahrgenommen, sondern jede konstituiert ihren als Körper im Spiegel der anderen. Allerdings ist in der Spiegelmetapher unklar, wer das Original und wer die Spiegelung ist. Die eine ist ebenso Spiegelbild wie Person vorm Spiegel. Der Eindruck der Reproduktion drängt sich auf – der eine Körper reproduziert den anderen und der andere den einen. Die Frage von Original und Doppel kann nicht mehr beantwortet werden. Die Zwillinge wirken wie eine Art „symbolischer Klone“ [11]. Identisches Reproduzieren heißt, sich ein eineindeutiges Bild anzulegen. Das ist ganz etwas anderes, als wenn wir davon sprechen, dass sich „Züge des Vaters“ im Sohn wiederholen, dass es „Familienähnlichkeiten“ gibt und ähnliches. Hier steht neben der Ähnlichkeit mehrerer Körper immer auch die Differenz zur Diskussion. Die Kessler-Zwillinge stehen aber für einen anderen Vorgang der Abbildung – derjenige der verwechselnden Ähnlichkeit von Original und Puppe oder sogar der Reproduktion von Puppe und Puppe. Man könnte fast von „seriellen Subjekten“ sprechen, für die man die Frage nach dem Original nicht mehr stellen kann, weil jedes

Original und Abbildung zugleich ist. Es geht nicht mehr um Lebendigkeit und die Variabilität resp. Einzigartigkeit alles Lebendigen. Hier haben wir es vielmehr mit einer Erscheinungsweise des Industriellen zu tun. Wenn Walter Benjamin von der *Reproduktion* als Kennzeichen der Moderne spricht, könnte man im Human-Gesellschaftlichen gerade diese Entindividualisierung als semiotische Strategie der Reproduktion benennen.

Dabei geht es nicht darum, das Weibliche in der Reproduktion als Puppe für Zerstückelungs- und Vernichtungsphantasien zugänglich zu machen wie noch in manchen Ausprägungen des Surrealismus [12], sondern sie ins Semiotische zu transformieren, ihr Sinnlichkeit symbolisch zuordnend und gleichzeitig absprechend. Die Figur der Revuetänzerin führt die Zeichen weiblicher Attraktivität vor, ohne dass man sie sinnlich-körperlich erlangen könnte – sie gehört dem Imaginären an, lässt sich darum nur symbolisch aneignen, aber nicht körperlich. Dass die Kessler-Zwillinge so hohen Ruhm als Revuestars erlangt haben, hängt möglicherweise gar nicht an ihrer Fähigkeit zum ausdruck- und kunstvollen Tanz als an der Tatsache der Doppeltheit ihrer Erscheinung [13]. Der permanente Hinweis darauf, dass sie unverheiratet waren, keine Drogenexzesse gefeiert haben und auch nicht der Vergnügungswelt des Jet-Set angehörten, dass sie auch an attraktiven Männern der Zeit desinteressiert gewesen seien, den sie in zahllosen Interviews gegeben haben und der auch in der *yellow press* geduldig wiedergekäut wurde, dass sie den „normalen Menschen“ zugerechnet werden müssten und sich als Schwestern immer selbst genügt hätten, unterstreicht nur noch die Differenz zwischen privater Person und öffentlicher Figur, zwischen realer Tänzerin und *German Icon*. Noch das Klischee des „Ballettmädchens“ war um den so anderen Zug selbstbewusster, aber unkontrollierter Körperlichkeit, Momenten der Promiskuität, der Verführbarkeit und der Erreichbarkeit der sexuellen Begegnung zentriert. Das ist bei den Kesslers anders – sie sind auch nur der Idee der Verfügung des Zuschauers entzogen, befinden sich in einem anderen, rein semiotischen oder ästhetischen Zustand, der sich schon ontologisch scharf von der Realität der Zuschauer abhebt.

Gäste in diegetischen Welten

Ich hatte oben schon festgehalten, dass die Kesslers meist nur in Gast- und Nebenrollen auftraten. Sie werden zwar dann meist locker in die Handlung eingebunden, doch kann die Integration in das narrative Universum bis zur Unkenntlichkeit zurückgenommen werden. Sie wirken dann – immer synchron tanzend – wie Gäste aus einer anderen Wirklichkeit. Eine derart ganz eigentümlich mit der Handlung kaum verbundene Rolle spielen sie in *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest), eröffnen den Film selbst mit dem gepfiffenen Motiv „Mein Schatz ist aus Tirol“; man sieht sie, jede einen Koffer in der Hand, auf einer Münchner Straße, synchron tanzend-gehend; ein Schornsteinfeger kommt ihnen entgegen, die drei vereinigen sich zu einem kurzen Tanz *à trois*. Die beiden sind Tänzerinnen auf der Suche nach einem Engagement; sie schleichen sich in ein Studio, in dem gerade Aufnahmen mit einer Damenkapelle gemacht werden; man weist sie vor der Tür des Studios ab. Ob der Absage unbekümmert tanzen die beiden zum Klang des nun im Studio gesungenen Titelliedes synchron in den Flur hinein, bis sie vor einer weißen Wand sind – nun wird das Bild ausgeschnitten, zum Bildfeld in den folgenden Titeltafeln. Sie verschwinden aus der Handlung, werden erst später (0:16) von der Leiterin der Kapelle grob abgewiesen. Als sie erfahren, dass die Damenkapelle nach Meran fahren wird, wird erneut auf die beiden umgeschnitten, die als Zimmerleute auf der Walz verkleidet sind, wiederum im Takt der Titelmelodie synchron tanzend-wandernd; ausgerechnet die Damenkapelle nimmt sie im VW-Bus mit (0:34). In Meran nehmen sie eine Arbeit als Zugehfrauen und Kellne-

rinnen an; man sieht sie bei einem Tanz am Swimmingpool (0:43), beim Aufbau eines Buffets (0:51) oder als „Zigarettengirls“ (1:15, zu dem oben schon genauer vorgestellten Lied „Mit etwas Liebe“ von Lolita und Jimmy Makulis) – immer in synchronisierter Bewegung, als Tanz oder im Übergang von Alltagsbewegung zum Tanz. Sie werden erneut abgewiesen (1:18), beschließen, wieder als Zimmerleute auf die Walz zu gehen (1:18); erst als einer der Protagonisten sie nach Meran zurückfährt, können sie die einzige narrative Funktion erfüllen, die ihnen der Film zubilligt: Die Damenkapelle wird nur einen Vertrag bekommen, wenn es gelingt, die beiden „reizenden Tänzerinnen“ mitzuverpflichten, als „große Attraktion“ (1:22) – ganz am Schluss können sie auf einem Weinfest noch in Zimmermannskleidung mittanzen.

Die Zwillinge sind von der Handlung des Films ansonsten unberührt, als seien sie Gäste in der Geschichte, munter um Eintritt in die diegetische Welt anstehend. Allerdings sind es weder Nebenrollen noch Gastauftritte – diese sind klar gekennzeichnet als Teil der Handlung oder als „diegetische Inseln“, als eigenständige Elemente. Die Auftritte der Kesslers dienen dagegen eher als Zwischenszenen, als Übergänge, die mit der diegetischen Welt nur insofern verbunden sind, als das Zwillingspaar körperlich dieser Welt zugehört. Dabei geben sei aber einem motorischen Modus Ausdruck, der Bewegung ständig in tänzerische Eleganz zu übersetzen sucht. Eine modale Einlassung, vielleicht sogar als Hinweis auf die körper-involvierende Rezeption der dargebotenen Musik? Wichtiger im genannten Beispiel scheint aber, dass die nicht-nominierten Figuren ohne jede narrative Vorbereitung als „große Attraktion“ der kommenden Show ausgewiesen werden, offenbar Bezug nehmend auf ihren Status als internationale Revue-Stars.

Stärker eingebunden sind die Zwillinge – die in den Titel als „Gäste“ angekündigt werden – als „Tilli“ und „Milli“ in der Operettenadaption *Hochzeitsnacht im Paradies* (Österreich 1962, Paul Martin). Sie kommen mit zwei Männern (offensichtlichen Liebhabern) in ein Hotel, in dem sie auf den Operettenstar Ulrich Hansen (Peter Alexander) stoßen, der sich aber in der Maske des Hotel-Rezeptionisten vor Ehefrau und ihm nachstellender Kollegin gleichermaßen verstecken muss. Die Schwestern waren einst mit Ulrich zusammen im „Tanz-Terzett“ aufgetreten. Der schwer betrunkene Sänger erkennt die beiden als „kesse Zwillinge“ (eigentlich bleibt aber der Ausdruck des Unbekannt-Seins und Nicht-Wiedererkennens mimisch erhalten). Auf das Stichwort „Tanz-Terzett“ hin hebt er an, das Lied „Ich spiel mit dir“ (1:20) zu singen, das zu dritt auch teilsynchronisiert getanzt wird. Die Kesslers haben eine längere Synchronpassage, dabei einen kleinen Treppenabsatz wie einen Bühnenaufbau nutzend. Die beiden Männer, mit denen die Schwestern im Hotel ein Zimmer genommen hatten, bemerken die Performance und zerren die beiden Frauen in die Zimmer. Damit ist der nur zweiminütige Gastauftritt beendet. Auch hier entsteht der Eindruck des Zusammenbruchs jeglicher narrativer Kontinuität (was in den verwirrenden Intrigen eines Schwanks noch mehr auffällt als in einer linear erzählten Geschichte). Die Performance der Kesslers wirkt wie ein Einbruch einer anderen Sphäre der Realität in die Diegese, wie ein Ausflug in die weite Welt der Operetten- und Theaterunterhaltung. Die offensichtliche Promiskuität der Schwestern unterstreicht zwar die Frage der Treue und der Brüchigkeit des Vertrauens in Liebesbeziehungen, doch wirkt sie aufgesetzt und künstlich – und und setzt zudem noch einen ironischen Akzent, weil sie zudem in klarem Kontrast zu der von den Kesslers immer reklamierten Zurückhaltung im Eingehen sexueller Beziehungen steht.

Das Maskenhafte, das den Auftritten den Schwestern ablesbar ist, wird noch unterstützt, wenn sie im Kostüm des falschen Geschlechts auftreten. In *Mein Schatz ist aus Tirol* treten sie als Zimmerleute auf der Walz auf. Sie bieten hier in der tanzenden und fast wortlosen [14] Performance einem synthetischen Körper (oder Wesen) Ausdruck, der eine Zunftkleidung Menschen falschen Geschlechts anlegt. Das Spiel mit den Anzeichen des Geschlechts geht so weit, dass der tatsächliche Tänzerinnenkörper mit verschiedensten Attributen anderer Geschlechtlich-

keit inszeniert werden kann, was die ästhetische Distanz, die der Ambivalenz der Revuetänzerin innewohnt, nur verstärkt.

Die Kessler-Zwillinge: Figuren aus einer anderen Welt. Einer Welt der Repräsentationen, der Modelle und Entwürfe. Entfernt und nahe zugleich ist die Welt der Sinnlichkeit, der sexuell fundierten Affinität der Zuschauer zum Tanz der Schwestern. Faszination an der roboterhaften Präzision der Widerspiegelung der einen in der anderen, der exakt vermessenen Synchronität der Bewegungen, dazu ein faszinierendes Spiel mit weiblicher Körperlichkeit [15]. Sie bedienen Elemente der (der Realität so fernen) Diva, mischen dieses Figurenmodell aber mit dem des Pinup-Girls. Ihre Popularität in den 1950ern und danach entspricht wohl den Widersprüchen ihrer Imago und korrespondiert dem schleichenden Wandel der Vorstellungen des Weiblichen in der jungen BRD.

Anmerkungen

[*] Die Anregung zu diesen Überlegungen verdanke ich Simone Vrckowski.

[1] Die biographischen Daten wurden verschiedenen gedruckten und online zugänglichen Quellen entnommen. Auf eine Dokumentation der Live- und TV-Auftritte habe ich verzichtet. Die Filme in chronologischer Folge:

Solang' es hübsche Mädchen gibt (BRD 1955, Arthur Maria Rabenalt);

Der Bettelstudent (BRD 1956, Werner Jacobs);

Vier Mädels aus der Wachau (Österreich 1957, Franz Antel);

Scherben bringen Glück (aka: Sieben Jahre Pech, Österreich 1957, Ernst Marischka);

Die Zwillinge vom Zillertal (aka: Zillertal, du bist mei Freud, BRD 1957, Harald Reinl);

Mit Rosen fängt die Liebe an (Österreich 1957, Peter Hamel);

Der Graf von Luxemburg (BRD 1957, Werner Jacobs);

Gräfin Mariza (BRD 1958, Rudolf Schündler);

Das Posthaus im Schwarzwald (aka: Mein Mädchen ist ein Postillion, BRD 1958, Rudolf Schündler);

Mein Schatz ist aus Tirol (BRD 1958, Hans Quest);

Tabarin (Tabarin, Frankreich 1958, Richard Pottier);

Le bellissime gambe di Sabrina (Mädchen mit hübschen Beinen, Italien/BRD 1959, Camillo Mastrocinque);

La Paloma (BRD 1959, Paul Martin);

La française et l'amour (Die Französin und die Liebe [Episode: L'Adultère, Frankreich 1960, Jean Delannoy]);

Les magiciennes (Tödliche Begegnung, Frankreich 1960, Serge Friedman);

Gli invasori (Die Rache der Wikinger, Italien 1961, Mario Bava);

Sodom and Gomorrah (Sodom und Gomorrha, USA/Italien/Frankreich 1962, Robert Aldrich);

Der Vogelhändler (BRD 1962, Géza von Cziffra);

Hochzeitsnacht im Paradies (Österreich 1962, Paul Martin);

Maskenball bei Scotland Yard (Österreich/Italien 1963, Domenico Paolella);

Canzoni bulli e pupe (Italien 1964, Carlo Infascelli);

Die Tote von Beverly Hills (BRD 1964, Michael Pfleghar);

I complessi (Einmal zu wenig, einmal zu viel [Episode: Guglielmo il dentone; Italien 1965, Luigi Filippo D'Amico]).

Es mag interessant sein zu vermerken, dass die Kesslers weder als wichtige Filmdarsteller noch als TV-Aktricen, sondern immer in der Rubrik „Tanz/Revuetanz/Unterhaltung“ geführt werden. Ernst Probst stellt sie gar anderen „Königinnen des Tanzes“ an die Seite (in seinem Buch gleichen Titels, Mainz-Kostheim: Probst 2002, 71ff).

Als Quellenmaterial kann auch die Autobiographie der Schwestern dienen: Kessler, Alice / Kessler, Ellen: *Eins und eins ist eins. Die Autobiographie*. [Aufgezeichnet von Herbert Maria Christian.] München: Ed. Ferenczy bei Bruckmann 1996. Die m.W. einzige selbständige Publi-

kation zu den Kesslers ist der Bildband: Marinozzi, Paolo (a cura di): *Quelli belli come noi. Omaggio ad Alice & Ellen Kessler*. [Palazzo Marinozzi, Montecosaro (MC), 5-7 giugno 1998] / Centro del Collezionismo. Grottammare (AP): Stamperia dell'Arancio 1998, die ich aber nicht habe einsehen können; allerdings geht es hier wohl tatsächlich um eine Hommage, nicht um eine wissenschaftliche Untersuchung. Eigenständige Analysen sind mir nicht bekannt geworden.

[2] Etwa in *Billboard*, 11.7.1964. Die Bezeichnung ist deshalb interessant, weil sie darauf hindeutet, dass man die Zwillinge in der US-Unterhaltungsbranche offenbar als abweichend vom amerikanischen Revuestandard wahrgenommen hat. Immerhin könnte man ja auch die These aufstellen, dass die Schwestern hinsichtlich Körper und Performance ein amerikanisches Ideal in Europa realisiert hätten. Dem ist aber offenbar nicht so.

[3] Ausgangsfigur war wohl das Berliner Mannequin Susanne Erichsen, die 1950 in Baden-Baden die erste Miss Germany-Wahl der BRD gewann. Sie ging zwei Jahre nach ihrer Wahl als „Botschafterin der deutschen Mode“ in die USA. Eine letzte – und nun klar sexualisierte – Inkarnation des „Frauleinwunders“ war die aus Mannheim stammende Schauspielerin Christiane Schmidtmer, die in diversen Hollywoodfilmen nach 1965 auftrat und als Frau mit dem größten natürlichen Busen des internationalen Films in die Annalen Hollywoods einging, aber schnell auf die Rolle der Sexbombe reduziert wurde. Die Modellvorstellung des weiblichen Körpers, die im Konzept des *Frauleinwunders* gefasst war, sah noch anders aus – langbeinig, schmalhüftig, groß gewachsen, überaus schlank (zur Zeit ihres Lido-Engagements hätten die Schwestern gerade 50kg gewogen, behauptet Ellen Kessler in einem Interview [Pohl, Nicola: Alice & Ellen im Jungwunderland. In: *Bild*, 14.8.2011]).

Zum Model-Körperschema, das auch die Kesslers erfüllten, rechnet auch die Barbie-Puppe, die 1959 auf den Markt kam und der in der BRD populären Comic-Figur der *Bild-Lilly* nachempfunden war, einer Comicfigur des Zeichners Reinhard Beuthien, die von 1952 bis 1961 in der *Bild* erschien. Zur Geschichte der Barbiepuppe vgl. Lord, M.G.: *Forever Barbie. The Unauthorized Biography of a Real Doll.* New York: Walker 2004, sowie den Ausstellungsband Schrey, Karin / Dorfmann, Bettina: *Busy Girl. Barbie macht Karriere* […]. Gelsenkirchen: Arachne 2004. Die Unterstellung einer unmittelbaren Beziehung der Barbie-Puppe zum Körperideal des deutschen Fräuleinwunders lag der Ausstellung *40 Jahre Barbie- World. Vom deutschen Fräuleinwunder zum Kultobjekt in aller Welt* ([Katalog,] hrsg. v. Wolfram Metzger. Schloss Bruchsal: Förderverein Museum Mechanischer Musikinstrumente 1998) im Schloß Bruchsal (1998-99) zugrunde.

[4] *BRD-Online*, 14.2.2014.

[5] Eine der schönsten Beschreibungen: „Groß, blond und vier lange Beine“ (Schultejans, Brigitte: Der doppelte Männertraum auf langen Beinen wird 75. In: *Die Welt*, 20.8.2011). Die gleiche Formulierung findet sich auch anderenorts (etwa in: Anon.: Ein Leben im Doppelpack. In: *Stern*, 20.8.2011).

[6] Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. […] 4. H-L.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001, 368.

[7] Das Bild findet sich als Umschlagbild von Spinks, Lee: *James Joyce. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009. Den Hinweis verdanke ich Olaf Koch.

[8] Ohne hier auch nur eine Geschichte der Bühnenrevuen andeuten zu wollen, wenige Bemerkungen zum historischen Kontext der Revuetänzerin: Die Anfänge der Revue lagen wohl in Paris. Die erste, weit in die Folgezeit wirkende Bühne waren die *Folies Bergère*. Die Tänzerinnen waren von 1890 bis 1930 auf dem Höhepunkt ihrer Bekanntheit. Sie waren gutaussehend, trugen extravagante Kleidung und agierten in paradeartigen Aufstellungen auf der hell erleuchteten Bühne. Vor allem der Cancan machte sie weltberühmt. In London wurde der Revuetanz von John Tiller weiter präzisiert und durchgestaltet; für Tiller tanzten die *Tiller Girls*. Tiller baute um 1900 die allseits beliebten Märsche und Paraden in seine Shows ein. Die Inszenierungen wurden schnell immer aufwendiger. In der Show *Vanities* agierten 1924 184 Tänzerinnen auf einer gigantischen rotierenden Show-Treppe – das Spektakuläre hatte das Virtuose abgelöst, die einzelne Tänzerin wurde nicht mehr wahrnehmbar: Die Tänzerinnen formierten sich zu Kollektivkörpern. Zunehmend wurde auch der Bühnenbau der Revuen an die Opulenz der Inszenierungen angepasst. Als wegweisend gelten die Bühnenbauten der Revuen des New Yorker Theaterbesitzers Florenz Ziegfeld, der für die nun üblichen Treppen, auf denen sich die Choreographien entfalteten, eigens den *Ziegfeld Walk* entwickeln ließ –

eine Bewegungsform, die es Tänzerinnen gestattete, in vollem Kostüm tanzend Treppen hinauf- und hinunterzulaufen; erdacht hatte sie der Choreograph Ned Wayburn 1917. Ziegfeld stellte seine Revuen auch in einen weiteren diskursiven Kontext: Die von 1907 bis 1931 veranstalteten *Ziegfeld Follies* dienten dazu, „to glorify the American girl". Zu den Ziegfeld-Revuen vgl. Mizejewski, Linda: *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema.* Durham, NC [...]: Duke University Press 1999, die auch die latent rassistischen Momente der Shows herausarbeitet. Zur Geschichte der Revuen vgl. auch Klooss, Reinhard / Reuter, Thomas: *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*. Frankfurt: Syndikat 1980, die vor allem die Inszenierung des Ornamentalen als Wesensmerkmal der Revuen herausarbeiten.

[9] Die These ist angelegt auch in Überlegungen, die sich finden in: Simonson, Mary: *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press [2013], v.a. 27ff. Ob die Zwillinge in der schwulen Subkultur ob dieser Ambivalenz des Sexuellen einen ähnlichen Status innehaben wie andere Künstlerinnen (wie etwa Zarah Leander) auch, kann hier nicht entschieden werden; immerhin sind sie auf der Parade des *Christopher Street Day* 2012 in Köln aufgetreten; vgl. Hüdaverdi, Nadin: Kessler-Zwillinge: „Die Schwulen lieben uns einfach". In: *Kölner Stadtanzeiger*, 6.7.2012.

[10] Vgl. Schultejans, Brigitte: Der doppelte Männertraum auf langen Beinen wird 75. In: *Die Welt*, 20.8.2011.

[11] Zumindest assoziativ kann man derartige Filmkörper mit der Barbiepuppe in Verbindung bringen, die gelegentlich zu den „posthumanen Körpern" gestellt wurde; vgl. dazu Toffoletti, Kim: *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London [...]: IB Tauris 2007, v.a. 57ff. Es sollte allerdings klar sein, dass die Kessler-Zwillinge nicht selbst „posthuman" sind, dass ihre Imago allerdings mit schematisierten Vorstellungen der Reproduzierbarkeit, der Bildhaftigkeit und der Idealisierung von Körperbildern zusammenhängt.

[12] Vgl. zu diesem Aspekt surrealistischer Kunstproduktion Spiegler, Almuth: Lust und Angst. Sexpuppen in der Kunst. In: *Die Presse*, 23.1.2013. Vgl. dazu auch: Schade, Sigrid: Die Medien/Spiele der Puppe. Vom Mannequin zum Cyborg. Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus. In: *MedienKunstNetz*, [2004], URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/puppen_koerper/, sowie die dort verarbeitete Literatur.

[13] Auch Elmar Kraushaar (Die Unzertrennlichen. In: *Berliner Zeitung*, 19.8.2006) moniert das „Mittelmaß an Tanz, Gesang und Schauspielerei", das einzig durch die Tatsache, dass die Schwestern im Doppel aufgetreten seien, aufgewertet worden sei.

[14] Zumindest die Anekdote besagt, dass der Verzicht auf Sprechrollen darauf zurückzuführen sei, dass die Zwillinge während ihres Engagement im Düsseldorfer Palladium zusammen 150 Mark verdienten, für jedes sächselnd ausgesprochene Wort aber mit einem Groschen zur Kasse gebeten wurden – „da haben wir dann irgendwann den Mund nicht mehr aufgemacht, weil die ganze Gage draufging" (berichtet in: Kraushaar, Elmar: Die Unzertrennlichen. In: *Berliner Zeitung*, 19.8.2006).

[15] Zu den immer wieder kolportierten Geschichten, die sich um die Zwillinge ranken, gehört nicht nur, dass sie in italienischen TV-Shows in den 1950ern ungehörig viel Bein zeigten, sondern auch, dass sie sich 1975 für die italienische Ausgabe des *Playboy* ablichten ließen, was wiederum dazu führte, dass die Ausgabe binnen drei Stunden ausverkauft war. Vgl. dazu *Stern,* 20.8.2011.

Vom Träumen
in den musikalischen Welten des deutschen Schlagerfilms

Modi der Repräsentation

Die Geschichten des Schlagerfilms spielen in den Welten der Unterhaltungsbranche oder in der normalen Welt – in beiden Formen aber sind die Welten mit Musik durchdrungen. Die Akteure machen Musik – zum Vergnügen von anderen, aber auch als Modus der Weltaneignung und des Ausdrucks des Ichs. Manchmal träumen die Figuren sogar, dass sie musizieren. Nun geraten zwei Dinge zusammen, die verschiedenen Modi des Darstellens und der Referenz gleichermaßen zugehören, die aber nicht unbedingt kompatibel sind.

Das amerikanische Tonfilmmusical ebenso wie die deutsche Filmoperette der 1930er Jahre – klassische Formen des Musikfilms – spielen in vielen ihrer Erzähl- und Inszenierungsformen genau mit dieser Grenze zwischen Realität und Phantasie. Vor allem in den Formen des Backstage-Musicals wird die These umspielt, dass die Show ein Traum sei und der Traum eine Show – Musical ist eben nicht nur eine Erzählung mit Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern es erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein Spiel mit ontologischen Modalitäten und elementaren Fragen der filmischen Repräsentation. Das, was wir sehen, ist in seinem Realitätsstatus unsicher, es changiert zwischen verschiedenen Modi. Gerade diese Formen des Kinos sind nur auf einen ersten Blick nur-illusionistisch; auf den zweiten zeigen sie, dass sie in der Kombination von Geschichte und Musik ebenso wie in der Nutzung von Texteinbettungen (Film-im-Film, Inszenierung-im-Film, Stück-im-Film u.ä.) ständig den Fragen nach der Geltung der Illusion, nach ihren Ingredienzien, nach den subjektiven Bedeutungen von Auftritten, Tänzen und Liedern für die Figuren der Handlung nachspüren.

Die Kombination des Narrativen mit dem Musikalischen bringt sowieso schon zwei Elemente zusammen, die unterschiedlichen Referenz-Impulsen folgen. Musikalisches Ausdrucksverhalten und realistisch anmutendes Interaktionshandeln der Figuren gehören von vornherein zwei verschiedenen Modalitäten des Ausdrucks an. Der eine ist hochgradig artifiziell, der andere steht dem Alltagshandeln nahe. Der eine gehört einer (wie auch immer markierten) Bühne zu, der andere wird im normalen Rahmen der Alltagswelt vollzogen. Nun stehen aber zwei ganz unterschiedliche Wege offen, die beiden Modi miteinander in Verbindung zu bringen: Man kann man den einen als Intensivierung des anderen ansehen, als Überhöhung und Vertiefung der Fiktion. Oder man kann den musikalischen Auftritt als zeitweilige Aussetzung der Fiktion inszenieren, als Einbruch des Realen in die abgeschottete Welt der Fiktion der Erzählung. Der Zuschauer weiß, dass er es nicht nur mit den Figuren des Spiels zu tun hat, sondern mit Schauspielern und möglicherweise mit Stars, die ihm auch außerhalb des Spiel etwas bedeuten, denen er sogar begegnen könnte.

Im Backstage-Musical ist das Geschehen auf der Bühne manchmal eine Spiegelung des realen Geschehens – Wünsche und Affinitäten, die in der rahmenden Realität nicht oder nur schwer ausgedrückt werden können, werden in den Fluss von Musik und Tanz aufgelöst und dabei in eine letztlich außersprachliche und womöglich außer- oder überreale Erfüllung der Wunsch-Energien der Figuren übersetzt. Derartige Szenen spielen sie mit dem aberwitzigen und eigentlich in sich widersinnigen Schluss, dass das, was auf der szenischen Bühne als musikalisches

Ausdrucksgeschehen so leicht zugänglich ist, sich als „Innenraum“ der Erzählung und als Darstellung der Wünsche und Sehnsüchte der Figuren der Erzählung erweist. Die den Fluss der Geschichte unterbrechende Tanzszene ist eng mit jener verbunden, sie bricht die Illusion nicht, sondern sie intensiviert sie.

Hier stehen Modi der Signifikation zur Disposition und werden zu Elementen eines semiotischen Spiels, das die Sicherheit der Fiktion nicht verlässt, vielmehr in der Fiktion eine tiefere und weitergehende modale Symbolisierung des Geschehens öffnet. Natürlich ist der Film modal niemals ganz einheitlich. Es ist klar, dass die im Erzählen produzierten „Räume der Diegese“ andere „Inseln“ und „Modulationen des Realen“ einbetten können – Träume, Visionen, Erinnerungen, andere Erzählungen etc. Und es ist auch klar, dass der Zuschauer von dieser Fähigkeit der Texte weiß und die entsprechenden Szenen relativieren und in Beziehung zur Geltung der umgreifenden Diegese setzen kann. Immerhin darf er unterstellen, dass die Geschichte, die ein Film erzählt, in sich geschlossen, kohärent und plausibel ist. Dennoch bedarf es der Aktivität des illusionierenden und diegetisierenden Zuschauers, die mehr oder weniger abgeschlossene Handlungsrealität der Geschichte für sich erst zu konstituieren.

Imaginierende Figuren

Alle diese Prozesse der Illusionierung stehen vor dem Hintergrund der Alltagswelt des Zuschauers – und insbesondere vor den Wissensbeständen , die er von den Elementen hat, die den Film ausmachen. Jeder, der einen Film inszeniert, muss darauf Rücksicht nehmen, welche Präformationen des Interesses der Adressat mitbringt. Auf sie muss er Rücksicht nehmen, mit ihnen kann er spielen, vielleicht kann er sie sogar irritieren oder düpieren. All dem wohnt eine Didaktik inne, die aus dem „Wissens-Management“ entspringt, das jeder Text in der Begegnung mit seinen Rezipienten inszenieren muss. Darum auch steht auch der zweite Weg offen, die musikalische Einlage nicht als Intensivierung der Fiktion einzusetzen, sondern als ihre zeitweilige Außerkraft- oder Zurücksetzung. Das Stück (bzw. die Erzählung) gerät dann zumindest zeitweilig in einen Zustand zwischen Fiktion und Realität, zwischen Illusion und (der Realität und der Fiktion gleichermaßen angehörende) musikalische Performance. Um einige Strategien, diese phasenweise Rücknahme der Exklusivität der Fiktion zu inszenieren und Imaginationen der Figuren zu integrieren (im Spiel und meist auch musikalisch), wird es in folgendem gehen.

Ein geradezu klassischer Voice-Over-Erzähler eröffnet *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra):

> *„Kennen Sie Kohnfelden? Ein reizendes Städtchen. Mit malerischen Giebeln, mit alten Bauten und Türmen. Wie aus einem Bilderbuch. Hier scheint die Zeit stehengeblieben zu sein. Hier hat niemand Eile. Hier ist alles friedlich und geruhsam. Ein idealer Platz für Menschen, die ihr Leben schon hinter sich haben. Aber junge Leute, die sich von ihrere Zukunft noch etwas erträumen, werden hier verrückt.“*
>
> [Bis hier lagen Ansichten von Plätzen, Winkeln, Szenen des Kleinstadtlebens unter der Stimme. Nun verändert sich die Musik ruckartig, nimmt Swingzüge an. Zum erstenmal steht die Kamera innen, vor der Tür des „Café Prechtl“.]
>
> *„Zum Beispiel unsere Heldin. Schauen sie sich das an:“*
>
> [Dazu öffnet eine unsichtbare Hand die Tür, man sieht eine junge Frau (Germaine Damar) recht

energische, auf die Filmmusik und die eingewobenen Rock-Rhythmen abgestimmte Tanzbewegungen vor der Theke des Cafés, sodann den ganzen Raum nutzend, vollführend.]

„Das ist Anni, die Tochter des Besitzers des ehrwürdigen Caféhauses von Kohnfelden. Verrückt, was?“

[Tanz.]

„Natürlich tanzt Annie in Wirklichkeit nicht auf dem Billardtisch [sie tut es gerade], ihr Vater würde sich dafür bedanken...“

[Überblendung auf das schlafende junge Mädchen:]

„Annie liegt noch in ihrem Bett... und schläft... und träumt... vom Glück... vom Tanzen... und von einer großen Karriere. Von Erfolg und Ruhm.“

[Das Bild rotiert um 90°. Ein *merge dissolve* – eine bildgenaue Überblendung – auf eine Nahaufnahme einer auf dem Kopf stehenden Tänzerin – es ist erneut Annie; dazu wechselt erneut die Musik ihren Rhythmus, hin zu einer schwülen (in der Zeit oft als „verrucht“ annoncierten) Barmusik; Aufschwenk vom Kopf der Tänzerin auf ihre netzstrumpfbekleideten Beine, auf dem Billardtisch; Rückfahrt, links und rechts des Tisches kommen zwei Männer ins Bild; Fortsetzung des Tanzes *à trois*. Umschnitt auf einen anderen Hintergrund: nicht mehr das Café, sondern eine Art von aus Logen kombiniertem Zuschauerraum, vor dem die junge Frau den Beifall aller Anwesenden entgegennimmt.]

Erst sechs Minuten nach Beginn des Films erklingt der Wecker, wir sind nun auch in der akustischen Welt der Erzählung angekommen. Annie erzählt den Traum ihrer Mutter, wie‘s weiterging, von der Prinzessin, die sie empfangen hat, dass jene sie beneidet habe – das Bild der Naivität und Jungmädchenhaftigkeit Annies wird fortgeschrieben, hier kann die Erzählung ansetzen. Die etwas langsame, dümmlich wirkende Sprechweise unterstreicht diesen Charakterzug (der in krassem Kontrast zu der selbstbewussten und ungestümen Körperlichkeit ihrer Tanzszenen steht).

Es spricht für die Konventionalität der Verinselung des Traums als oft durch Musik vom Kontext geschiedene Szene, dass sich Beispiele auch in formal so wenig anspruchsvollen Genres wie dem Schlagerfilm finden. Träume dienen im Film sehr oft der Charakterisierung der Figuren oder ihrer akuten Gestimmtheiten. Wenn also in einem Eifersuchts-Traum Caterinas (Caterina Valente) in einer Doppelbelichtung über das Gesicht der Schlagenden viele Frauen aus dem Wald kommen (*Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, BRD 1955, Paul Martin, 0:42), ist die kleine Sequenz unmittelbar mit der Figurenbeschreibung verbunden. Ähnlich ist eine Traumsequenz in *Eine hübscher als die andere* (BRD 1962, Axel von Ambesser) eng mit der Hauptfigur verbunden: Eine junge Frau (Heidi Brühl) wird für sie höchst unerwartet damit beauftragt, eine Revueausstattung zu entwerfen und zu realisieren; voller Stolz, aber auch voller Lampenfieber imaginiert sie nachts eine kleine Revue-Nummer, in der sie selbst die Hauptrolle spielt. In *Peter schießt den Vogel ab* (BRD 1959, Géza von Cziffra, 0:11) hat die Titelfigur gerade 50.000 Marke geerbt; wir sehen ihn verträumt an der Theke der Rezeption stehen, eine Überblendung zeigt ihn in einem Pferde-Schlitten mit vier Mädchen auf einer verschneiten Straße; die Musik (eine Art Schlittenfahrt-Motiv, das Getrappel der Pferde aufnehmend) unterstreicht den Traumstatus des Bildes; der Tagtraum wird aber schnell unterbrochen, als der Träumer angesprochen wird. Auch in *Kauf dir einen bunten Luftballon* (Österreich 1960, Geza von Cziffra, 1:11) stellt sich der Regisseur einer Revue vor, das Projekt in einem Eislaufstadion zu realisieren – und das Bild zeigt eine Nummer aus einer Eisrevue („Ein riesengroßer Rummelplatz“, gefolgt von „Kauf dir einen bunten Luftballon“, getanzt auf einer irreal-leeren Bühne, die von Baumattrappen gesäumt

ist, die sich auf dem Eis spiegeln; der Hintergrund ist tiefschwarz). Weitere Nummern der Revue schließen sich an – zu europäischen, historisierenden, amerikanischen, ostasiatischen und lateinamerikanischen Klängen (und Kostümen), in einer 22minütigen Bilderfolge. Dabei wird die Rahmung als vorgreifende Phantasie unter der Hand aufgegeben, gleich in doppelter Art und Weise: Zum einen sehen wir, dass der Liebhaber der Tänzerin (Ina Bauer) durch ein Fenster der Eisbahn zuschaut, so wie er am Anfang des Films heimlich den Übungen der jungen Frau zugeschaut hatte; und zum anderen wird durch einen Rückschnitt auf das Publikum der Show sowie den fast noch erzwungenen Abbruch der Show der Übergang in das diegetische Jetzt ausgewiesen. Der Tagtraum geht nie zu Ende, sondern verwandelt sich unter der Hand in Reales.

Anderes ist deutlich komplizierter. Wiederum ein Beispiel: Der Held (Peter Karmann / Peter Alexander) des Films *Salem Aleikum* (BRD 1959, Géza von Cziffra, 1:21), der gefangen worden war und mit einer Karawane in die Wüste verschleppt wurde, hatte sich befreien können und war in die Wüste hinein geflohen. Als er erschöpft zusammenbricht und zu verdursten glaubt, sieht er eine Fata Morgana

> – ein verschwommenes Bild, das schärfer, zunächst auf dem Kopf steht, aber um 180 Grad gedreht ein Bühnenszenario zeigt, wie wir es bereits aus dem Tanzclub „Paradiso“ kennen, in dem er als Musiker aufgetreten war. Wasserspiele sprudeln auf die Bühnen hinunter; drei Tänzerinnen im Bikini bewegen sich (leicht lasziv bauchtanzend!) unter dem duschenartig rieselnden Wasser /
>
> Überblende, kurzes Bild auf den Helden im Sand (Nah) /
>
> erneute Überblende auf eine Bühnenoase mit Palmen; Tänzerinnen in arabischen Phantasiekostümen mit Wasserbehältern auf den Schultern bewegen sich auf die Kamera zu; Umschnitt: der Held kriecht auf das Wasserloch in der Mitte der Oase zu; einer der Antagonisten taucht auf, stoppt das Wasser mit einem Zauberstab (per Stopptrick) /
>
> Überblendung auf den Verdurstenden /
>
> wieder in der Oase: nun reitet der Held selbst in das Szenario hinein, steigt ab, lässt sich auf einem Sitz nieder, den die Tänzerinnen gebracht hatten; die geliebte Tänzerin Marcella (Germaine Damar) tritt verschleiert vor ihn – doch als er ihr den Schleier vom Gesicht zieht, steckt dahinter der Bösewicht /
>
> letzte Überblendung.

Zu alledem erklingt eine ostinat kreisende orientalistische Musik. Die Traumsequenz bringt mehreres zusammen – die akute Lage des Träumers am Rande des Verdurstens; seine Angst vor dem Antagonisten, der ihn umbringen lassen will; und die Liebe zu der Tänzerin, die er auf der Tournee, an der er teilnimmt, kennengelernt hatte. Interessant hier ist die Tatsache, dass der Traum kein eigenständiges, subjektives Szenario hervorbringt, sondern auf die Bühnenkonventionen der Musikshow zurückgreift, sowohl was die Ausstattung wie aber auch die Anwesenheit von Tänzerinnen angeht. Man mag das als Konvention der Inszenierung abtun – der Traum als probate Möglichkeit, eine weitere Musikszene unterzubringen; man mag die Szene als Binnenverweis des Textes ansehen, der von einer Tournee einer Tänzerinnentruppe durch den Orient erzählt und dessen Auftritte auch „im orientalistischen Stil“ inszeniert sind; man mag sie aber auch als Hinweis auf den modalen Status der Träume hinweisen, die eben nicht rein subjektiv fundiert sind, sondern auf Vorbilder aus dem Musikfilm (resp. der Musikbühnen) zurückgreifen, die dann selbst ein Realitätsmoment des Traums annähmen.

Sind es oft Illuminationen von Wünschen und Hoffnungsphantasien, Vorgriffe auf den mög-

lichen Verlauf der Handlung resp. des Lebens der Figuren, die als modal abweichende Einbettungen inszeniert sind, können auch Erinnerungen im gleichen Modus dramaturgisch verarbeitet werden. Ein zutiefst sentimentalisches Beispiel entstammt dem Film *Der letzte Fußgänger* (BRD 1960, Wilhelm Thiele): In einer Bauernkneipe im Schwarzwald spielt der Wirt, den der Held (Heinz Erhardt) vor 30 Jahren kennengelernt hatte (die beiden hatten um die gleiche Frau geworben), einen Bolero, zu dem seinerzeit die Frau getanzt hatte; als die Musik einsetzt, imaginiert Erhardt das junge Mädchen (Christine Kaufmann), das ihm zu Ehren in der diegetischen Gegenwart den Tanz tanzt – in spanischen Kleidern, mit schwarzen Haaren und Kastagnetten –, als Reinkarnation der Frau, die er vor so vielen Jahren geliebt hatte – ein Erinnerungsbild, das aber eine Amalgamierung nicht nur zweier Frauen, sondern verschiedenster Elemente ist (die vergangene / die gegenwärtige Frau; Stereotypen der spanischen Tanzkleidung; die Wiederkehr der gleichen Musik).

Träume und filmische Markierung

Derartige Gesangs-Träume sind modale Inseln im Strom der Alltagswahrnehmung, und sie sind filmisch fast immer als Sonderformen ausgestellt worden. Da sie zudem überaus häufig musikalisch unterlegt sind und sich auch so aus dem Gang der Ereignisse herausheben, würde sich eine Verallgemeinerung anbieten. Das, was in allen diesen Fällen zählt, ist die Durchsetzung des Sichtbaren mit Imaginiertem, die Anreicherung des Bildes um subjektive Elemente, die Rückschluss gestatten auf das, was die Figuren bewegt. Wenn Chris Howland verliebt ein Bild Susys (Renate Ewert) anschauend-anhimmelnd „Oh Yes“ singt (in *Das blaue Meer und Du*, BRD 1959, Thomas Engel, 0:51), und wenn dazu das Bild beweglich wird, Susy lächelt, dann komprimiert die kleine Szene die Bindung des Sängers an die Angesungene ebenso wie die Tatsache, dass der Zuschauer einem intimen Akt beiwohnt (die Sängerin ist ja gar nicht da), dass der Sänger die freundliche Antwort der Angesungenen imaginiert und dass sogar noch ein Vorgriff auf die Handlung erfolgt – die hier noch ersehnte Verbindung wird am Ende real geworden sein. Ist es hier eine Bild-im-Bild-Animation, die Real- und Wunschwelt trennt, werden in anderen Beispielen andere Mittel der Bildmanipulation verwendet, um den subjektiven Gehalt auszustellen. In *Das einfache Mädchen* (BRD 1956, Werner Jacobs, 0:11) bekommt die bislang erfolglose Schauspielerin Caterina (Valente) die Hauptrolle in einem Film, sie hatte nicht damit gerechnet; ihre überbordende Freude bleibt sprachlos; dazu sieht man ein Doppelbild, eine Großaufnahme Caterinas sowie glissando-spielende Geigen. Am Ende ist nicht etwa sie selbst, sondern die auch anwesende Freundin ohnmächtig geworden. Valente spielt auch die Maria Rosario in *Du bist Musik* (BRD 1956, Paul Martin), die von der Hochzeit mit dem König von Montanien träumt – realisiert als langsame Doppelbelichtung ihres Gesichtes über eine Phantasie-Trauung (1:06) – bis zum Kuss der just Getrauten. Dann klopft es, das Phantasiebild endet, die diegetische Realität ist wieder homogen-gegenwärtig geworden, die Insel des Phantasierens wieder versunken. Manchmal werden Traumbilder, Phantasien und ähnliches als Split-Screens realisiert, auch hier den besonderen ontologischen Status der Szene visuell-filmisch unterstreichend: In *Hilfe, meine Braut klaut* (Österreich/Deutschland 1964, Werner Jacobs, 1:24) ist die Träumerin angetrunken, imaginiert ihren Helden (Peter Alexander), der in einer russischen Beatles-Parodie auftritt (mit dem Titel „Wodka-Beatle-Boy“); mittels einer Trickoptik entsteht ein rotierendes Vielfachbild.

Der Kreis schließt sich, wenn aus einer Traum- eine Musikszene wird. Hatte Münchhausen (Peter Alexander) am Beginn des Films *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs)

noch einen Alptraum, der ihn nach Afrika in einen Kochtopf versetzte – zunächst beim Lied „Probier dein Glück mit mir“ mit seiner Freundin Josefine (Anita Gutwell), die sich zärtlich an ihn lehnte –, mitten in einem angedeuteten Kral-Szenario, und wenn dann das Lied ausklingt, die Kamera den dicken Negerhäuptling zentriert, der im Topf gerührt hatte, und nun „Ohh, gutt Frühstück!“ ruft, mit dem Finger eine Kostprobe nimmt, „Du guutt Eintopf!“ anschließt, der Rückschwenk auf den Mann im Topf (der inzwischen allein ist) das Entsetzen der Figur zeigt und eine Überblendung auf den Mann im Bett erfolgt, der gerade wachgerüttelt wird, dann ist der Film nicht nur musikalisch eröffnet, sondern auch mit einem Traumszenario. Das gleiche Szenario, nun vor einem weiterem Bühnenbild, wiederum mit Josefine im Topf, beendet den Film – aber nun ist es nicht mehr ein Alptraum, sondern Teil einer Fernsehshow [1]. Der Film scheint andeuten zu wollen, dass die Schreckens- und Angstbilder der Träume in der Musikshow aufscheinen, genutzt und zugleich von den negativen Affekten befreit werden, die sie vielleicht beim Träumen begleiten.

Musikszenen als Traumszenen / Träume als musikalische Einlagen?

Derartige Übergänge signalisieren eine tiefe Affinität von Traum- und Musikszenen, die einander durch ihre modal-referentielle Eigenstellung im diegetischen Fluss durchaus ähneln. Aber während der Traum etwas zutiefst Subjektives und Intimes ist, ist das Musizieren eine kommunikative Tätigkeit, bedarf der Adressaten (und wenn es der/die Musizierende selbst ist). Und fast immer tritt dem im Traum Singenden eine unsichtbare Begleitung zur Seite, eine außerdiegetische Instanz, die auf den Gattungskopf „Schlagerfilm“ verweist, auf die Gratifikationsversprechen insbesondere, mit der der Zuschauer in die Rezeption eingetreten ist. Die diegetische Realität, die in diesem Genre hervorgebracht wird, ist eine imaginäre Welt, in der sich die Sphäre der musikalischen Unterhaltung und ihrer Inszenierungsformen bis in die Träume der Figuren ausdehnt.

Wie man diese Beobachtung interpretieren soll, bedarf längeren Ausholens. Immerhin könnte man sagen, dass der Schlagerfilm eine eigene, musikbasierte diegetische Realität produziert. Sie fußt nicht auf realistischer Repräsentation, sondern entwirft ein imaginäres Universum, in dem Musik als Ausdruck nicht nur kollektiver Lebensgefühle fungiert, sondern auch Ausdruck des Intimen ist. Jane Feuer ging am Beispiel des Backstage-Musicals weiter und gelangte zu der These, dass „the show is a dream and the dream is a show, the Hollywood musical offers itself as the spectator’s dream, the spectator’s show” (Feuer 1993, 71) – dann würde sich die Rede von der „Traumfabrik“ insbesondere am Musikfilm exemplifizieren lassen. Einen anderen Weg kann man aber gehen, wenn man die Traumszenen als permanente Entgrenzungen ansehen würde, als im Film manifest gewordene Affektenergien der Figuren, die es zu domestizieren gilt; das würde den Blick auf die Geschichten und ihre Schlüsse werfen, weil die musikfilmgewordenen Träume hier in die Rahmenrealität zurückgeführt werden. Aus Angst wird eine lustige Show-Nummer, aus Liebessehnen Hochzeit, aus Eifersucht sichere Beziehung. Fatal ist nur, dass der Ausdruck der Affekte selbst bereits in Formen geschieht, die dem Domestizierten bereits angehören. Gerade in ihren Träumen erweisen sich die Figuren als verhaftet in die Konventionen ihrer Realitäten.

Literatur: Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. 2nd ed. London/New York: Routledge.
Anmerkung: Das Bildmotiv des „Weißen im Kochtopf der Schwarzen“ ist im übrigen viel älter. Vgl.

etwa neben dem Bild aus *Münchhausen in Afrika* ein Szenenphoto aus der stummen amerikanischen Abenteuerkomödie *Be My King* (1927):

Peter Alexander und Anita Gutwell in der Finalszene aus *Münchhausen in Afrika* (1957)

Lupino Lane in *Be My King* (1927)

Aufmerksamkeitslenkung, Lernprogramme und Verwertungsketten: Überlegungen zu programmatischen Strategien des Einsatzes von Schlagern im Schlagerfilm

In der Musicalforschung wird oft zwischen den beiden Grundformen *integrated musical* – in dem die Gesangsnummern in die Handlung eingebaut sind – und dem *backstage musical* – in dem die Songs und Tanzeinlagen einer Show zugehören, von deren Vorbereitung bis zur Premiere die Handlung erzählt – unterschieden. Dem könnte man als dritte, am wenigsten integrierte Form das *musical in numbers* beigesellen, das die Songs in einer unverbundenen Reihenfolge präsentiert und darin vielen Showformaten des Fernsehens nahekommt, selbst aber wieder in einer langen Tradition der Nummernshow steht. In allen diesen Formen ist der Zusammenhang zwischen den einzelnen Performances *pragmatisch* durch die Einheit der Show gewährleistet; eine *semantische* Klammerung tritt dagegen ganz in den Hintergrund. Und: Der Charakter des *Performativen* ist deutlich ausgestellt. Ich werde im übrigen nicht zwischen Schlagern, Liedern, Songs usw. unterscheiden

Die vorliegenden Untersuchungen zu Schlagern sind bezogen auf das einzelne Lied (und manchmal auf Korpora von Liedern), nicht auf die Integration von Liedern in umfassendere dramatische und narrative Texte. Hier sind sie in größere semantische Kontexte eingebunden, mit der Charakterisierung der Figuren verknüpft, geben ihrem Innenleben Ausdruck oder symbolisieren die interpersonale Konstellation (darin durchaus der Arie in den Opern vergleichbar). Und doch wirken sie gegenüber dem Rahmentext oft unabhängig, teilautonom, lassen sich einzeln herauslösen [1]. Die These ist, dass die im klassischen Musical ebenso wie in der Operette enge Bindung der Songs an den Gang der Erzählung sich im deutschen Schlagerfilm der 1950er Jahre löst, dass die reflexive Rückbindung der Performances an die Sphäre der Unterhaltungsorte vor allem in den Backstage-Formen zurücktritt und sich neue, lockerere Muster der Textbindung herausbilden [2].

Die These liegt nahe, dass der Schlagerfilm seinen Ausgangspunkt zwischen den *integrierten* Formen des musikalischen Unterhaltungstheaters (Operette, Singspiel, Musical) und den *desintegrierten* Formen der Nummern-Shows nahm, sich immer mehr das Nummernprinzip zum Kern der Inszenierung machte und schließlich als Kino-Gattung keine Rolle mehr spielte. Die Filme, die in der folgenden Untersuchung im einzelnen näher beleuchtet werden, stammen aus der BRD-Produktion der zweiten Hälfte der 1950er. Es gilt zu zeigen, dass die programmstrategischen *devices* des Musikeinsatzes sich mit den sich in den 1950ern verändernden Vermarktungsstrategien der Schlagerindustrie zusammenbringen lassen, so dass die Filme sich als Medien verstehen lassen, die nicht nur als Kinofilme, sondern auch als Instrumente des Musikmarketing funktionieren (vgl. Smith 1998, bes. 24-44; Nathaus 2011).

Nummern: Reflexivität und Warenform

Die Nummernformate, die sich zwischen 1830 und 1900 in den unterschiedlichen Formen der Nummernrevue entwickeln, gehören offensichtlich zu den Emanationen der Urbanisierung und

der Industrialisierung. Es handelt sich ausschließlich um theatrale Formen. Sie ruhen auf dem Gegenüber von Bühne und Zuschauerraum auf. Das Unterhalten und die damit verbundenen Fertigkeiten werden professionalisiert, oft genug in Warenform transformiert; ihm steht ein klares Unterhalten-werden-Wollen des zahlenden Publikums gegenüber. Die filmischen Formen übernehmen die eingebürgerten Formate, adaptieren sie, entwickeln sie weiter. Und lösen sie – je ubiquitärer der Zugang zu ihnen wird – immer mehr aus den unmittelbaren Beziehungen der nahen Lebenswelt.

Tatsächlich entstehen nach den manufakturiellen Theaterbetrieben des frühen 19. Jahrhunderts ganze *Unterhaltungsindustrien* (die bei Adorno/Horkheimer als Teil der *Kulturindustrien* gefasst werden), die klar kommerzielle Interessen verfolgen. Das wird im folgenden bedeutsam werden, weil die Schlagerfilme zwar die textuelle Intention des „dichten und geschlossenen Textes“ zu verfolgen scheinen, aber mit anderen intentionalen Impulsen durchsetzt sind, die sich unmittelbar auf die ästhetische Struktur auswirken, obwohl sie von diesen eigentlich unabhängig sind. Die Entwicklungen beschleunigen sich, als technische Medien der Reproduktion vor allem populärer Musik auftauchen – unter anderem Wachszylinder und Schallplatten, Radio und Tonfilm, Fernsehen und Internet. Musik wird zum bezahlten Gut, der Performance populärer Musik gesellt sich die Distribution zu. Nach schriftlichen Dokumentationen (als Partituren, Auszüge, Bearbeitungen etc.), die bereits im 19. Jahrhundert einen eigenen Markt nennenswerter Größe ausmachten, treten nun Tonträger mit in den ökonomischen und alltagskulturellen Kreislauf der Musikstücke. Es entsteht ein ganzes Geflecht von Verwertungsketten.

Die mediale Offenheit der Orte ist in den Schlagerfilmen ebenso ausgestellt wie die technischen Bedingungen der Performance von Schlagern.

-- Die Performance von Liedern findet oft in *Lokalitäten* statt, die dem Vergnügen dienen – Kleinbühnen, Gasthäuser, Ferienhotels, kleine Theater u.ä.

-- Obwohl der Raum keine Verstärkung nötig machen würde, stehen in zahllosen Filmen *Mikrophone* auf der Bühne, werden in der Performance aber gar nicht benutzt.

-- Eine große Zahl von Filmen erzählt davon, dass das Radio (und ab Mitte der 1950er das Fernsehen) zwecks einer Aufzeichnung oder *Rundfunkübertragung* die Performance-Orte aufsucht.

-- Diverse Filme führen auch die genretypische Rolle des *Agenten*, der sich um die Karriere seiner Künstler kümmert und sozusagen die Scharnierstelle zwischen Musik und Geschäft bildet.

-- Eine ganze Reihe von Filmen üben *Medienkritik*, verteidigen die Spontaneität des Musizierens gegen seine Kommerzialisierung und Kontrolle.

Doch wird die Verbandelung des Schlagerfilms mit anderen Unterhaltungsbranchen auch durch das *Starsystem* sichtbar.

-- Nicht nur, dass die *Figuren der Handlung* von Musikstars gespielt werden, die in beiden Systemen „Film-“ und „Schlagerindustrie“ als Wertgegenstände gelten (ablesbar z.B. an den Gagen für ihre Filmrollen),

-- es treten auch zahlreiche Musikstars in *Nebenrollen* auf oder haben *Gastauftritte*, dann meistens unter ihrem Originalnamen.

-- Und es gibt eine ganze Reihe von *Cameo-Auftritten* von Unterhaltungsprominenten, die unangekündigt im Publikum oder in der Statisterie auftauchen.

Gerade die beiden letzteren Formen des Star-Auftritts kann man als Auswertung des Marktwertes der Stars ansehen, gehören also in das merkantile Programm, in dem die Filme auch funktio-

nieren.

In all diesen der Performance äußeren Aspekten wird der soziale und technische Rahmen, in dem der Schlager steht, beständig thematisiert. Insofern ist der Schlagerfilm tendenziell ein reflexives Genre, das auf die Bedingungen der Gratifikationen, die der Film bereiten will und soll, selbst referiert. Es lohnt, dem Argument weiterhin folgend, das Interesse auf das Sound-Design der Filme zu richten: weil die Musikszenen die Kontinuität des Tons manchmal grob verletzten, dem diegetischen Sound einen ganz anderen „Platten-Ton" entgegenstellen. Diese Strategie findet sich in den Schlagerfilmen seit Mitte der 1950er fast immer. Der *Ton-Raum* (*sonic space*) der Schlagerfilme – neben dem „Einstellungsraum" (*shot space*) und dem „montierten Raum" (*editing space*) eine der Raumdimensionen, die im Film als diegetischer Raum immer hervorgebracht werden müssen – ist hochgradig synthetisch, diskontinuierlich und inhomogen.

Für diesen immer selbstverständlicher werdenden Umgang mit dem *soundscape* des Films ist die *Technifizierung des Klanglichen* von immer zentralerer Bedeutung. Neben dem Einsatz der Modulation des Sounds durch die Mischung für die Plattenaufnahme ist es vor allem der Übergang von der monauralen zur stereophonischen Wiedergabe der Musik (ab 1957, in den 1960ern dominant werdend; ab 1963 nahm der Rundfunk die Ausstrahlung stereophoner Sendungen in Angriff). Die Perfektion des Klanges der Studioaufnahmen war in den seltensten Fällen mit Live-Auftritten zu realisieren.

> Gleichzeitig entsteht der Glanz einer Vollkommenheit der Reproduktion, die das Produkt immer als Ganzes und ohne Spuren menschlicher Arbeit erscheinen lässt. Nicht allein der geschichtliche Charakter des einzelnen Schlagers verschwindet unter der technisch-perfektionierten Warenhaut, die Vorgeschichte und Geschichte des Liedes scheint keine Spuren hinterlassen zu haben. Einst Mittel der Auseinandersetzung mit Natur [oder gesellschaftlichen Verhältnissen], dann mit den Funktionen der Kooperation, Reflexion und Aggression in das tägliche Leben des Kollektivs eingefügt, tritt das Lied im stereophonisch produzierten und abgehörten Schlager in einen imaginären Raum über (Kayser 1975, 31).

Dass mit der Musikszene oft ein rabiater Bruch mit dem dominanten Soundscape einhergeht, deutet darauf hin, dass die Filme auch das Ziel verfolgten, die Songs in der Originalabmischung auch im Kino zu präsentieren, in der sie auf Platte vorlagen und in der sie im Radio gespielt wurden. Es geht bei diesen „Ton-Brüchen" also nicht allein um die Tatsache, dass Schlager selten für einen Film komponiert werden und genau in den Rhythmus der Erzählung und des szenischen Spiels eingepasst sind, sondern dass sie eigene Zeitparameter definieren – eine Tatsache, die durch die Abkehr von der Homogenität des Soundscapes sogar noch akzentuiert wird:

> this tends to be achieved through variations in the popular music's volume and the prominence of diegetic sound, rather than through compositional changes in key or tone, or through conformity to Western musical codes which call for ‚closure', as might occur in a composed cue (Anderson 2003, 113).

Ein ebenso auffallendes wie signifikantes Beispiel ist der Auftritt Caterina Valentes und Bill Haileys und seiner Band *The Comets* in der Finalszene des Films *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs): Gegenüber allen anderen Musiknummern des Films, in denen die

Stimme der Sängerin klar vor den instrumentalen Klängen lokalisiert ist, sind hier die Stimmen und die Instrumente in fast gleichberechtigter Art gemischt; die Stimmen werden selbst zu Teilen des Soundkonzepts des Liedes „Viva la Rock and Roll“, während sie in allen anderen Nummern die Rolle der Leitstimme hatten. Ein rabiater Bruch ist auch das Lied „Mango Vendor“, das Nina & Frederick in *Mandolinen und Mondschein* (BRD 1959, Hans Deppe, 0:51) anstimmen; vor allem die Titelzeile wird mit großem Hall artikuliert, der nur im Studio entstanden sein kann und der in dem nächtlichen Gartenlokal unmöglich wäre. Auch das mit zahlreichen Hall-Effekten durchzogene Lied „Sag, ist das die Liebe“ (in *Davon träumen alle Mädchen,* BRD 1961, Thomas Engel, 0:36) unterbricht die Kontinuität des Sounds in fast brutaler Art und Weise. Die Phase des Liedes ist eine eigene Ton-Phase, fällt aus dem Kontext heraus, etabliert tonlich Eigenes.

Für das Verständnis der Populärmusik der 1950er und 1960er ist die Nutzung des Platten-Tons ein klarer Hinweis darauf, dass es nicht mehr um die Live-Performance der Lieder geht (und sei sie nur simuliert), sondern dass die Stimme sich aus dem Ton-Raum herauslöst (und das oft unsichtbare Orchester, die Chorstimmen und ähnliches sowieso). Das Warenförmige des Liedes wird so herausgestellt, es ist arbeitsteilig hergestellt, in einem mitzudenkenden, aber nicht sichtbaren Studio entstanden, von der Klangmischung und der Instrumentation perfektioniert. Die in der Geschichte oft behauptete Gegenwärtigkeit des Liedes, die Authentifizierung des Gesangs aus der emotionalen Lage der Figur heraus – all dieses wird nur reklamiert, durch das Lied aber nicht eingelöst. Selbst die Stimme des Sängers, die so deutlich für das Auratische und Einmalige zu stehen scheint, wird transformiert, von der Figur gelöst und dem Schauspieler angelagert. Das Lied bezieht sich so auf eine ganz andere Sphäre des Musikalischen, auf seine Zirkulation auf Schallplatte und in der Radioausstrahlung als „Hit“, womöglich sogar auf andere Nutzungsformen wie den Tanz, das Mitsingen, die körperliche Adaption des Gehörten. Für die Pragma-Semantik der Lieder mag man sogar bedenken, dass ihre Verwendung im Schlagerfilm dazu dient, sie semantisch aufzuladen, in der Hoffnung, dass der narrative Kontext sich zur Emotionalität der Rezeption außerhalb des Films öffnet.

Der Nummern-Sound lokalisiert die Nummer zwischen der Welt des Films (und dem Film-Ton) und der des Musikgenusses, changiert zwischen zwei Ton-Realitäten und zwei Erfahrungswelten. Für eine Rezeptionsästhetik des Schlagerfilms ist die Beobachtung folgenreich, weil sie darauf hindeutet, dass die Rezeption eine zerstreute ist, die *zwischen den beiden Polen Performance und Narration/Drama* hin- und herschwankt, keinesfalls die einheitliche Aufmerksamkeit durch die Geschichte bündelt, sondern ganz im Gegenteil durch die Abbrüche der Illusion und das Eintreten in einen *zerstreuten Rezeptionsmodus* ausgezeichnet ist.

Programm-Strukturen

Man könnte nun annehmen, dass der Wechsel resp. die Oszillation zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi die zentrale Kategorie der Aktualgenese sei. Dem sei entgegengehalten, dass viele der Filme ein eigenes *Programm* verfolgen, das wiederum mit den Verwertungsketten der Lieder in Zusammenhang steht. Dazu ist es nötig, einen genaueren Blick auf die Bauform eines durchschnittlichen Schlagerfilms zu werfen:

(1) Die Filme erzählen fast immer eine mehr oder weniger ausgearbeitete *Geschichte*, die meist durch ein oder mehrere Nebenhandlungen komplementiert wird; Haupt- und Nebengeschichte werden gleichzeitig erzählt und episodisch realisiert (wobei Parallelmontagen möglich sind).

(2.1) Die Filme enthalten musikalische Nummern (integrierte und Backstage-Nummern); oft werden einzelne Titel wiederholt oder variiert.

(2.2) Zudem lassen sich die Nummern verschiedenen Musikstilistiken zuordnen. Bernd Hoffmann (2018) schlug vor, im Schlagerfilm fünf miteinander konkurrierende, im einzelnen Film aber meist repräsentierte Stilrichtungen zu unterscheiden – zwischen traditionellen Jazzformen (Swing, Bebop und Cool) und den populären Formen karibischer Rhythmen (wie Habanera, Rumba, Mambo und Chachacha).

Es sind mehrere Bestimmungselemente und Wissens- oder Funktionshorizonte, die eine Nummer im textuellen Kontext bestimmen. Ohne bereits über wirkungsästhetische Effekte zu spekulieren, kann man die einzelne Musiknummer als Tupel beschreiben:

– hinsichtlich des Titels,
– hinsichtlich der Einbindung in die Handlung (integriert, backstage, desintegriert),
– hinsichtlich der Position (initial/Titel, im Film, final/Schluss),
– hinsichtlich der Zeitleiste (0:00:00 oder 0:00),
– hinsichtlich der Musikfarbe (Volkslied, Schlager, Rock'n'Roll usw.) [3],
– hinsichtlich der Sänger.

Ein Song wird also in diesem Verfahren notiert als

(Blue Jean Boy / desintegriert / im Film / 0:10 / Rock'n'Roll / Conny Froboess)

Man kann das von Fall zu Fall weiter formalisieren, um Regelmäßigkeiten der Distribution der Nummern im Text, der Rhythmen der Abfolge usw. zu verdeutlichen. Ich werde unten an einem Ausschnitt des Beschreibungstupels demonstrieren, wohin das führt. Nochmals die Annahme: Mithilfe einer derartigen Notation lassen sich die programmatischen Strukturen des Musikeinsatzes beschreiben.

Zwei Lieder, ein Sänger

Ein erstes Beispiel ist *Der lachende Vagabund* (BRD 1958, Thomas Engel), der von zwei Männern erzählt, die vagabundierend, singend und bettelnd durch Italien ziehen, bevor sie am Ende demaskiert werden – der eine ist Direktor einer großen Fabrik, der andere Journalist, der schließlich auch noch die Erbin der Fabrik in einem Zigeunerlager (!) heiraten kann. Die Handlung ist mehrfach musikalisch unterbrochen:

C: 0:10 – Blue Jean Boy (Conny Froboess)
A: 0:16 – Der lachende Vagabund (Fred Bertelmann)
A: 0:27 – Der lachende Vagabund (Fred Bertelmann)
B: 0:38 – Aber du heißt Pia … (Fred Bertelmann, auf einem Markt)
D: 0:45 – Rubino (Angèle Durand, als Gangsterchefin)
B: 1:01 – Aber du heißt Pia (Zigeuner-Primas „Hilario“ = Rolf Wanka; instrumental)

B: 1:03 – Aber du heißt Pia … (instrumental durch Rolf Wanka)
B: 1:07 – Aber du heißt Pia … (Bertelmann, als nächtliches Ständchen unter dem Fenster der Angebeteten)
E: 1:11 – Die Sonne von Andalucia zu hören (Ralph Bendix)
B: 1:20 – Aber du heißt Pia… (instrumental, zum Ritt der Zigeuner)
B: 1:23 – Aber du heißt Pia … (Bertelmann)
B: Finale – Aber du heißt Pia …

Die zahlreichen Performances und filmmusikalischen Eisnchübe erweisen sich schnell als Wiederholungen zweier Lieder:

– „Der lachende Vagabund", den Titel in der ersten Hälfte des Films permanent wachhaltend [4],

– und „Aber du heißt Pia", eine Hymne an die am Ende Geheiratete. Beide werden von Fred Bertelmann gesungen, im Verlauf des Films aber auch von anderen Interpreten angetönt [5].

Außerdem enthält der Film zwei Einzellieder, die von *Gästen* gesungen werden; die Platten erschienen im Sommer 1958, lange vor der Erstaufführung des Films (17.10.1958) [6].

Alle Interpreten standen bei Electrola unter Vertrag, also bei einem einzigen Musik-Label; diese Eigenart ist im Schlagerfilm vielfach zu beobachten [7].

In einer Dramaturgie, wie wir sie in *Der lachende Vagabund* vorfinden, stehen *Kernlieder Gastliedern* gegenüber. Kernlieder werden von tragenden Figuren der Handlung vorgetragen, *Gastlieder* von Nebenfiguren oder gar von Musikanten, die nur als Gäste (und dann oft unter ihrem Klarnamen) im Film vorkommen. Kernlieder sind handlungsbezogen, Gastlieder nicht (und instantiieren oft erfolgreiche Lieder, die zum Zeitpunkt des Films gerade in der Auswertung waren). Kernlieder werden mehrfach performiert, sie sind *repetitiv*; Gastlieder dagegen sind *insertiv*, werden nur als Einzelnummern in die Handlung eingestreut.

Zentren und Peripherien

Eine komplexere Form lässt sich am Beispiel des Films *Hoch droben auf dem Berg* (BRD 1957, Géza von Bolváry), demonstrieren. Der Film erzählt von einem jodelnden Holzfäller (Gerhard Riedmann), der sein tiroler Dorf verlässt, um in einer großen Fernsehshow in Berlin aufzutreten, seinen Auftritt aber nur mit Unterstützung seiner Dorfnachbarn absolvieren kann. Der Subtext handelt von der Kommerzialisierung und Folklorisierung der Volksmusik und ihre Transformation von kollektiv gespielter zu medialisierter Musik. Doch das beschäftigt uns heute nicht.

Der Film enthält neben wenigen szenenbegleitenden und -illustrierenden Filmmusiken die folgenden Lieder:

A: Hoch droben auf dem Berg
B: Rumba-di-bumba-di-chachacha
C: Nach dem dritten Glaserl Wein
D: Alles, was du willst
E: Holzhacker-Auftritt
F: Entr'actes, Diversa

Die Distribution dieser fünf Lieder bzw. der vereinzelten Nebennummern zeigt schnell, dass es

mehrere Zeitfenster gibt, in denen die Musiknummern konzentriert sind. Die Dramaturgie folgt also nicht einer seriellen Dramaturgie, die auf dem Wechsel von Handlungs- und Musiknummern basiert, sondern darauf, „musikalische Zentren“ herzustellen, in denen sich Musikperformances häufen. Die fünf mehrfach performierten Lieder massieren sich in drei engeren Zeitfenstern (0:01-0:04), (0:29-0:36) und (1:21-1:36). Das Titellied wird gleich als Lied und instrumental siebenmal angespielt, alle anderen haben drei Performances (außer den Holzhackern, die ihren Schuhplattler zweimal vorführen).

In einer Notation sieht man schnell, dass sich Muster herausbilden, die erst in der Abstraktion sichtbar werden. Die Zentralstellung des Titelliedes ist mit vier Wiederholungen und der exponierten Position am Anfang und vor allem am Ende des Films klar erkennbar. In der Showszene (1:21ff) ist es das Mittelstück der Folge von *show acts*, gerahmt von drei kürzeren Lieder, die als „permutierte Periode“ erscheinen.

Warum die Rede von *Programm*? Weil die Vermutung nahe liegt, dass in der *Wiederholung* der Lieder ebenso ein Wirkungskalkül enthalten ist wie in ihrer *Massierung* (die im Beispielfilm zudem noch die Transformation der Lieder vom Dorfgasthaus auf die TV-Showbühne thematisiert), was wiederum mit den Verwertungsketten der Lieder bzw. der Stars zusammenhängt [8]. Margot Hielschers „Rumba-di-bumba-di-chachacha“ wurde ebenso wie „Ich tu alles, alles was du willst“ im Juli 1957, einen Monat vor der Uraufführung des Films, als Schallplatte auf den Markt gebracht (Polydor 23.479) – darin eine zeittypische Strategie realisierend, derzufolge ein Titel vor dem Film bereits als Platte editiert und vom Radio verbreitet wurde, so dass die Zuschauer mit dem Lied auf einen oder mehrere bereits bekannte Songs stießen [9].

Die *Akzeleration* der Musikauftritte in den Filmen tritt hinzu: Betrachtet man die Performances als Sequenz der Titel, zeigt sich deutlich, dass die Kernlieder – also die Schlager – in drei Phasen des Geschehens zentriert sind. Am Anfang, in einer Wirtshausszene nach einem Drittel des Films und im Finale. Der Blick auf die Zeitachse verdeutlicht die Häufungsphasen und den insertiven Gang zum ausgedehnten (musikalischen) Finale – und es liegt sogar nahe, anzunehmen, dass die im ersten Drittel des Films etablierten Lieder erst nach einer 45minütigen „Phase der Inserts“ erneut erklingen, als solle eine retardierende Spannung aufgebaut werden, die ihre erneute Performance hinauszögert und darum die finale Show auch als *exzesshaftes Ausstellen* des musikalischen Ensembles von Liedern erlebbar macht.

Symmetrien und Block-Wiederholungen

Noch deutlicher ist der distributionelle Plan, der dem Film *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra) zugrundeliegt. Hier stehen drei Lieder im Zentrum (A-C), zwei sind Dreingaben D und E). Es zeichnen sich klar die beiden „Musikphasen“ ab, die den Liedern gewidmet sind; die eine steht kurz nach Beginn des Films, die andere im unmittelbaren Kontext des Finales (sie rahmen und punktieren die Auflösung des Krimiplots, den der Film auch erzählt) [10].

1. Phase:
A: 0:13 Ein kleines Stück vom großen Glück (Peter Weck, Germaine Damar)
B: 0:17 Du wirst nie ein Cowboy (Osterwald Sextett)
C: 0:23 Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn (Heinz Erhardt)
D: 0:25 Kisuaheli (Peter Weck, Germaine Damar)

2. Phase:
E: 1:03 Oh My Mary Girl (Bully Buhlan)
B: 1:19 Du wirst niemals ein Cowboy (Bully Buhlan);
C: 1:21 Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn (Bully Buhlan)
A: 1:27 Ein kleines Stück vom großen Glück (Peter Weck, Germaine Damar)

Genaueres Hinsehen zeigt, dass die Folge der Lieder sogar als „unsaubere Symmetrie" der beiden Teile ausgearbeitet ist:

{A (B,C) D}, {E, (B, C) A}

Auch hier ist die exponierte Stellung des Liedes „Ein kleines Stück vom großen Glück" durch die frühe und die finale Positionierung des Songs klar erkennbar.

Dass diese Ordnungen nicht zufällig entstanden, sondern einem programmatischen Plan entspringen, ist eine naheliegende Annahme. Zum einen geht es darum, den Songs, die in Auswertung sind und zugleich im Plattenmarkt kursieren, an prominente Stelle zu rücken und den Erinnerungseindruck, den sie hinterlassen, durch Wiederholung zu verstärken. Zum zweiten enthalten die Filme eine Art „inneres Lernprogramm", mittels dessen die Zuschauer auf die Prägnanz von Liedern, ihre Tanzbarkeit, ihre Mitsingbarkeit etc. eingestimmt werden, wobei die Lieder durch ihre Positionierung in einer Geschichte zudem noch emotional aufgeladen werden – sie werden also im Zuschauergedächtnis verankert. Die Songs nutzen zudem die Prominenz der Sänger aus; in *Mädchen mit schwachem Gedächtnis e*twa ist der zweite Liederblock klar als Bully-Buhlan-Block erkennbar, der erst im letzten Drittel der Handlung auftritt – als eine Art „angekündigter Überraschungsgast".

Pikaro und lockere narrative Bindungen

Auch das letzte Beispiel stammt aus der Hochphase des Schlagerfilms. In *Münchhausen in Afrika* (BRD 1958, Werner Jacobs) spielt Peter Alexander den jungen Komponisten Peter von Münchhausen, einen Nachfahren des legendären Lügenbarons. Die Schule, in der er als Hilfslehrer arbeitet, kündigt ihm, weil er zu modernen Unterricht mit Unterhaltungsmusik macht; der Versuch, beim Fernsehen anzuheuern, gerät zum Desaster; der Not gehorchend, schließt er sich einer Expedition nach Afrika an – und am Ende ist er mit der Angebeteten vereint und der Star einer Show geworden.

Der Film ist außerordentlich häufig mit Musik-Performances durchsetzt [11]. Anders als die anderen Filme, die die einzelnen Titel länger ausspielen, sind die Einlagen hier deutlich kürzer; allerdings werden die Titel immer wieder eingesetzt. Der sonst klar erkennbare Nummerncharakter bleibt manchmal erkennbar – einige Titel werden in ganzer Länge (von ca. drei Minuten) vorgeführt, andere sind deutlich kürzer und sehr viel stärker in die Handlung integriert. Anders als in den anderen Beispielen sind die fünf Titel, die Peter Alexander zum Besten gibt, wohl erst 1958 als Platten in den Markt gebracht worden (in zwei Fällen als Vorder- und Rückseitentitel; der Film hatte am 17.7.1958 Uraufführung). Im einzelnen handelt es sich um:

A: O Josefin, die Nacht in Napoli (Polydor 23.676)
B: Wenn das die anderen wüssten (Polydor 23.676)
C: Das große Glückskarussell (Polydor 23.683)
D: Jassa Bobo (Polydor 23.620)
E: Probier dein Glück mit mir (Polydor 23.620)

Der Name des Helden, Bild und Lied des Lügenbarons sind klare Hinweise auf den pikaresken, oft am Rande des Klamauks schauspielernden und tanzenden Protagonisten. Das „Glückskarussell“ spielt insofern eine eigene Rolle, weil es nicht nur vom Bild des Lügenbarons gesungen wird (mit Alexanders Stimme), sondern in einer instrumentalen Spinett-Version auch als Hinweis auf den Münchhausiaden-Charakter der Geschichte eingesetzt wird – das Unwahrscheinliche der Geschichte ist Programm, die aberwitzigen Wendungen und absurden Geschehnisse sind ihrem aufschneiderischen Geist geschuldet.

Nun folgt die Geschichte dem „Auszug des Helden aus der Heimat“, die gerade einfachen Formen der Erzählung so regelmäßig unterliegt [12]. Nun gerät der Held in Afrika zwar zunächst in eine Spelunke namens „Blue Gorilla“, in der eine Band karibische Musik spielt und Alexander sein „Wenn das die anderen wüßten“ anstimmt, was wiederum in eine wüste Rock-Tanzeinlage einmündet, die der sturzbetrunkene Held mit einer ungenannten Tänzerin absolviert – ein musikalisches Szenario, das in jeder Hinsicht untypisch für „Afrika“ ist (wenn man nicht das Rock‘n‘Roll-Stück zynischerweise als „Negermusik“ authentifizieren will). Der Handlungsort ist mehrfach mit den stereotypen Szenarien der Zeit aufgeladen – die Bar ist eine halbseidene Stätte der weißen Abenteurer, Glücksritter und Verlierertypen und gehört durchaus zum zeitgenössischen Kolorit der großen Städte in den Kolonien ebenso wie es Elemente der Jugendclubs der aufkommenden Rock‘n‘Roll-Szene enthält.

Das Afrika der schwarzen Bevölkerung ist auch musikalisch repräsentiert, die ich ganz summarisch als

F: „Negermusik“,

bezeichne und nicht eigens aufschlüssele. Sie wird eingeführt als eine Art Trommelmusik, die sich schnell als Fernmeldetechnik herausstellt, mit der akustische Nachrichten über das Land verbreitet werden; zur wirklichen Musik wird sie erst in der Mitte des Films, als sich die Nachricht von dem „großen Medizinmann“ Peter von Münchhausen unter der schwarzen Ureinwohnerschaft verbreitet und eine dominant perkussive Tanzmusik in einem Kral erklingt. Man fragt sich, ob der Film diese Musik ernst nimmt oder sie tatsächlich als „Negermusik“ verhunzt – immerhin leitet Alexander nicht nur seinen initialen Auftritt im TV-Studio als Experte für afrikanische Musik (0:13) mit schnellen, krampfhaft herausgestoßenen sinnlosen Lauten ein, bevor er zu „Wenn das die anderen wüßten“ ansetzt, sondern verfolgt das gleiche Muster auch im Kral der Schwarzen – hier als Andeutung einer musikalisierten Beschwörungsformel zur Heilung der kranken Häuptlingstochter, die aber sogleich in „Probier dein Glück mit mir“ (1:01) übergeht. Schon die Bildtafeln der Titelsequenz verweisen eher auf die Realität des Sarotti-Mohren und anderer Stereotypen als die des realen Afrika [13].

Ähnlich wie in *Hoch droben auf dem Berge* lassen sich klar *musikalisch dominierte Phasen* der Erzählung ausmachen: Die Hälfte des Films ist der Performation der Lieder gewidmet, die andere der Erzählung, wobei einige der Lieder direkt narrativ eingebunden werden. Ordnet man

die Instantiationen der Titel auf der Zeitleiste an, wird schnell die Verteilung über die drei Abschnitte des Films (in Deutschland, in Afrika, im Fernsehen in Deutschland) sichtbar:

E B B // {D D} E // B E B

verbleibt). Eine klarere Struktur (als Symmetrie, Periode usw.) zeigt sich nicht. Die beiden längsten Performances der beiden Kernlieder liegen zeitlich weit auseinander (0:13/0:26 und 1:01); die Lieder werden bei vermehrtem Hören einander immer ähnlicher, als übten sie einen „Peter-Alexander-Sound“ ein und präsentierten sich nicht nur als Einzellieder.

Resümee

Die Durchmusterung der Filme aus der Hochphase des Schlagerfilms ausgangs der 1950er deutet deutlich auf ein paar Strategien hin, die die Distribution der Nummern regieren:

Programmatische Strategien:

Textbindung I: Kernlied / Gastlied
Textbindung II: Handlungsbindung / Unabhängigkeit
Textbindung III: handlungsfunktionelle Variation/Uminterpretation
Frequenz: Repetitivität / Insertivität / Wiederholung
Phasen narrativer resp. musikalischer Dominanz
Massierung der Lieder (in Musik-Phasen)
Positionierung I: serielle Positionierung / Zentrierung
Positionierung II: exponierte Positionierung (Titel, Schluss)
Figurenbindung: Akteur-/Sänger-Zentrierung / Nebenrolle/Nebenfigur / Gastauftritt

So sehr die Filme auf dem Prinzip der Nummernrevue aufbauen, so sehr die Nummern Eigenständigkeit beanspruchen und oft nur locker in die Handlung integriert werden (jedenfalls fast immer einen Stillstand der Erzählung verursachen), so deutlich wird doch anhand der wenigen Beispiele, dass der Einsatz der Nummern einer programmatischen Strategie unterliegen:

(1) Fast immer lassen sich *Kernlieder* ausmachen, die oft mehrfach wiederholt werden und eng mit dem semantischen Kern oder mit dem zentralen Subtext des jeweiligen Films verbunden sind.

(2) Meist lassen sich *Phasen der Musikdominanz* ausmachen; die Nummern werden also nicht über den ganzen Film gestreut, sondern in einer Art von „modaler Aktstruktur“ in einzelnen Phasen des Films konzentriert.

(3) Für die Rezeption bedeutet dieses, dass der Zuschauer von einer narrationsdominierten *Rezeptionshaltung* in eine musikgesteuerte umschalten kann (und wohl auch: muss).

(4) Indiziert durch die Repetitivität der Kernlieder darf man ein *Lernprogramm* unterstellen, durch das der Zuschauer an den Wohlklang der Lieder gewöhnt wird, die sich in sein Klangge-

dächtnis einschleichen.

(5) Dieser Prozess wird unterstützt dadurch, dass die Lieder nicht erst mit dem Film bekannt gemacht werden, sondern bereits Wochen vorher im Radio und als Platte in den Markt gebracht werden. Der repetitive Einsatz der Lieder hätte dann verstärkende Wirkung. Und: Der Film wird zum Werbemedium der Lieder [14].

Es ist diese „Logik der Verwertungsketten", die die Lieder eines Films mit der Hervorbringung der jeweils kurzfristigen akustisch-musikalischen Alltagswelten verbinden und den Film permanent in andere soziale Praxen des Zuschauers hinein öffnen – in die Modulation der subjektiven Klangwelten, in die Modulation der Musik- oder Titelpräferenzen, in Zuwendungen zum Radio, in Konsumverhalten etc. Dass die Filme darüber hinaus noch eine diskursive Schicht verfügen, in der die soziale Distribution verschiedener Musikstile, die ästhetische Nobilitierung derselben, die Kontrastierung und Modalisierung von Musikstilen sowie die affektiv-szenische Aufladung von Stücken und Stilen betrieben wird, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Zuschauer von Schlagerfilmen ein *lernender Zuschauer* ist und dass er in der Rezeption dieser Filme in seiner Unterhaltungs-Alltagswelt verbleibt. Nicht Regress und Versinken, Identifikation und emotionale Anteilnahme stehen im Zentrum dieser Rezeptionen, sondern die Auseinandersetzung mit der Konstruktion von sozialen *soundscapes*, das Erfassen des körperlichen Modus der Musik und des oft begleitenden Tanzes usw. Doch das ist ein anderes Thema.

In aller Regel erzählen auch Schlagerfilme Geschichten, auch wenn der narrative Zusammenhang oft nur locker gestrickt ist und die Filme immer wieder in musikalische Nummern abschweifen oder sogar Stücke enthalten, die narrativ oder dramatisch gar nicht motiviert sind. Geschichten haben Anfang und Ende, entfalten ihre Konflikte und Intrigen über den Zeitraum der Vorstellung. Man kann sie nacherzählen. In der Erinnerung gehen die Stellen, an denen die Handlung musikalisch unterbrochen wird, aber in aller Regel verloren; es verbleiben aber Lied- und Klangerinnerungen, die sich von der Geschichte gelöst haben. Die Überlegungen in dieser kurzen Skizze zeigen, dass nicht der Zufall den Einsatz der Musiknummern regiert, sondern dass sich Strategien ausmachen lassen, wie man sie im Gang des Geschehens platziert (selbst dann, wenn sie mit der umgreifenden Form der Erzählung nicht oder kaum integriert sind). Es liegt nahe, anzunehmen, dass der Zuschauer an einem doppelten Lernspiel teilnimmt, wenn er derartige Filme rezipiert: Er wohnt der Erzählung bei, konstituiert die erzählte Welt, die Handelnden, ihre Beziehungen, Wünsche und Sehnsüchte ebenso wie ihre Konflikte; und er genießt die Musiknummern, als schalte er in ein anderes rezeptives Register um, nimmt Rhythmen auf, konzentriert sich auf die Musikanten und die Körperlichkeit ihres Vortrags, erfreut sich an der Perfektion des musikalischen Klangs. Er ist sowohl auf die „große Form" der Erzählung ausgerichtet wie auf den viel kleinteiligeren Genuss der Lieder und Tanzeinlagen – involviert in eine doppelte Rezeptivität zweier Schichten des Genussangebots, die mehr oder meist weniger miteinander koordiniert sind. Allerdings zeigt die Untersuchung formal-programmatischer Strukturen, dass und wie die beiden Elemente der Filme miteinander verhakt sind und den Zuschauer durch ein in der Textstruktur verborgenes Curriculum führen, an dessen Ende er nicht nur der Erzählung einer Geschichte beigewohnt hat, sondern sich auch in die besonderen Klangwelten der dargebotenen Unterhaltungsmusiken eingefunden hat.

Anmerkungen

[1] Die zahllosen Beispiele auf Youtube und anderen Videoplattformen geben davon beredtes Zeugnis; erwähnt seien aber auch Kompilationen der eindrucksvollsten Musicalszenen wie z.B. *That's Dancing*, USA 1985, Jack Haley, Jr., mit Tanzsze-

nen aus Hollywoodfilmen.

[2] Dass schon in der Phase der deutschen Schlagerfilme zwischen 1945 und 1965 mit diesem Nummernprinzip gespielt wurde, belegen die Filme, die sich gleich im Titel als „Schlagerparaden“ ausweisen. *Schlagerparade* (BRD 1953, Erik Ode) gruppierte die Auftritte noch im Rahmen einer dümmlichen und dürren Lustspielhandlung, in der ein Musikstudent mithilfe einer Tänzerin zum erfolgreichen Schlagerkomponisten wird. *An jedem Finger zehn* (BRD 1954, Erik Ode) erzählt von der schwierigen Liebe zwischen einer Revuetänzerin und dem Leiter einer Jazzkapelle – und milieubedingt kommen nicht nur Schlager zum Vortrag, sondern es finden sich auch Sketche, Tanzeinlagen u.ä. Die Handlung trat in Filmen wie *Schlagerparade 1960* (BRD 1960, Franz Marischka) oder *Schlagerparade 1961* (BRD 1961, Franz Marischka) noch weiter zurück, verlässt gewissermaßen mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens das Kino und wandert in das neue Medium ab. 1965 endet die Produktion von Schlagerfilmen relativ abrupt.

[3] „Aber der Amor“ aus *Der schräge Otto* (BRD 1956, Geza von Cziffra) etwa wird zweifach dargeboten – eingangs des Films als Schlager-Lied, im Rahmen einer Bühnenprobe später als Melange mehrerer anderer Stilistiken – und würde entsprechend in der Abfolge des Films notiert als: (1) Schlager bzw. (2) Latin, Swing.

[4] Der Song ist eine deutsche Anverwandlung des amerikanischen Songs „Gambler's Guitar“, gesungen von Jim Lowe (1953); Rusty Drapers wenige Monate später eingespielte Version des Liedes wurde zum Millionenseller.

[5] Beide Titel wurden von Electrola 1957 auch als Singles ausgewertet (Electrola 40.138, Electrola 20.969; „Aber du heißt Pia“ hielt sich 1958/59 fünfzehn Wochen in den Charts).

[6] Im einzelnen: Conny Foboess / „Blue Jean Boy“ (Electrola 20.966; der Titel war zwölfmal in den Charts notiert), Angèle Durand / „Rubino“ (Electrola 40.937), Ralph Bendix / „Die Sonne von Andalucia zu hören“ (wohl erst 1959 erschienen: Electrola 21.049).

[7] Sie hat unter anderem verhindert, dass Conny Froboess und Peter Kraus, ein „Traumpaar“ der deutschen Jugend, nur in zwei Filmen zusammen auftreten konnten (*Wenn die Conny mit dem Peter*, 1958, und *Conny und Peter machen Musik,* 1960). Die Annahme liegt nahe, dass von den Musiklabels die Filme als Werbeträger für die Schallplatten ihrer Stars eingestuft und eingesetzt wurden.

[8] Das lässt sich auch an den Auftritten der Gast- und Überraschungsstars ablesen, die – meist unter ihrem Originalnamen auftretend – ihre aktuelle Tournee oder die gerade erschienene Schallplatte vorführen, wie es bis heute in manchen TV-Showformaten gängige Praxis ist. Die Rekonstruktion vergangener Popularität bedarf der Recherche, weil viele Namen, die hier auftreten, aus dem kollektiven Gedächtnis herausgefallen sind, in ihrer Zeit aber Popularität genossen. Ein Beispiel aus *Hoch droben auf dem Berg* sind die amerikanischen Peters Sisters am Ende, die seit 1955 in Europa (vor allem in Frankreich und Italien) auf Europatournee waren und die die Hits der Andrews Sisters aus den 1940ern anknüpften; dass sie im Originalnamen auftreten und sogar als „aus Paris kommend“ annonciert werden, legt den Werbecharakter ihres Auftritts deutlich offen.

[9] Das Titellied „Hoch droben auf dem Berg“ ist seit 1940 – es ist kein Volkslied, sondern wurde von Hans Grothe für den Film *Rosen in Tirol* (Deutschland 1940, Géza von Bolváry) geschrieben und schnell zu einem volkstümlichen Lied, das manche gar für ein Volkslied hielten (und halten) – als Tirol-Hymnus bekannt und wurde unter anderem von dem Zitherspieler Hans Bauer und seinen Almdudlern 1954 erneut eingespielt (Polydor 22.152). Bereits 1941 war eine leicht swingende Einspielung mit dem Rudi-Schuricke-Terzett (Telefunken 10.265 / 25.524) neben Hans Holts Marsch- bzw. Foxtrottversion des Liedes (1941) getreten.

[10] „Ein kleines Stück vom großen Glück“ wurde von Lonny Kellner erstmals 1955 eingespielt (Polydor 23.184, Platz 20 der 1956er Charts), Bully Buhlans „Du wirst nie ein Cowboy“ 1956 (Polydor 23.261) und das „Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn“ wurde 1956 vom Hazy-Osterwald-Sextett eingespielt (Heliodor 450.009).

[11] Außerdem enthält der Film eine Fülle normaler filmmusikalischer Szenenuntermalungen, die nur im seltenen Ausnahmefall auf die Lieder Bezug nehmen, sondern den Standards der kolonialen Abenteuerfilme der Spätfünfziger folgen. Für die Musik einschließlich der Lieder zeichnete der Komponist Heinz Gietz verantwortlich, der in der zweiten Hälfte der 1950er eine Unzahl von Schla-

gerfilm-Musiken schrieb und einer der „Hauskomponisten“ der Peter-Alexander-Filme war. Die Texte stammen von Kurt Feltz, der auch die Musikproduktion übernahm. Es spielt das Orchester Kurt Edelhagen.

[12] Dass die Flucht aus der subjektiven Einbildung des Helden entspringt und er tatsächlich von den Fernsehleuten nicht als Übeltäter, sondern als Publikumsliebling gesucht wird, ist eine weitere Drehung der Münchhausiade.

[13] Auch die Aufnahmen während der Safari muss man genauer historisch kontextualisieren – immerhin war der Dokumentarfilm *Serengeti darf nicht sterben* (BRD 1956, Bernhard Grzimek, Michael Grzimek) ein großer Publikumserfolg gewesen. *Münchhausen* nimmt gelegentlich vor allem in den Landschafts- und Tieraufnahmen deutlich Bezug auf ihn.

[14] Dass sich die 'programmatischen Strategien' auch in Kategorien des in der Werbepsychologie sehr verbreiteten Priming-Schemas von Erkennen-Verfestigen-Bestätigen-Abrufen interpretieren lassen, somit eine tiefere werbliche Intention realisierten, sei nur am Rande festgehalten. Den Hinweis danke ich Ludger Kaczmarek.

Literatur

Anderson, Lauren (2003) Case Study I: *Sliding Doors* and *Topless Women Talk About Their Lives.* In: *Popular Music and Film*. Ed. by Ian Inglis. London/New York: Wallflower Press 2003, S. 102-116.

Hoffmann, Bernd (2018) „Abfallprodukte des Jazzidioms“. Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik. In: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit.* Hrsg. v. Michael Fischer u. Hans J. Wulff. Münster: Waxmann 2018, S. 149-165.

Kayser, Dietrich (1975) *Schlager, das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler 1975.

Nathaus, Klaus (2011) From Dance Bands to Radio and Records: Pop Music Promotion in West Germany and the Decline of the Schlager Genre, 1945–1964. In: *Popular Music History* 6,3, 2011, S. 287-306.

Smith, Jeffrey Paul (1998) *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press 1998.