

Der Schlager, der Film und die 1950er Jahre. Überlegungen zur ‚Schlagersphäre‘ als Semiosphäre

Hans Krahl, Universität Passau

Summary. Based on Lotman's concept of the semiosphere, this paper models the concept of a specific 'Schlager sphere' for the Schlager film of the 1950s and presents some basic theses on the relationship between Schlager music and Schlager film of this period. The concept of the semiosphere generally describes an exchange in which something new/alien is integrated into the well-known, thereby initiating constant transformation. For the 'Schlager sphere', however, it turns out that it is insignificant for Schlager music that it itself is basically only a form of imitation. Thus, it carries semantics of the open and fluids and demands them at least symbolically for itself.

Zusammenfassung. Ausgehend von Lotmans Konzept der Semiosphäre wird für den Schlagerfilm der 1950er Jahre das Konzept einer Schlagersphäre modelliert und werden einige Grundthesen zum Verhältnis von Schlager und Schlagerfilm der 1950er Jahre dargestellt. Für das Semiosphärenkonzept des Austauschs, bei dem Neues/Fremdes im Eigenen einbezogen und so ständiger Wandel initiiert wird, bedeutet dies selbst, so eine der Thesen, dass das Semiosphärenkonzept für den Schlager nur imitiert wird, um die damit transportierten Semantiken des Offenen und des Fluiden konnotativ und zumindest symbolisch für sich rekrutieren zu können.

1. Einleitung

In *Der lachende Vagabund* (BRD 1958, Thomas Engel) spielt Fred Bertelmann den Journalisten Fred Berghoff, der zunächst dem Onkel seiner Braut Pia, Generaldirektor Otto Vogelsang, vorgaukelt, ein Vagabund zu sein, um dann gemeinsam mit Otto, der aus seinem Leben und der Bevormundung durch seine Frau, die gegen die Ehe Freds mit Pia ist, ausbrechen will, in der Rolle von zwei Vagabunden Abenteuer im Süden zu bestehen, bevor es dann am Ende zur Hochzeit kommt. Die Semantik eines Vagabunden als eines ‚Womanizers‘ wird dabei durch den titelgebenden Schlager *Der*

lachende Vagabund vorgegeben, der in der Art eines einstimmenden Rahmens zu Beginn des Films vor südlicher Kulisse zu hören ist (siehe Lyrics im Anhang).

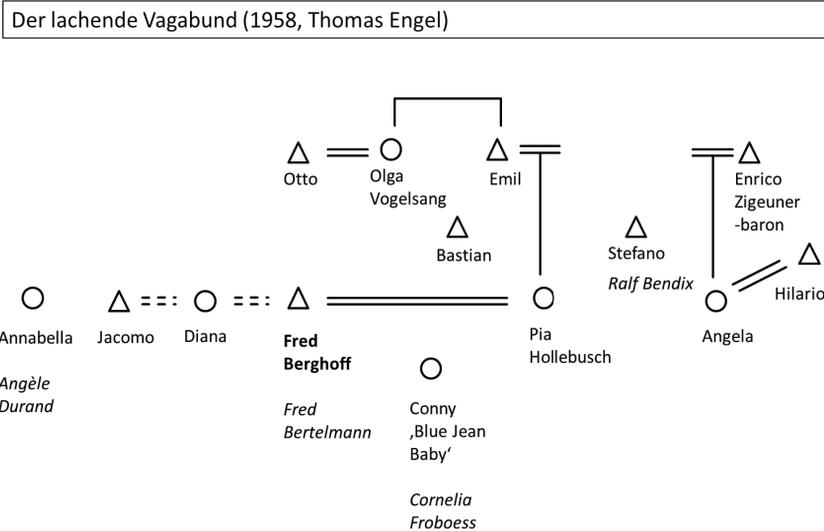


Abb. 1: Figurenkonstellation *Der lachende Vagabund*.

In *Und abends in die Scala* (BRD 1957, Erik Ode) spielt Caterina Valente die noch unbekannte Künstlerin Caterina Duval, die zum gefeierten Revuestar wird.

Ich möchte ausgehend von diesen beiden Filmen einige Überlegungen präsentieren, die mir für den Schlager und den Schlagerfilm der 1950er Jahre zentral zu sein scheinen. Beide Filme machen, in unterschiedlichem Ausmaß, dreierlei deutlich, was ich als grundlegend für die Schlagerfilme der 1950er halte und im Folgenden entwickeln möchte: **e r s t e n s** das Konzept des Schwindels, **z w e i t e n s** die Schlagersphäre als Semiosphäre, **d r i t t e n s** die rekursive Anwendung von erstens auf zweitens.

2. Schlagerfilm und Schlagersphäre

2.1 Schlagersphäre vs. Schlager im Film – zum Korpus

Einige Anmerkungen zum Schlagerfilm und dem Korpus, das den Ausführungen zugrunde liegt, seien vorangestellt. In der Forschung wird gerne kolportiert, dass sich ein Schlagerfilm von anderen Genres nicht unterscheiden lässt, da Schlager immer und überall vorkommen (können). Die Forschung wird zudem deutlich von populärwissenschaftlichen Beiträgen dominiert (etwa Hobsch 1998 und Mania u.a. 2014), eine filmwissenschaftliche

Fundierung und Systematisierungen, die über die Oberfläche oder einen Lexikoncharakter hinausgehen würden, finden sich wenig. Stattdessen wird gerne auf Begrifflichkeiten wie „Hybrid“ oder „Genre-Mix“ zurückgegriffen. Exemplarisch sei Schulz (2012) diskutiert, in der sich einige der immer wiederkehrenden ‚Argumente‘ spiegeln. So referiert Schulz erstens Positionen bezüglich Genre (103–110), ohne aber daraus etwas für sich aufzunehmen oder abzuleiten. Die Erkenntnis, dass sich Genres entwickeln, ist eher banal, strukturalistischen Ansätzen die Kenntnis einer solchen Prozesshaftigkeit generell abzusprechen, zeugt eher von einer Misslektüre und Missverständnissen im Verstehen („Musikfilme über strukturelle Merkmale zu definieren erscheint demnach problematisch“, Schulz 2012: 107). Die Folgerung, dann überhaupt auf den Versuch einer Genrekonstituierung über Merkmale zu verzichten, ist jedenfalls ein Trugschluss – denn auf welcher Basis sollte sich etwas entwickeln, verändern, transformieren, wenn nicht auf derjenigen solcher zunächst rekonstruierten Strukturen und Modellierungen? – und die Konsequenz, Filme als Hybride aufzufassen, erscheint eher als Freibrief für Beliebigkeit, was zudem die Problematik nur verschiebt, denn auch dann wäre ja zu fragen, wie sich diese Hybridstruktur fassen und beschreiben lässt und wodurch sie sich genau auszeichnet. Insofern Schulz zweitens ihr Vorgehen nicht als Interpretation, sondern als „Lektüren“ titulieren will (Schulz 2012: 28), ist impliziert, dass diese wenig auf textanalytischer und filmwissenschaftlicher Methodik beruhen, und sie kommen dann auch über das Konstatieren von heterogenen Oberflächenstrukturen ohne Abstraktion nicht oder nur wenig hinaus. Insbesondere werden auf diese Weise drittens die den unterschiedlichen Genres unterlegten unterschiedlichen Wertigkeiten von Musik und die ideologischen Paradigmen, die damit vermittelt oder daran angelagert werden, nicht erkannt. Ebenso fehlt viertens eine Rekonstruktion der jeweils zugrundeliegenden semantischen Ordnungen, dementsprechend eine Abstraktion von Textsemantiken und Textargumentationen – so dass dann auch *Schwarzwaldmädle* (wenig nachvollziehbar, da argumentativ nicht textadäquat hergeleitet) als Schlagerfilm deklariert werden kann (Schulz 2012: 263–282). Schließlich wird fünftens, insofern der Betrachtungszeitraum der Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre ist, wenig berücksichtigt, dass sich hier doch gerade auf der Ebene der Kulturalität, des Verhältnisses von Texten zu Diskursen und Denken ihrer Produktionszeit, Einschnitte und Transformationen abzeichnen und das Korpus nicht als homogene Einheit allein aufgrund des Kriteriums Musik gefasst werden kann. Dergestalt wahrgenommen verschwimmen die feinen Unterschiede (um die es hier aber gerade gehen soll; vgl. dazu zum Tanzfilm Krahs 2003). Insgesamt sind die Befunde von Schulz wenig systematisch fundiert, eher beliebig und damit wenig brauchbar, sowohl was den Schlagerfilm im Allgemeinen als auch was Interpretationen von einzelnen Filmen betrifft.

Dass Schlager oder Musikeinlagen in den verschiedensten Filmen und den unterschiedlichsten Genres enthalten sein können, ist zutreffend und gerade für die 1950er Jahre ein signifikantes Phänomen. Daraus abzulei-

ten, dass es deshalb keine Differenzierungen geben kann, ist aber ein Kurzschluss, dem rein die Oberflächenebene von Texten zugrunde liegt und der dementsprechend keine semantischen (Tiefen-)Strukturen berücksichtigt. Es lassen sich durchaus Kriterien ausmachen, anhand derer Unterscheidungen gezogen werden können. Nicht jeder Film (der 1950er Jahre), in dem ein Schlager vorkommt, ist ein Schlagerfilm.

Für die Schlager in solchen ‚Schlagersphären‘, wie ich es nennen möchte, muss erstens gelten, dass der Schlager referiert, also nicht im filmischen Kosmos gefangen bleibt. Es darf sich nicht um genuine Filmmusik handeln, sondern das Lied muss auch außerhalb des Films existent sein. Der Schlager muss auch außerhalb des Films als Schlager vermarktet sein (ob vor oder mit dem Film, dürfte dabei keine Rolle spielen), wobei diese Referenz und Beglaubigung über die Bindung an den Schlagerstar realisiert ist; er ist es, der diesen Schlager auf Platte singt. Der Schlager darf zweitens, zumindest nicht als derjenige, dem die zentrale/prominente Position in der Film-Narration zukommt, nicht einfach zitiert sein, es darf also über ihn über kulturelles Wissen nicht bereits ein Konnotationspotential vorhanden sein, etwa eines, das ihn als alten Schlager auf Vergangenheit verweisen lässt; es muss sich um einen aktuellen, neuen Text handeln. Dies bedeutet nicht, dass der Schlager erst im Kontext des Films komponiert worden ist, aber eine zeitliche Nähe muss gegeben sein. Drittens darf er im Film nicht rein als Zeichen funktionalisiert sein. Dem Schlager muss also ein eigentlicher Status als mediales Produkt zuerkannt sein. Des Weiteren ließe sich viertens als Kriterium, durch das sich innerhalb der Schlagersphäre unterschiedliche Varianten ausdifferenzieren lassen, die Konfiguration von Schlagersänger*in als Schauspieler*in angeben. Insbesondere mit diesem Kriterium lässt sich innerhalb der Schlagerfilme die Variante der Schlager-/Musikparade abgrenzen, die eigene Spezifika aufweist und hier im Folgenden nicht im Fokus stehen wird. Bei dieser Variante handelt es sich um ein älteres Modell, das bereits vor den 1950er Jahren etabliert ist (etwa im Film *Wunschkonzert* von 1940; vgl. Kanzog 1996: 226–231) und an das angeknüpft wird, teilweise dann auch unter Einbezug älterer Stars (so in *Bei dir war es immer so schön* mit Zarah Leander, vgl. dazu Decker 2000: 120ff.). Die Schlagerparade (der 1950er) konstituiert grundsätzlich eine Paradigmenbildung, die zumeist durch den Rekurs auf einen Komponisten getragen wird, etwa Michael Jary in *Große Starparade* 1954 (BRD 1954, Paul Martin), und die sich im Potpourri kondensiert. Auf ein solches Aushandeln von ‚alt‘ und ‚neu‘ und das Einverleiben des Einzelnen in eine Gemeinschaft der Musizierenden sind diese Filme stets ausgerichtet: Das Alte und bereits Erfolgreiche, Arrivierte und Etablierte gibt dem Neuen eine Chance, so die filmische Inszenierung; da das Neue stets nichts Anderes macht oder ist als das Alte, lässt sich dies harmonisch präsentieren.

Fünftens wäre als Rahmenkriterium für die Diegese die *Situierung* in der deutschen/europäischen Gegenwart anzusetzen, wobei diese aber *subjektloser* Hintergrund bleibt und nicht *subjektiv* (etwa im Modell

der Familienzusammenführung oder -komplettierung) in die Plots der Filme eingreift.

Einige Beispiele sollen diese Kategorien illustrieren und Zuordnung oder Abgrenzung plausibel machen. *Was die Schwalbe sang* (BRD 1956, Géza von Bolvary) beruht auf Theodor Storms Novelle *Immensee*, ist aber weniger als direkte Verfilmung als vielmehr als Remake der Verfilmung von Veit Harlan aus dem Jahr 1943 zu werten, insofern sich der Film auf die dort in Abweichung zur literarischen Vorlage etablierten Muster bezieht und diese transformiert weiterführt. Vom NS-ideologisch ausgerichteten Melodram, das den Text für das Einüben in Disziplinierung und Verzicht auf individuelles Glück zugunsten der Aufgabe für die Gemeinschaft instrumentalisiert (vgl. Decker u.a. 2000), mutiert der Film zum Heimatfilm. Operiert wird mit den genretypischen Oppositionen von ‚Stadt‘ und ‚Land‘ und ‚Tradition‘ und ‚Moderne‘, die aus der Perspektive und dem Denkschema einer ideologisierten Natur zu synthetisieren und zu harmonisieren versucht werden (siehe Krah und Nies 2017). Nun gibt es in *Was die Schwalbe sang* zwar in der Diegese explizit als solche gelabelte und gehandelte Schlager, etwa das Lied *Mach Musik mit mir*, und ist die (aus Sicht der 1950er Jahre) moderne Musikbranche Teil der Narration, aber diese Schlager sind rein filmisch konstruierte, es gibt sie nur im Film, so wie auch die Figur der Doris Dahl, die diese im Film singt, von der Schauspielerin Margit Saad und nicht von einem Musikstar gespielt wird. Das fordernd gesungene „Mach Musik mit mir“ (Forts.: „immer nur mit mir“), das sowohl die egoistische Dimension betont als auch die (filmisch so konzipierte) unangemessene aktive und (besitzergreifende) Rolle der Sängerin/Frau, verweist auf den damit eigentlich repräsentierten Kontext der Geschlechterrollen, zumal das Lied auch diegetisch in diesem übertragenen Sinn einer Geschlechterbeziehung zu verstehen ist.

Diese Schlager-Dimension bildet hier also gerade keine eigene Schlagersphäre aus. Sie ist stattdessen integriert in einen anderen Diskurs: Der Film orientiert sich an den Paradigmen des Heimatfilms (siehe hierzu einleitend Gräf 2012, Großmann in diesem Band, Krah und Wiesel 2000: 155–163 und Abschnitt 3.2 in diesem Beitrag). Dass das Lied des Komponisten Gerhard Meyens, *So weit, wie die Sterne*, als Schlager ‚gut‘ ist, und das heißt, erfolgreich sein wird, wird deshalb prognostiziert, weil es ‚echt‘ ist (da eigens für Meyens Liebe Ursula komponiert und geschrieben). Dementsprechend ist die Schlagervariante dieses Liedes eine Verfremdung; das eigentliche Musikstück muss angepasst werden, spezifisch arrangiert, und dies erscheint als Fremdes, als etwas, was der eigentlichen Musik ‚angetan‘ wird (anstatt dass sich diese Angleichung im Kontakt ergeben würde) und das dementsprechend nicht dauerhaft Bestand haben wird. Statt eine Schlagersphäre zu initiieren, ist der Schlager hier einer ‚Heimwelt‘ einverleibt. Dass dabei der Schlager hier nicht per se negativ konnotiert ist, funktioniert, da er als Übergang und Weg gesetzt ist, der zum eigentlichen Ziel führt: der symphonischen Aufführung des Liedes mit dem Komponisten Gerhard Meyens als Dirigenten in Personalunion. Am Ende wird

das Schlager-Intermezzo vollständig getilgt und damit auch die Schlagersängerin Doris Dahl. Dieser kann zwar die Ehe versprochen und der Polterabend kann begangen werden, zur Hochzeit selbst kommt es dank eines *deus ex machina* in Form eines Autounfalls nicht mehr. Gerhards Genesung bedeutet auch, dass Doris freiwillig abtritt und im weiteren Verlauf und in der Welt, in die Gerhard eigentlich gehört, keine Rolle mehr spielt. Ein Austausch irgendwelcher Art findet nicht statt.

In *Wenn der weiße Flieder, wieder blüht* (BRD 1953, Hans Deppe) fungiert das gleichnamige Lied als Zeichen – es verweist auf die Verbundenheit von Willy und Therese. Deshalb kann allein das Singen des Liedes von Willy für die Gastwirtin Lieselotte von Therese als Treuebruch gedeutet werden, was wiederum zur Trennung führt. In *Was die Schwalbe sang* wie in *Wenn der weiße Flieder, wieder blüht* findet sich auch die ‚zwei Weltentheorie‘, die Künstler von Normalbürger quasi als ontologisch unterschiedlich abgegrenzt denkt (wobei in *Was die Schwalbe sang* zudem der Schlager von dieser Basisopposition exkludiert wird), eine Modellierung der Welt, die dem NS-Denken entstammt und gerade nicht mehr in der Schlagersphäre Raum findet.

Ähnlich wie in *Wenn der weiße Flieder, wieder blüht* verhält es sich in *Laß die Sonne wieder scheinen* (BRD 1955, Hubert Marischka), wenn das gleichnamige Lied auf die existentielle Lebenssituation der Familie *verweist* – die Absenz der Mutter durch die historischen Umstände in Folge des 2. Weltkriegs – und die Narration des Films auf Familienkomplettierung abzielt. Die zu Beginn des Films im Fokus erscheinende Fernseh- und Rundfunkszenerie, der Protagonist als Schlagerkomponist, Robert Lemke als Moderator einer Show und die Tochter, gespielt von Cornelia Froboess, als Kinderstar – alles dies evoziert hier gerade nicht das Umfeld einer Schlagersphäre, sondern dient selbst wiederum nur als Zeichen für Modernität und Aktualität; hierunter lässt sich auch subsumieren, dass Conny Froboess im Film den sie 1951 bekannt machenden Hit „Pack die Badehose ein“ singt. Dieses aktuelle Geschehen im Nachkriegsdeutschland hat aber keinen Selbstzweck und keine Rechtfertigung aus sich heraus, sondern wird dominiert von den Auswirkungen der Vergangenheit und muss ideologisch transformiert und in Ordnung gebracht werden. Am Ende steht eine neue Familie.

2.2 Das Paradigma ‚Schwindel‘

Vor dem Hintergrund einer solchen Korpuskonstituierung lassen sich weitere Gemeinsamkeiten abstrahieren, die als grundlegend erachtet werden, den Schlagerfilm als Korpus kohärenter Texte zu interpretieren (von dem aus dann auch Transformationen des Genres und dessen Entwicklung als Ausgangspunkt nachvollzogen werden können).¹ Dazu sei etwas ausführlicher auf den Film *Und abends in die Scala* eingegangen, da hier relativ explizit solche Grundlagen zu erkennen sind.

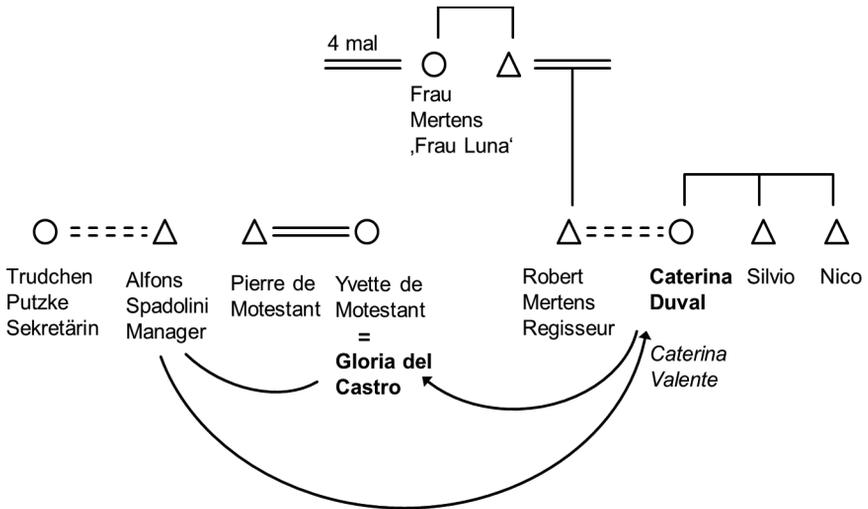


Abb. 2: Figurenkonstellation *Und abends in die Scala*.

Yvette de Motestant, Gattin des französischen Familienministers, ist inkognito die berühmte Sängerin Gloria del Castro. Als sie glaubt, dass ihr Mann sie betrügt, will sie ihre Tarnung als Gloria del Castro aufgeben und gestattet ihrem Manager Alfons Spadolini, für sie ein Engagement als Star der Revue zur Wiederöffnung der Scala in Berlin auszuhandeln. Schnell erweist sich die Affäre als Irrtum, Yvette versöhnt sich mit ihrem Mann und widerruft ihre Zusage. Spadolini ist gezwungen Ersatz zu suchen, um der drohenden hohen Konventionalstrafe zu entgehen. Seine Sekretärin macht ihn auf die noch unbekannte, in einem Hinterhoftheater auftretende Caterina Duval aufmerksam, deren Kunst es gerade ist, sich auf der Bühne für andere auszugeben, so neben Elvis Presley, Maurice Chevalier und Charlie Chaplin eben auch für Gloria del Castro.

Caterina wird von Spadolini engagiert, zunächst ohne ihr Wissen, dass sie sich für Gloria del Castro auszugeben hat, dann spielt sie mit, da die Existenz der Revue und vor allem ihres Regisseurs Robert Mertens, dessen erste Regie es ist, davon abhängen. Robert und Caterina verlieben sich, es kommt aufgrund des Inkognitos zu Verwerfungen, Robert erfährt von dem Ehemann Glorias/Yvettes, hält Caterinas Brüder für zwei weitere Geliebte und will nicht die Nummer vier sein, bis sich am Ende die Verwicklungen sowohl auf privater (wobei es zunächst noch zu weiteren kleinen Identitätswechseln kommt) als auch auf beruflicher Ebene auflösen.

Dies geschieht, indem Caterina sich dem Publikum stellt und nach dem erfolgreichen Auftritt als Gloria del Castro öffentlich eingesteht, dass sie nicht der berühmte Star ist. Nach anfänglichem Zögern applaudiert das Publikum und erkennt sie als Star der Revue an, erkennt an, dass das eben grandios Dargebotene nicht von der berühmten Gloria del Castro stammt, sondern dass es sich bei dieser Künstlerin um die völlig unbekannte Nachwuchskünstlerin Caterina Duval handelt. Der Schwindel wird also einge-

standen, als Konsequenz ergibt sich aber kein Skandal, sondern der Topos ‚a new star is born‘. Und dieser ‚neue‘ Star, Caterina Duval, gibt am Ende des Films und der Revue als sie selbst die Abschlussnummer. Dabei tritt sie nun auf eine Weise gekleidet auf, die wiederum mit dem Image von Caterina Valente selbst (außerhalb des Films) korrespondiert.

Wenn in diesem Kontext der Paparazzo Bobby Fox vom Klatschmagazin „Die nackte Wahrheit“, der von Beginn des Films an bemüht ist, Gloria del Castro abzulichten, angesichts dieser Selbst-Enthüllung lamentiert: „So ein Pech, wann werde ich endlich einmal die richtige vor die Optik bekommen“, und seine Sitznachbarin ihm antwortet: „Die richtige, die gibt es nicht mehr, die wird es nie wieder geben“ (1:22:40–1:22:50), dann scheint diese Aussage zwar als Selbstaussage beglaubigt zu sein, denn seine Sitznachbarin ist gerade Yvette de Motestant und diese ist/war Gloria del Castro, sie könnte aber auch stutzig machen: Zum einen deshalb, weil sich zu diesem Zeitpunkt des Films, kurz vor Ende, die Frage stellt, wozu es denn eine richtige überhaupt gebraucht hätte, wenn stattdessen Caterina Duval alias Caterina Valente so aufgetreten ist, wie sie aufgetreten ist (und damit verdeutlicht, dass es eines anderen Stars nie bedurfte)? Und was heißt hier zum anderen überhaupt die „richtige“? Denn eine richtige Gloria del Castro gab es ja nie, verbarg sich dahinter doch sowieso schon immer Yvette de Motestant, die Frau des französischen Familienministers, die ihrer Berufung zu singen nur inkognito, ohne Wissen ihres Mannes und ohne, dass irgendjemand sie zu Gesicht bekommen durfte, nachging.

Verhandelt wird also eine Frage nach ‚richtig‘/ ‚echt‘ und ‚nicht richtig‘/ ‚falsch‘, wobei diegetisch die Entscheidung dem Publikum anheimgestellt wird: Nach ihrem Auftritt als Gloria del Castro und ihrem Eingeständnis, wer sie ist, stellt Caterina (Duval) dem Publikum die Frage:

Haben Sie dem berühmten Namen Gloria del Castro Beifall gespendet, oder habe ich [betont, Anm. H.K.] Ihnen gefallen? Ich lege mein Schicksal in Ihre Hände. Entscheiden Sie: Soll ich gehen oder darf ich bleiben? (*Scala*: 1:21:30–1:22:20)

Eine erste Grundlage der Schlagersphäre ist nun generell, dass *g e s c h w i n d e l t* wird, wo es nur geht. Mit der Bezeichnung ‚Verwechslungskomödie‘, die sich dazu zumeist in den Filmbeschreibungen wie in der Sekundärliteratur findet, wird diese Struktur nur äußerst unzureichend und letztlich nicht zutreffend wiedergegeben, denn es handelt sich immer um das bewusste, diegetische Vortäuschen einer falschen Realität. So etwa, wenn in *Liebe, Jazz und Übermut* (BRD 1957, Erik Ode) die Internatsleiterin Frau Himmereich den amerikanischen Geldgebern als Beleg für die Fortschritte ihrer Meisterklasse musikbegabter Kinder als eigene Aufnahme deklariert die Originalaufnahme der Nussknacker Suite des Salzburger Symphonieorchesters schickt. Zumeist artikuliert sich der Schwindel gerade darin, dass die Protagonisten und Protagonistinnen, insbesondere die ‚echten‘ Schlaggerstars, in ihrer Rolle selbst eine Rolle zu spielen haben; so gibt sich in *Liebe, Jazz und Übermut* der Bandleader Peter Hagen (Peter Alexander)

als Musiklehrer aus, die ‚eigentliche‘ Film-Identität wird also vorübergehend außer Kraft gesetzt: So, wie Caterina Duval in *Und abends in die Scala* Gloria del Castro mimt und Fred Berghoff in *Der lachende Vagabund* einen Vagabunden spielt, so gibt sich die neunzehnjährige Caterina in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) für ein 14-jähriges Mädchen aus, die nette Kathrin in *Bonjour Kathrin* (BRD 1956, Karl Anton) wird zur Frau mit Vergangenheit, der Student Peter in *Alle lieben Peter* (BRD 1959, Wolfgang Becker) zu einem 14-jährigen, kindlichen Jungen, das Mädchen Conny Haller wechselt in *Hula-Hoop, Conny* (BRD 1959, Heinz Paul) ihr Geschlecht und wird zu ihrem fiktiven Bruder Conny, der berühmte Sänger Fred Carter doubelt sich in *Wenn das mein großer Bruder wüßte* (BRD 1959, Erik Ode) selber als österreichisches Naturtalent Franz Wagner, um hier nur die auffälligsten und in den Filmen zentralen Beispiele zu nennen.²

Dieser Schwindel, der in *Und abends in die Scala* in der diegetischen, im Discours ausführlich dargestellten ‚als-ob‘-Revue als *m i s e n a b y m e* abgebildet und hier – in dieser Bühnenpräsentation – auch in seinem Rahmen expliziert wird, nämlich als mediales Geschehen, ist als Handlungsmoment in den filmischen Welten generell nie wirklich problematisch und tatsächlich *s u j e t s t i f t e n d* (wenn er Auswirkungen hat, dann eher in dem Sinne, dass durch ihn eine gute Show katalysiert wird). Er ist programmatisch zu verstehen und hat seine ganz spezifische Funktion für die Konstituierung der ‚Schlagersphäre‘, wie nachfolgend (Abschnitt 3.2) thesenhaft ausgeführt wird.

3. Schlager-Semiosphäre

Hierzu muss auf eine zweite Grundlage eingegangen werden: Wenn in *Und abends in die Scala* Caterina Duval (in einem deutschen Film) von Frankreich nach Deutschland geholt wird und von einer kleinen Hinterhofbühne ins Zentrum der Unterhaltung, an die Berliner Scala, dann artikuliert sich damit in der Diegese ein Modell des Austauschs, der Veränderung und des Fortgangs, das dasjenige spiegelt, was für den Schlager an sich gilt: Er lässt sich sehr gut über das Konzept der *S e m i o s p h ä r e* beschreiben.

3.1 Schlager und Semiosphäre

Lotmans Konzept der Semiosphäre (1990) erfasst und beschreibt bekanntlich die menschliche Kultur als Menge in sich strukturierter Zeichenräume, an deren unterschiedlichen Grenzen Sinn produktiv neu entstehen und von einem Zeichenraum in einen anderen Zeichenraum übersetzt werden kann. Über die Grenze heißt es dabei: „Sie ist der Bereich beschleunigter semiotischer Prozesse, die immer aktiver an der Peripherie der kulturellen Ökumene verlaufen, um von dort aus in die Kernstrukturen einzudringen und diese zu verdrängen“ (Lotman 1990: 293).

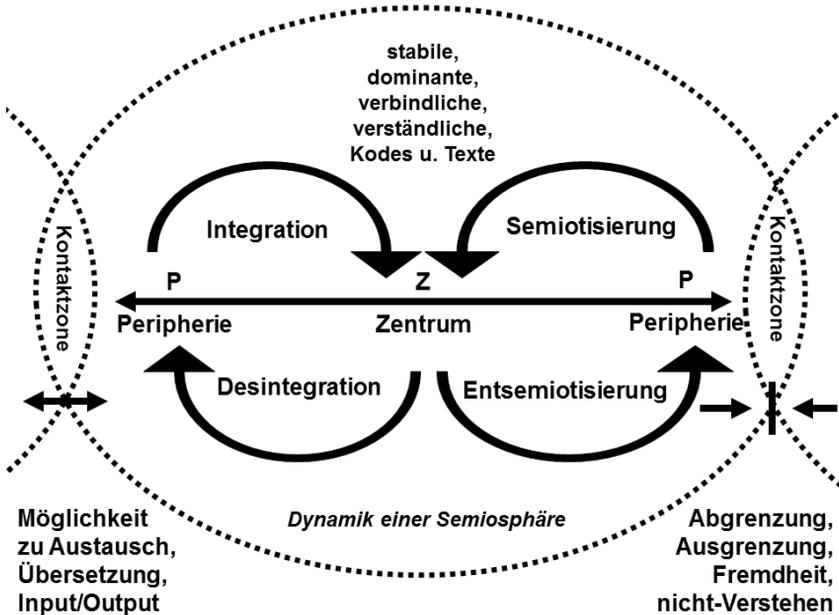


Abb. 3: Semiosphäre nach Decker 2017: 439.

Semiosphären strukturieren sich durch fortlaufende Prozesse der **Integration** von Texten, Kodes und Zeichen, die ein **Zentrum** in Form von Einstellungen, Leitdifferenzen, Werten und Normen, Problemlösungsstrategien, verfestigten Kodes und Zeichen ausbilden. Gleichzeitig forciert die Struktur auch die permanente Auflösung solcher gefestigter Zeichen: „Die strukturelle Ungleichartigkeit der Bestandteile des semiotischen Raums bietet Reserven für dynamische Prozesse und ist einer der Mechanismen für die Schaffung neuer Information innerhalb der Sphäre“ (Lotman 1990: 294f.). Dementsprechend kommt es an der **Peripherie** der Semiosphären zu Kontaktphänomenen, bei denen **Übersetzungen** über die Grenzen einer Semiosphäre in eine andere vorgenommen werden und so neue Zeichen, neue Kodes und neuer Sinn entstehen können.

Die zentralen Kategorien, die Lotman als die relevanten prozessualen Mechanismen von Wandel setzt, zum einen **Getrenntheit**, und damit Austauschprozesse zwischen ‚eigen‘ und ‚fremd‘, und zum anderen die **innere Strukturierung** in Kern und Peripherie, sind bestens geeignet, den Schlager und die Schlagersphäre in seinen/ihreren Strukturen zu modellieren.

In der Semiosphäre wie im Schlager (zumindest der 1950er Jahre) geht es um den Austausch von ‚eigen‘ und ‚fremd‘, wobei im Schlager(film) diese Kategorien insbesondere und dominant erstens anhand der Nationalität ‚deutsch‘ vs. ‚nicht-deutsch‘, zweitens anhand von Musikstilen³, drittens anhand von ‚neu‘ vs. ‚arriviert‘⁴, viertens aber auch allgemein anhand von ‚Gegenwart‘ und ‚Vergangenheit‘ durchexerziert werden. Für die ersteren

drei Aspekte gilt vordergründig die Übernahme: Fremdes wird hereingeholt und gelangt ins Zentrum des Eigenen, für Letzteres gilt eine Art Übersetzung (und damit letztlich eine gewisse Ausgrenzung): In *Und abends in die Scala* ist die Wiederaufnahme von Vergangenheit in der Gegenwart zum einen daran zu sehen, dass die Scala, von 1920 bis 1944 eines der führenden Unterhaltungsetablissemments in Berlin, in der diegetischen Gegenwart wiedereröffnet wird. Zum anderen stehen für diesen Austausch und die Veränderungen auf Figurenebene symptomatisch Gloria del Castro und vor allem Tante Mertens.

Tante Mertens repräsentiert nicht nur altersbedingt, sondern insbesondere semantisch als ehemalige Frau Luna der gleichnamigen Operette und der dort etablierten Musikkonzepte von Paul Lincke und Heinrich Bolten-Baecker die Vergangenheit, aber auch deshalb, da sie selbst vier Ehemänner hatte und damit, so ist impliziert, für lockere Moralvorstellungen steht, die in der Gegenwart keine Berechtigung mehr haben. Dies zeigt sich im Vergleich, wenn Caterina in der Gegenwart fälschlicherweise vier Beziehungen nachgesagt werden und dies zu Konflikten führt. Tante Mertens (gespielt von Brigitte Mira) kann zwar in die Gegenwart integriert werden, aber nicht mehr im Zentrum, sondern nur mehr peripher, und nicht mehr als ernstzunehmende Position, sondern nur in der Rolle eines komischen Elements.

Die Rolle der Gloria del Castro als unnahbare „grande dame“ dagegen wird einsichtig zugunsten der Rolle der Ehefrau an der Seite eines als Familienminister professionellen Ehemanns aufgegeben.

Für die Semiosphäre ist f ü n f t e n s auch die Berührung der Medien und deren funktionaler Austausch relevant. In *Und abends in die Scala* sind als Medien etwa Klatschmagazin, Plattenindustrie, traditionelle Performancekünste wie Revue und Ähnliches vertreten. Dabei leistet der Übergang von einem zum anderen die Installierung einer *D i m e n s i o n d e r N ä h e*, wie im Übergang von del Castro zu Duval/Valente zu sehen ist: Wird zu Beginn des Films gezeigt, wie Gloria del Castro im Aufnahmestudio abgeschirmt wird und selbst die Begleitmusiker sie nicht zu Gesicht bekommen dürfen, wird Duval/Valente zur öffentlichen Person in der Revue, die zudem mit dem Publikum interagiert, die Rampe durchbricht und das Publikum geschmacksmäßig einbezieht.⁵

Auch der Film selbst wird zitiert, zumindest in seiner Frühform, wenn in der ‚als-ob‘-Revue nicht nur Charlie Chaplin in seiner Rolle als Schuhverzehrer in *Goldrausch* (*The Gold Rush*, USA 1925, Charles Chaplin) imitiert wird, sondern zugleich die mediale Verfasstheit des Stummfilms: Die Präsentation ist in Schwarzweiß – auch das diegetische Publikum der Show ist davon betroffen – und in Zeitraffer gehalten, der das schnellere Abspulen und die Slapstickperformance simuliert.

In *Der lachende Vagabund* werden Zeitung und Sensationsjournalismus zitiert, zudem in einer spezifischen Episode auch die *F i l m i n d u s t r i e*. Diese Episode greift ähnlich wie die ‚als-ob‘-Revue *m i s e n a b y m e* die Struktur des Schwindels wie dessen mediale Beglaubigung auf. In dieser

sogenannten ‚Extra‘-Sequenz sind relativ zusammenhanglos zur unmittelbar zuvor gezeigten Sequenz die beiden Vagabunden-Protagonisten zu sehen, wie sie sich mit einem sie verfolgenden Polizeiauto auf einer Serpentinstraße eine Verfolgungsjagd liefern, um dann mit ihrem Auto über die Böschung einen steilen Abhang hinabzustürzen. Dieses Geschehen erweist sich im Nachhinein aber als Stunt (und die Protagonisten haben sich vor dem Absturz in einen Baum gerettet) – und damit als bewusst simuliert; die Protagonisten, so löst sich der Schwindel auf, wurden von einer Filmcrew als sogenannte Extras genau für diese Szene engagiert.

Zum Konzept der Semiosphäre gehört sechstens nun auch ganz zentral, was Grundlage meiner Ausführungen ist: Hierzu gehört, dass es nicht um den Schlager, sondern um Schlager und (Schlager-)Film (der 1950er Jahre) geht und der Film in dieses Konzept spezifisch einbezogen ist.

3.2 Schlager und Schlagerfilm der 1950er Jahre – Grundthesen

These 1 zu Ausgangsstatus und inhärenten Problemkonstellationen: Der Schlagerfilm stellt keine beliebige Medienkonvergenz für den deutschen Schlager dar, sondern ist in den 1950er Jahren ein wesentlicher Faktor für dessen Neu-Konstituierung. Zugrunde liegt also zunächst die Annahme, dass trotz Traditionen und Anfängen des Schlagers um 1900 und in den 1920er Jahren Mitte der 1950er Jahre ein Einschnitt und ein Neubeginn zu verzeichnen ist.⁶

Für diese Neukonstituierung und die Etablierung eines/seines neuen Platzes im kulturellen Diskurs braucht der Schlager den Film als mediales Trägersystem. Denn es gilt, gegen zwei Problemkomplexe anzugehen – und dies ist nicht (allein) im eigenen Medium zu leisten, sondern bedarf narrativer Unterstützung durch das Medium Film. Zum einen resultiert ein solcher Problemkomplex historisch daraus, dass Musik im Nationalsozialismus als deutsche Kunst gehandelt wird und damit an eine spezifische ideologische Vereinnahmung gekoppelt ist.⁷ Zum anderen hat sich synchron eine Problemkonstellation ergeben, da sich zu Beginn der 1950er Jahre mit *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) und *Grün ist die Heide* (BRD 1951, Hans Deppe) das Genre des Heimatfilms als zentrales und dominantes der 1950er Jahre etabliert. Für dieses Genre ist zu konstatieren, dass eine ganz bestimmte, eigene Konzeption von Musik grundlegend⁸, ja definitorisch ist und hierfür in der Argumentation bestimmte andere Konzepte als Negativfolie abgewertet bzw. zumindest mit Gegenpositionen korreliert sind. So führt *Schwarzwaldmädel* explizit die Ablösung vom Musikkonzept der Revue und dessen Starkonzept der Diva vor, wenn der Discours mit dem Ende einer Revue beginnt und von hier aus ein neuer semantischer Raum des Eigenen aufgebaut wird. Zum zentralen und unterscheidenden Merkmal wird dabei die ‚Echtheit‘ aufgebaut (also das, was als ‚echt‘ inszeniert wird) – dieses Merk-

mal bestimmt als *conditio sine qua non* den Diskurs und ist für das richtige Musikkonzept unhintergebar.

Wenn Musik derart spezifisch und evaluativ (vor-)geprägt ist, dann braucht es eine Strategie, andere Musikkonzepte wie das des Schlagers dennoch etablieren zu können und dafür eine Nische zu finden. Hierzu wird dasjenige Medium funktionalisiert und instrumentalisiert, das für die spezifische Koppelung verantwortlich ist und das das populäre Medium der Zeit ist: der Film.⁹ In und mit den Filmnarrationen des Schlagerfilms wird also gezeigt, dass und wie der Schlager seine Berechtigung hat.

These 2 zu den Lösungsstrategien: Die Strategie, derer sich hierzu bedient wird, ist zum einen die insbesondere durch das Semi-sphärenmodell vermittelte: den Schlager also als ‚fremd‘ zu inszenieren, als etwas von außen Kommendes, das sich angeeignet und das spezifisch vereinnahmt wird, was zudem Offenheit gegenüber anderem (und Offenheit für Wandel) impliziert. Zum anderen wird das Problem der ‚Echtheit‘ insofern umgangen, als inhaltlich-semantisch gerade nicht versucht wird, den Schlager im Vergleich mit der Musik im Heimatfilm als ‚auch echt‘ zu deklarieren. Versucht wird stattdessen gerade, das Künstliche zu betonen und dabei die Opposition ‚echt‘ vs. ‚nicht echt‘ zugunsten einer Kategorienverschiebung auszublenken. Die Frage ist nicht, ob etwas echt oder nicht echt ist, die Frage ist, ob es gefällt, ob es unterhält, so, wie es in *Und abends in die Scala* (demokratisch) durch die Publikumsbefragung und -abstimmung ausgeführt wird.

Genau für diese Strategie ist das Schwindel-Paradigma essenziell, da dieses durch seine expliziten Verhandlungen im spezifischen Kontext der Schlagersphäre permanent auf das Prinzip des Spiels, des ‚als ob‘ verweist.¹⁰ Da der Schwindel immer aufgelöst wird, nie negative Konsequenzen hat, immer von allen akzeptiert wird, zumeist aus sozialen Gründen ‚altruistisch‘ auch für andere begangen wird und er zudem häufig die Grundlage einer guten Show und guter Unterhaltung ist, wird er von einer narrativen Struktur zur sujetlosen Schicht und als diese als selbstverständlich eingebürgert.

Zur Erdung dieses Konzepts und zu einer spezifischen Anbindung an ‚Echtheit‘ kann dann auf die Rollenbesetzung zurückgegriffen werden. Denn ob etwas medial als richtig oder falsch, echt oder unecht erscheint, ist auch deshalb nicht relevant, da bezüglich des Schlagers der Gesangsakt entscheidend ist und sich dahinter, so ist präsupponiert, über die Referenz auf den Schlagerstar immer etwas ‚Echtes‘, ‚Authentisches‘ verbirgt, etwas auch außerhalb der medialen Welt des Films real Existierendes. Gerade der Star hinter der Rolle bindet das medial Inszenierte an eine ‚Realität‘ hinter dem Medialen – die des semiotischen Starimages – rück.

These 3 zum Verhältnis von Heimatfilm und Schlagerfilm: Gerade durch diese Strategie konkurriert der Schlagerfilm nicht mit dem Heimatfilm oder soll ihn gar substituieren, sondern eröffnet und etabliert durch diese explizite Abgrenzung neben diesem Modell ein eigenes. Dieses eigene Modell gerät zudem gerade nicht in Konflikt mit dem

Heimatparadigma, da die bisherige, dort praktizierte Wert- und Normenvermittlung von diesem neuen Konzept nicht tangiert wird: In der Tiefenstruktur, bezogen auf die Anthropologie, die den Filmen zugrundliegt, etwa bezüglich der Geschlechterrollen, unterscheiden sich Heimatfilm und Schlagerfilm nicht im Geringsten. Vermittelt werden die gleichen Paradigmen, nur die Art der Vermittlung divergiert: Der ‚deutschen Tiefe‘ (des Heimatfilms) wird die ‚deutsche Flachheit‘ als etwas zur Seite gestellt, was nicht defizitär oder zu bemängeln ist, sondern als etwas, was im Zentrum der deutschen Kultur ebenso sein darf. Unterhaltung wird zum Eigenwert aufgewertet und Unterhaltung darf sich im Modell der Semiosphäre aller möglichen Einflüsse bedienen. Zu beobachten ist also eine gegenläufige Strategie: Wird im Heimatfilm (etwas plakativ formuliert) das Internationale, das Andere, das Fremde ausgegrenzt, wird es im Schlagerfilm heringeholt und scheinbar zum Eigenen gemacht – alles aber nur fingiert, sodass die semantisch-ideologischen Grundparameter erhalten bleiben. Irritationen entstehen dabei nur und genau dann, wenn der Schlagerfilm den Heimatfilm in seine Schlagersphäre integrieren will, da dann die Oberflächenstrategien konfliktieren.¹¹

Die mediale Realität wird als genau diese mediale Realität inszeniert und soll nicht mit der sozialen Realität abgeglichen werden, deshalb finden sich auch die unzähligen Klamauk-Szenen und komischen Elemente.¹² Die Filme zelebrieren geradezu ihre Flachheit, um diesen Status immer wieder bewusst zu halten und als Unterhaltung gerade damit nicht weniger ‚echt‘ im Sinne einer positiven Qualität (der Bedürfnisbefriedigung) zu sein.

These 4 zum Status von Musik: Als entscheidende Änderung zum Heimatfilm geht ein anderer Status von Musik einher. Musik (immer gemeint im Sinne einer rhetorischen Emphase, denn Musik bezieht sich auf die vorgeführte Musik, nicht auf Musik im Allgemeinen) wird zum Selbstzweck, zum Wert an sich. Ihr kommt nicht mehr, wie sonst typisch im Heimatfilm, eine entsemiotisierte Verweisfunktion für Heimat und die darin und damit transportierten Ideologeme zu – entsemiotisiert, da sie als natürlich, von innen kommend, anthropologisch gesetzt ist (und zwar zentral über das mediale Konzept der Audiovision, vgl. KraH und Wiesel 2000: 156f.) –, sondern sie wird zu einem ‚selbst bedeutenden Entsemiotisierten‘: Statt etwas Anderes zu bedeuten, bedeutet der Schlager sich selbst. Dies korreliert dann auch damit, dass Musik selbst zum Maßstab einer affektiven Wertschätzung werden kann, wie es etwa ein (Film-)Titel wie *Du bist Musik* ausdrückt.

Diese allgemeine Dimension, also der Rekurs auf die Musik als Musik, bildet auch das Ende von *Und abends in die Scala* ab, wenn nach der Lösung des narrativen Konflikts auf der Figurenebene, bezüglich der Identität gegenüber dem Publikum wie gegenüber dem Partner, als Schlussnummer „Musik liegt in der Luft“ gegeben wird; ein Lied, das den narrativen Kontext verlässt und den Schlager wieder ins rein Mediale transzendiert.

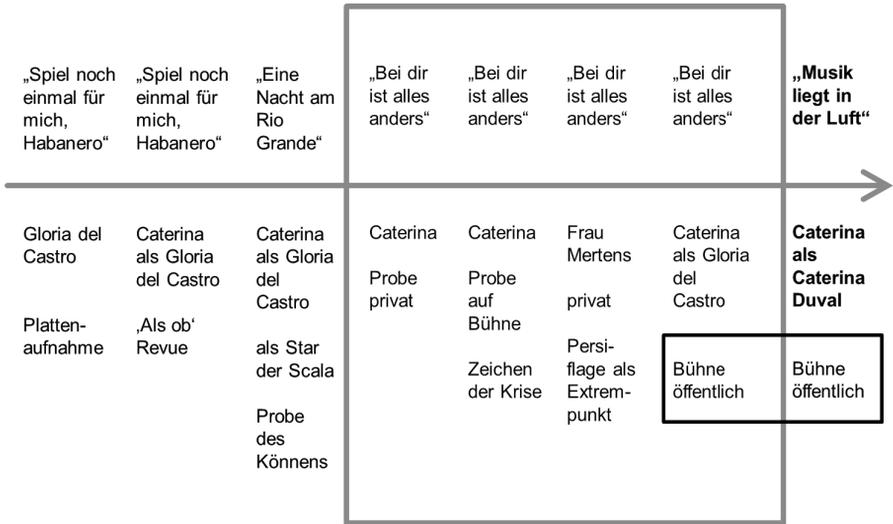


Abb. 4: Übersicht über die Musikeinlagen in *Und abends in die Scala*.

These 5 zur Leistung der narrativen Einbettung für den Schlager: Wie anhand Abb. 4, der Übersicht über die Musikeinlagen und deren Abfolge, zu zeigen ist, sind die Schlager nicht beliebige Anteile des Schlagerfilms; sie interagieren in jedem Film auf ganz spezielle Weise und etablieren verschiedene Mehrwertstrategien. So kommt hier etwa dem Fortgang der Lieder eine indexikalische Funktion für die Privathandlung zu, wie anhand der viermaligen Wiederholung des Liedes „Bei dir ist alles anders“ zu sehen ist: Wird dieses Lied das erste Mal in einem privaten Kontext gesungen und stiftet dabei die Beziehung von Caterina und Robert mit, dient es in der ersten Wiederholung gerade unter Rekurs auf diese installierte Konnotation der Demonstration einer Misstimmung zwischen den beiden, die sich eben auch im Stil des Gesangsakts artikuliert. Bei der zweiten Wiederholung singt nicht mehr Caterina das Lied, sondern Frau Mertens, als Alter Ego und Zerrspiegel Caterinas, wobei durch deren ‚Katzenmusik‘ der Inhalt geradezu pervertiert wird und dies den Höhepunkt der Beziehungskrise, die zeitweise Trennung von Caterina und Robert, fokussiert. Dergestalt wiederholt, kann das Lied dann in den Kontext der Show überführt werden und zunächst aus diesem privaten Kontext heraustrreten. Wenn genau dieses Lied von Caterina schließlich in einer fulminanten Bühnenshow präsentiert wird, die gerade durch das Wiedererkennen des Liedes die Aufmerksamkeit auf diese Performance lenkt und damit die öffentliche und professionelle mediale Dimension markiert, und sich Caterina mit diesem Lied dann dem Publikum als Star vorstellt, wird die Relevanz dieses Liedes als mehr als nur eine Nummer signalisiert und werden beide Ebenen, die private wie die öffentliche, versöhnt und harmonisiert. Die ‚Beichte‘ vor dem Publikum ist gleichzeitig auch der Ausgleich hinter dem Vorhang.

Generell können durch die narrative Einbindung der Schlager im audiovisuellen Format des Films für den Schlager als Text verschiedene, zumeist miteinander verbundene Leistungen implementiert werden: Indem der Schlager in die Handlung integriert ist, kann er durch diese Einbindung in die Filmnarration *erster*ns an Bedeutung und Relevanz gewinnen, da ihm dadurch seine schlagertypisch inhärente ‚Flachheit‘ und texttypenspezifische ‚Konformität‘ genommen werden kann. Da der Schlagertext in gewisser Weise semantisch leer und offen sein muss, textuell mehr oder weniger beliebig ist und notwendig abstrakt, zumeist ohne eigene Narration, kann über die filmische Narrativierung eine *Semantisierung* der Texte geleistet werden und können diese damit bedeutsam gemacht werden – sei es, dass der Kontext einen Bedeutungsrahmen schafft, sei es, dass der Text durch die Konkretisierung durch das Setting semantisiert wird. So zu sehen etwa in *Der lachende Vagabund* bei *Blue Jean Boy* von Conny Froboess, die am Strand mit ihren Freunden Musik macht, bei Ralf Bendix mit *Die Sonne von Andalusia*, wenn das Setting den Text medial selbstbeglaubigt, bei Angèle Durand und dem von ihr gesungenen *Rubino*, das über das Setting einer abgelegenen Schmugglerkneipe plausibilisiert wird. Daneben dient die filmische Narration über die Auffüllung der *Text-Deixis*, insbesondere des Adressaten, *zweiter*ns für den Schlager dazu, den Text an den Interpreten zu binden und insofern als *Selbstaussage* erscheinen zu lassen, als dieser Text für den Schlagerstar zumindest in seiner filmischen Rolle als adäquate Kommunikation erscheint. Dies gilt für Durand alias Schmugglerwirtin und ihrer Beziehung zum nun ihr treuen Rubino, dies gilt für Caterina Valente, wenn sie in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* das Lied *Casanova, hörst du mich* singt, das sich durch die dortige Narration beglaubigt, da es situationsadäquat das Anschmachten Caterinas (in ihrer Rolle) Peter Alexander (in dessen Rolle) gegenüber wiedergibt.¹³

Über Semantisierung wie Bindung des Inhalts an den Interpreten/die Interpretin (in seiner/ihrer Rolle) wird schließlich *dritter*ns in gewissem Maße *authentifiziert*: Die Schlager sind aus der jeweiligen (diegetischen) Lebenssituation der Interpret*innen heraus gesungen. So hat auch das eigentlich ‚exotisch-fremde‘ *Eine Nacht am Rio Grande* in *Und abends in die Scala* seine Berechtigung, da es im narrativen Kontext einer Probe des Könnens steht. Bindung wie Semantisierung müssen nicht über den Filmkontext hinausgehen, sie verdeutlichen und indizieren aber, *dass* es die Möglichkeit einer solchen Aufladung, bei Mehrwissen, gibt, sodass die textuellen Leerformeln als semantische Leerstellen (im Sinne Titzmanns 1977: 230ff.) gedeutet werden können – und so dem Schlager damit ein Mehrwert verliehen wird.

3.3 Der Schlagerstar im Film als neuer Star-Typ

Im Zuge der Ausgestaltung und tiefenstrukturellen Angleichung an die Ideologeme des Heimatfilms (als Linse und Kondensat für das Denken der 1950er) wie der Positionierung als ‚neu‘ in diesem kulturellen Kontext wird in der Schlager-Semiosphäre und durch sie auf Akteurs- und Imageebene auch ein *neuer Star-Typ* kreiert, der sich vom Star und Künstler von früher abgrenzt. Zentrale Stoßrichtung dieser Transformation ist, dass der Künstler keine eigene Spezies mehr darstellt (wie im NS-Film, als die er aber auch im Heimatfilm immer noch gilt), sondern *normalisiert* wird.

Dies korreliert damit, dass es (textuell, also in den dargestellten Welten) eine Verschiebung gibt von der Produktion des ‚Textes‘ – und damit vom Autor/Komponisten – auf die Produktion der ‚Performance‘ (über Star, Stimme, Medium) – und damit auf den Interpreten/die Interpretin –, wobei diese Verschiebung mit einer Verschiebung auf der Genderebene einhergeht. Der männliche, charismatische Komponist (so die damit einhergehenden Zuschreibungen) wird abgelöst von der ‚Interpretenperson‘, die zwar nicht notwendig weiblich ist, bei der aber gerade das Merkmal der Sexualität/des Geschlechts nicht mehr zählt und im Vordergrund ist, sondern einer anderen Kategorie untergeordnet ist: Der Schlagerstar ist in gewisser Weise geschlechtslos, letztlich ohne Tiefe – genau dies soll konstruiert und konstituiert werden; dieser Star, ob weiblich oder männlich, strahlt keinen Sexappeal aus, ist nicht exaltiert, extravagant oder sonst wie auffallend, sondern ist ‚normal‘, nicht anders als die anderen; er zeichnet sich durch Nähe aus, vertritt die gleichen Werte und Normen wie das Publikum, die Rezipientenschaft.

Dominant ist diese Transformation an den Frauen zu sehen, für die diese Änderungen relativ explizit gerade in der Differenz zum *Vorläufermodell der Diva* (wie es etwa prototypisch Denise Duprée in *Bonjour Kathrin* verkörpert) vorgeführt werden. In *Und abends in die Scala* geschieht dies eher beiläufig und zudem ist die Rolle der Diva aufgeteilt in del Castro und Tante Mertens, in *Bonjour Kathrin* dagegen geht es ganz dezidiert darum, den neuen (Schlager-)Star vom Image der mondänen, selbstgefälligen, (sexuell) aktiven und dominanten Frau mit Vergangenheit zu lösen, an das der Star Kathrin zunächst als Schwindel, im kulturell konnotierten Modell einer ‚Madame Pompadour‘, gebunden wird.¹⁴

Aber auch bei den männlichen Stars wird diese Normalisierung über die Narration der Filme konstruiert, wobei hier durch die Zirkulation von Schlager und Narration eine gewisse symbolische Verruchtheit erhalten bleibt/bleiben soll. So wird Peter Alexander in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* als Casanova konnotiert, der dann aber doch *die eine* will und findet. Das Paradoxon des Casanovas, der keiner ist, sondern nur die eine liebt – genau dies kann als Semantik vom Film gelöst werden und als Projektionsfläche dienen. Was anfänglich diegetisch gegen die weiblichen Fans gerichtet zu sein scheint, monogam zu sein (wie dies im Film thematisiert wird), ist selbst wieder projektiv deutbar, denn als Fan braucht man nicht blond, mondän

und reich zu sein – der Schlagerstar nimmt lieber die natürliche, unauffällige, merkmalslose Frau (auch wenn die im Film Caterina Valente ist).

Anhand *Der lachende Vagabund* sei diese Zirkulation von Schlager und Narration etwas ausführlicher illustriert. Das oben Ausgeführte bedeutet nicht, dass der Schlager der Narration untergeordnet wäre, vielmehr stehen beide in einem Verhältnis der Komplementarität. Die Narration leistet zwar einerseits etwas für den Schlager, die Schlager/Musikeinlagen strukturieren aber andererseits die Narration und sind deren organisatorischer wie ideologischer Leitfaden, sei es eher selbstreferentiell wie in *Und abends in die Scala*, sei es im Dienste der Paradigmenbildung, die Wert- und Normenvermittlung betreffend, wie in *Der lachende Vagabund*.

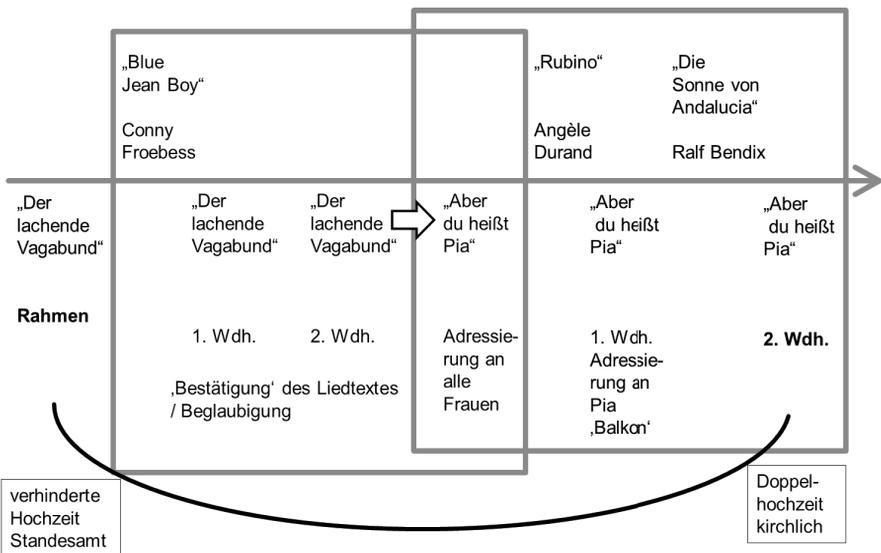


Abb. 5: Musikeinlagen in *Der lachende Vagabund*.

Fred Berghoff/Bertelmann ist über den Schlager als „lachender Vagabund“ und damit als Frauenbetörer ausgezeichnet. Dieses Lied wird nach der Eingangssituation zweimal wiederholt, beide Male in einem narrativen Kontext, der die Textaussage des Liedes beglaubigt: Fred ist ein toller Hecht, alle Frauen fahren auf ihn ab. Dieses Paradigma aufgreifend und bestätigend ertönt in der Mitte des Films dann ein zweites Lied, das den lachenden Vagabunden ersetzt: *Du heißt Pia* (siehe Lyrics im Anhang). Der narrative Kontext bei diesem ersten Singen ist weiterhin der der Anmache. Fred adressiert auf dem öffentlichen Markt jede Frau und umflirtet sie, jede Frau ist/wird damit zu dieser Pia des Liedes (die dadurch geschmeichelt den Vagabunden Lebensmittel zustecken). Das gesungene „Du nur allein“ ist aufgrund der Text-Bild-Relation somit spezifisch zu deuten, denn die Referenz des Du ändert sich mit jeder Wiederholung.

Im Fortgang der Handlung wandelt sich diese Semantisierung: Nun wird das Lied als Lied für eine einzige, seine Braut Pia, funktionalisiert. Jetzt fungiert das Lied als Liebesbeweis im prototypischen romantischen Setting der abendlichen Serenade; gesungen wird privat, nur für eine einzige ZuhörerIn – und das Lied zeigt seine Wirkung. Das, was zu Beginn des Films an äußeren Umständen scheiterte, nämlich an einer dominanten Tante (die sich durch die Handlung ihrer Rolle als Ehefrau besinnt und die Hegemonie ihres Mannes als natürlich gegeben anerkennt), wird zu einem ‚richtigen‘ Ende gebracht: Statt standesamtlich wird nun kirchlich geheiratet. Das Lied wird selbst also in einen anderen Bedeutungskontext überführt, so wie bereits zuvor das Lied des Vagabunden in das Lied über/für Pia überführt wurde. Schlussendlich steht dieses Lied bei seiner zweiten Wiederholung genau für die ideologische Ordnung, die am Ende hergestellt ist: Das Happy End in monogamer Beziehung mit christlichem Segen.

Die Ausbrüche werden zurückgefahren, so ist zu konstatieren, jeder erhält den ihm adäquaten Partner. Alles bleibt, wie es war, außer dass die Unordnung durch Tante Olga wieder in Ordnung überführt wird; sie fügt sich in ihre Rolle als Frau, was sie gerade dadurch zu tun bereit ist, da ihr Mann ihr mit seinem Ausbruch aus ihrem Regiment imponiert.

4. Semiosphäre und Schlagersphäre unter dem Paradigma ‚Schwindel‘

Hier lässt sich eine dritte Grundlage des Schlagers neben Schwindel und Semiosphäre anschließen, die auf einer rekursiven Anwendung dieser Parameter beruht.

Kommen wir noch einmal zurück zu *Und abends in die Scala* und der Frage nach der ‚Richtigen‘. Eine richtige Gloria del Castro als dieser berühmte Plattenstar, der in einer Reihe mit Elvis Presley, Maurice Chevalier und Charlie Chaplin erscheinen kann, gibt es (natürlich) eigentlich nicht. Auch die ‚als-ob‘-Revue selbst erweist sich als Schwindel eigener Art: Der Film setzt mit *Spiel noch einmal für mich, Habanero*, gesungen von Gloria del Castro im Aufnahmestudio, ein. Genau dieses Lied imitiert Caterina Duval in der ‚als ob‘-Show. Im Unterschied zur Performance von Elvis Presley und Maurice Chevalier ist hier aber die Original-Stimme zu hören, und zwar die von Caterina Valente. Denn das Lied ist nun einmal von Caterina Valente, nicht von einer Gloria del Castro. Stimmlich ist Caterina Valente/Caterina Duval also schon immer, von vornherein präsent, denn Yvette de Motestant alias Gloria del Castro, gespielt von Lise Bourdin, singt auch im Aufnahmestudio mit der Stimme von Caterina Valente. Sowohl das ‚als ob‘ als auch die Konstruktion eines Stars Gloria del Castro alias Yvette de Motestant erweisen sich selbst als Schwindel. Das heißt aber, dass mit Caterina Duval kein neuer Star präsentiert wird. Im Film ist von Anfang an der Star Caterina Valente auditiv im Gesangsakt als Star präsent. Sie wird am Ende also nur die, die sie bereits ist – und die außerhalb des Films als dieser Star auch

schon bekannt ist und mit dem eben auch für den Film geworben werden kann.

Die dargestellte Bewegung, den Wandel durch Aufnahme, Annahme von Fremden, wie sie die Narration vorführt, gibt es also nicht, auch dies ist nur vorgetäuscht. Ebenso wenig wird insgesamt in der Schlagersphäre tatsächlich Fremdes ins Eigene integriert und damit das Eigene verändert, da dieses Fremde, hier etwa Frankreich, von vornherein ‚verdeutscht‘ und dementsprechend vertraut war; das eigene war quasi unter fremden Label ausgelagert, durch das Hereinholen bleibt letztlich alles beim Alten. Tatsächliche fremde Einflüsse gibt es in der Schlagersphäre nicht, sie sind immer nur simuliert, ‚als ob‘ es eine Semiosphäre wäre.

So erklingt in *Der lachende Vagabund* keine Zigeunermusik, wenn der Zigeuner Stefano im Zigeunerlager das Lied *Die Sonne von Andalusia* singt, denn es singt kein Zigeuner, sondern der Schlagersänger Ralf Bendix, der als Zigeuner Stefano einen Schlager singt, der wiederum durch die Kulisse des ‚authentischen‘ Zigeunerlagers den Eindruck des ‚als ob‘ es Zigeunermusik wäre erzeugt. Demgegenüber stammt die Zigeunermusik, die im Grand Hotel vom Zigeunerprimas Hilario geboten wird, nicht von einem tatsächlichen Zigeunerprimas, sondern von dem Schauspieler Rolf Wanka (mit österreichischem Akzent), und die zigeunerhafte Darbietung wird bereits diegetisch als Schwindel erwiesen, wenn das Anspielen und Anschmachten der Damen im Publikum eben nicht aufgrund tatsächlicher, ‚echter‘, der Person (aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu den Zigeunern) zugeschriebener Gefühle geschieht, sondern weil es im Vertrag steht. Dieser Schwindel hat aber wiederum durchaus seinen positiven Effekt, da damit die Eifersucht Freds geweckt wird und sich dieser wieder auf seine Pia besinnt.

Für das Semiosphärenkonzept des Austausch, der Annäherung und der Übersetzung von unterschiedlichen Zeichenbereichen, von der Peripherie ins Zentrum, durch das Neues/Fremdes im Eigenen einbezogen und so ständiger Wandel initiiert wird, heißt das also, dass es für den Schlager eines ist, das selbst unter das Paradigma Schwindel fällt – selbst also nur imitiert wird, um die damit transportierten Semantiken des Offenen und des Fluiden konnotativ und zumindest symbolisch für sich rekrutieren zu können. Das Eigene kann als international vermarktet werden, ‚Fremdes‘ kann einverleibt werden, solange es nichts eigentlich Fremdes ist. Letztlich wird über dieses Trägerkonzept das immer Gleiche perpetuiert. Tatsächliche Veränderung, eine Eigendynamik des hereingeholten Fremden ist nicht impliziert und nicht intendiert, dies wird von vornherein unterbunden. Grenzen ausgelotet werden nicht. Stattdessen wird das Semiosphären-Modell gegen den Strich verwendet, um Abweichungen kanalisieren und kontrollieren zu können. Dies ist dann insbesondere in den Filmen (der späteren 1950er Jahren) zu sehen, in denen sich das anfängliche Paradigma ‚alt‘ vs. ‚neu‘ anthropologisch zu ‚alt‘ vs. ‚jung‘ verschiebt und die Protagonisten und Protagonistinnen eigentlich die Jugend repräsentieren (z.B. in *Hula-Hoop*, *Conny*). Statt Rebellion wird aber Harmonie und Synthese zelebriert und das neue Junge bleibt dem Alten einverleibt. Mit dieser fingierten Se-

miosphäre zeigt sich m.E. ein zentraler Unterschied zum Pop, eine Unterscheidung, die zumindest mit Hilfe dieser Modellierung gefasst und präzisiert werden könnte.

Anmerkungen

- 1 Hier sei auf die Filme *Ramona* (BRD 1961, Paul Martin) und *Der singende Vagabund* (BRD 1962, Hans Grimm) verwiesen, die durch eine ähnliche narrative Konstellation wie in *Und abends in die Scala* oder durch den Titel Bezug nehmen auf die beiden hier fokussierten Filme und für die sich über diese Ähnlichkeit dann strukturelle Veränderungen rekonstruieren lassen, die sich zu Beginn der 1960er Jahre abzeichnen.
- 2 Einige weitere Filme: *Du bist Musik* (BRD 1956, Paul Martin), *Casino de Paris* (BRD 1957, André Hunebelle), *Hier bin ich und hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs), *Musikparade* (BRD 1956, Géza von Cziffra), *Ich bin kein Casanova* (BRD 1959, Géza von Cziffra), *Peter schießt den Vogel ab* (BRD 1959, Géza von Cziffra), *Jacqueline* (BRD 1959, Wolfgang Liebeneiner).
- 3 Solche Entgrenzungen bezüglich Musikstilen und -richtungen lassen sich von Jazz über Klassik bis zur Volksmusik finden; die Grenzen solcher Entgrenzung sind die zur tatsächlichen Avantgarde oder auch zum Pop.
- 4 Diese Differenzierung ist insbesondere bei dem Subgenre der Schlagerparaden zentral.
- 5 Hier wird in der Handlung abgebildet und problematisiert, was generell für den Plattenstar an sich gelten dürfte: Als solcher ist er unsichtbar. Die Fokussierung auf das Auditive bedarf einer komplementären Inszenierung durch mediale Verflechtungen, die Visualisierung des Stars ist für das Starimage unabdingbar. Der Plattenstar muss in Interaktion mit anderen Medien treten. Illustrierte und Fernsehen übernehmen dies mit der Zeit, in den 1950er Jahren ist diese Funktion primär noch an den Film gebunden.
- 6 Dies wird in der Forschung eher nicht wahrgenommen, hier werden zumeist Kontinuitäten konstruiert.
- 7 Vgl. hierzu etwa Krahl und Wiesel 2000: 143–155. Da die Schlagerautoren der 1920er Jahre zumeist jüdisch waren, ist ein Bruch zudem auch auf dieser Ebene gegeben.
- 8 Siehe Krahl und Wiesel 2000: 155–163; insbesondere geht es um das Konzept der Audiovision (156f.).
- 9 Flankiert von Illustrierten – *Bravo* ab Mitte der 1950er – und dann auch vom Fernsehen, wobei der Rundfunk, Radio und Fernsehen, in den filmischen Inszenierungen überwiegend mit einer Live-Qualität in Verbindung gebracht wird. Allgemein zum bundesdeutschen Kino sei einleitend auf Hickethier 2009 verwiesen.
- 10 Hier lässt sich die Beobachtung von Schulz zuordnen, die für die Protagonistin des Films *Wenn Frauen schwindeln* (BRD 1957, Paul Martin) konstatiert: „Erst die Bühne macht also paradoxerweise die ‚wahre‘ Daisy gegenüber der ‚geschwindelten‘ Daisy sichtbar“ (2012: 237).

- 11 Dies ließe sich an *Schwarzwälder Kirsch* (BRD 1958, Géza von Bolvary) oder *Die Rosel vom Schwarzwald* (BRD 1956, Rudolf Schündler) zeigen, die sich in ihren äußerst krude erscheinenden Oberflächenstrukturen mit den hier entwickelten und vorgestellten Parametern durchaus kohärent modellieren lassen.
- 12 Solche komischen Elemente finden sich durchaus auch auf der Ebene der Musik und Kunst wie in *Und abends in der Scala* nicht nur mit Frau Mertens, sondern auch anhand Trudchens zu sehen ist.
- 13 Dieses Prinzip des Interpreten-Text-Konnexes ist eines, das ganz wesentlich die Inszenierung von volkstümlicher Musik prägt, vgl. Krah und Wiesel 1996: 261f.
- 14 Auch mit Malwine in *Schwarzwaldmädel* wird auf diesen Typ referiert, der eben als dieser Typ abzutreten und einem ‚echten‘ Mädel Platz zu machen hat, wie die Narration vorführt. Tritt eine Diva von früher auf, wie Zarah Leander in *Bei dir war es immer so schön*, ist sie von vornherein als Matrone und Hausfrau domestiziert. Vgl. Decker 2000: 122.

Anhang

Der lachende Vagabund

Was ich erlebt hab' das konnt' nur ich erleben. / Ich bin ein Vagabund. / Selbst für die Fürsten soll's den grauen Alltag geben. / Meine Welt ist bunt / Meine Welt ist bunt // Denk' ich an Capri dann denk' ich auch an Tina. / Sie liebte einen Lord. / aber als sie mich sah die schöne Signorina / lief sie ihm gleich fort. / Lief sie ihm gleich fort // Kam ich nach Spanien dann schenkten mir die Wirte / dort ohne Geld nichts ein. / Doch ihre Frau'n die ich am Tag spazieren führte / schenkten mir den Wein / schenkten mir den Wein // So lachte mir und so lacht mir auch noch heute / immer ein roter Mund. / Und es gibt keine Stunde die ich je bereute. / Meine Welt ist bunt / meine Welt ist bunt // Bin ein Vagabund.

Aber du heißt Pia

Il sole heißt die Sonne und la luna heißt der Mond, / Il core ist das Herz, in dem die große Liebe wohnt, / Aber Du heißt Pia, mio amore, / Du nur allein sollst meine Sehnsucht sein, / Aber Du heißt Pia, mio amore, / Du nur allein sollst meine Sehnsucht sein. // Il cielo heißt der Himmel, über uns in dieser Nacht, / La stella heißt der Stern, der über uns'rer Liebe wacht, / Aber Du heißt Pia, mio amore, / Du nur allein sollst meine Sehnsucht sein, / Aber Du heißt Pia, mio amore, / Du nur allein sollst meine Sehnsucht sein. // Il bacio ist der Kuß, den mir Dein roter Mund gewährt, / La barca heißt das Traumboot, das mit uns durchs Leben fährt, / Aber Du heißt Pia, mio amore, / Du nur allein sollst meine Sehnsucht sein.

Literatur

- Decker, Jan-Oliver (2000). Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander. In: Hans Krah (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 97–122.

- Decker, Jan-Oliver (2017). Medienwandel. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 423–446.
- Decker, Jan-Oliver, Schwarz, Olaf, Wünsch, Marianne (2000). Von der Novelle zum Film: Theodor Storms „Immensee“ (1850) und Veit Harlans Film „Immensee. Ein deutsches Volkslied“ (1943). In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 31–49.
- Gräf, Dennis (2012). „Grün ist die Heide“. Die (Re-)Konstruktion von ‚Heimat‘ im Film der 1950er Jahre. In: Martin Nies (ed.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren, 53–82.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Hicketier, Knut (2009). Das bundesdeutsche Kino der fünfziger Jahre. Zwischen Kulturindustrie und Handwerksbetrieb. In: Harro Segeberg (ed.). *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*. München: Fink, 33–60.
- Hobsch, Manfred (1998). *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme. Ein illustriertes Lexikon – mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Kanzog, Klaus (1996). „Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch!“ Zur Definition, zum Spektrum und zur Geschichte des deutschen Musikfilms. In: Michael Schaudig (ed.). *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: diskurs film, 197–240.
- KraH, Hans (2003). Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film. *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 26, 3–4, 251–271.
- KraH, Hans und Martin Nies (2017). Storm-Adaptionen im Film. In: Christian Demandt und Philipp Theisohn (eds.). *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 383–391.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (1996). Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik „volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 19, 3, 259–279.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (2000). „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.
- KraH, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lotman, Jurij M. (1990). Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4, 287–305.
- Mania, Thomas, Ingo Grabowsky und Martin Lücke (eds.) (2014). *100 Jahre deutscher Schlager! Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im rock’n’popmuseum*. Münster: Telos.
- Schulz, Daniela (2012). *Wenn die Musik spielt ... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Titzmann, Michael (1977). *Strukturelle Textanalyse*. München: Fink.

Filmographie (alphabetisch)

Alle lieben Peter (BRD 1959, Regie: Wolfgang Becker)
Bei dir war es immer so schön (BRD 1954, Regie: Hans Wolf)
Bonjour Kathrin (BRD 1956, Regie: Karl Anton)
Casino de Paris (BRD 1957, Regie: André Hunebelle)
Du bist Musik (BRD 1956, Regie: Paul Martin)
Große Starparade 1954 (BRD 1954, Regie: Paul Martin)
Heimat, deine Lieder (BRD 1959, Regie: Paul May)
Ein Herz voll Musik (BRD 1955, Regie: Robert A. Stemmle)
Hier bin ich und hier bleib ich (BRD 1959, Regie: Werner Jacobs)
Hula-Hopp, Conny (BRD 1959, Regie: Heinz Paul)
Ich bin kein Casanova (BRD 1959, Regie: Géza von Cziffra)
Jacqueline (BRD 1959, Regie: Wolfgang Liebeneiner)
Der lachende Vagabund (BRD 1958, Regie: Thomas Engel)
Laß die Sonne wieder scheinen (BRD 1955, Regie: Hubert Marischka)
Liebe, Jazz und Übermut (BRD 1957, Regie: Erik Ode)
Liebe, Tanz und 1000 Schlager (BRD 1955, Regie: Paul Martin)
Musikparade (BRD 1956, Regie: Géza von Cziffra)
Peter schießt den Vogel ab (BRD 1959, Regie: Géza von Cziffra)
Ramona (BRD 1961, Regie: Paul Martin)
Die Rosel vom Schwarzwald (BRD 1956, Regie: Rudolf Schündler)
Schwarzwälder Kirsch (BRD 1958, Regie: Géza von Bolvary)
Schwarzwaldmädel (BRD 1950, Regie: Hans Deppe)
Der singende Vagabund (BRD 1962, Regie: Hans Grimm)
Und abends in die Scala (BRD 1957, Regie: Erik Ode)
Was die Schwalbe sang (BRD 1956, Regie: Géza von Bolvary)
Wenn das mein großer Bruder wüßte (BRD 1959, Regie: Erik Ode)
Wenn der weiße Flieder, wieder blüht (BRD 1953, Regie: Hans Deppe)
Wenn Frauen schwindeln (BRD 1957, Regie: Paul Martin)

Bildquellen

Abb. 1: Figurenkonstellation *Der lachende Vagabund* (eigene Darstellung)
 Abb. 2: Figurenkonstellation *Und abends in die Scala* (eigene Darstellung)
 Abb. 3: Semiosphäre nach Decker (2017: 439)
 Abb. 4: Übersicht über die Musikeinlagen in *Und abends in die Scala* (eigene Darstellung)
 Abb. 5: Musikeinlagen *Der lachende Vagabund* (eigene Darstellung)

Prof. Dr. Hans Krah
 Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
 Universität Passau
 D-94032 Passau
 E-Mail: Hans.Krah@uni-passau.de