

## Zur Funktionalisierung von Schlager im deutschen Autorenfilm der 1960er Jahre

Dennis Gräf, Universität Passau

**Summary.** Films of the German ‘Autorenfilm’ represent aesthetic products, that can be read as a rebellion against the economically established German Post-War-Film perceived as being superficial and meaningless; thus representing an attack on what Lotman described as cultural centre. By strategically incorporating medial products such as the German ‘Schlager’ – a genre that can be understood as a means of escape from social reality in the 1960s – into the setting of the Autorenfilm, cultural phenomena are set in a new context and thus contour an objectionable system of cultural values. The German Schlager is thus being defamed as an unintellectual and ridiculous music genre, which can be interpreted as an attack on a ‘mainstream’ culture that tends to being merely consumed but hardly being reflected.

**Zusammenfassung.** Autorenfilme stellen ästhetische Produkte dar, die sich als Ausdruck einer Rebellion gegen den wirtschaftlich etablierten, als oberflächlich und sinnentleert bewerteten Nachkriegsfilm verstehen. Sie sind somit kulturelle Äußerungen einer Lotman’schen Peripherie, die durchaus als Angriff auf das kulturell hegemoniale, die Diskurshoheit beanspruchende Zentrum zu lesen sind. Dabei integrieren sie mit dem deutschen Schlager strategisch Produkte, die ebenfalls durch ihre Äquivalenz hinsichtlich des Parameters der eskapistischen Verdrängung, die in den 1960er Jahren virulenter Angriffspunkt des neuen Denkens ist, dem Zentrum angehören. Durch die Rekontextualisierung des Schlagers konturieren die Filme nicht nur abzulehnende Werthaltungen, sie diffamieren den Schlager als nicht intellektuelles und durchaus auch lächerliches Musikgenre, was als deutlicher Angriff auf die Mainstreamkultur zu lesen ist, die lediglich konsumiert, nie aber reflektiert wird.

### 1. Schlager und Autorenfilm

Es ist auffällig, dass im avantgardistischen deutschsprachigen Film der 1960er Jahre hin und wieder der deutsche Schlager als Bestandteil instal-

liert wird, dem dann eine spezifische Funktion zugewiesen wird. Beispielsweise lassen sich in Peter Zadeks *Ich bin ein Elefant, Madame* (BRD 1969) gleich zwei Schlager aus unterschiedlichen Epochen – den 1920er sowie den 1960er Jahren – finden. Da die Autorenfilme den integrierten Schlager in der Regel hervorheben, sei es durch explizite Thematisierung, durch Ironisierung oder die Platzierung an dramaturgisch exponierten Stellen im Filmsyntagma, stellt sich die Frage, welche Rolle der Schlager im semantischen Gesamtgefüge des einzelnen Films spielt und ob ein filmübergreifendes Muster erkennbar ist, das für alle betroffenen Autorenfilme gilt.

Die argumentative Strategie der Autorenfilme hängt mit der historischen Genese der Integration des Schlagers in den bundesrepublikanischen Film zusammen, so dass die Verbindung von Schlager und Film in den Blick genommen werden muss, um die Funktionsweise des Schlagers im Autorenfilm nachvollziehen zu können. Der Schlagerfilm als seit der Nachkriegszeit beliebtes Filmgenre ist hier als Referenzbereich zu verstehen, den sich die Autorenfilme zur Umsetzung ihrer Argumentationen zunutze machen.

Im Folgenden wird es darum gehen, nach einer kurzen methodischen Verortung, skizzenhaft den Schlagerfilm der 1950er Jahre<sup>1</sup>, anschließend den Autorenfilm der 1960er Jahre in seinem historischen Kontext zu konturieren, um darauf aufbauend die Integration des Schlagers in den Autorenfilm modellieren zu können.

## 2. Methodische Verortung

Prinzipiell lässt sich der Film als ein interagierendes Zeichensystem verstehen, das wiederum aus einer Menge einzelner Zeichensysteme wie beispielsweise Bild, Raum und Musik usw. besteht.<sup>2</sup> In diesem Sinne ist die Musik eines Films, die über den auditiven Informationskanal übermittelt wird, ein eigenständiges Zeichensystem, durch das Informationen und Bedeutung vermittelt werden können (vgl. Großmann 2008 und Gräf u.a. 2014). Die Musik steht im Kontext des gesamten Zeichensystems Film allerdings stets in Wechselwirkung mit dem visuellen Informationskanal, über den andere Zeichensysteme wie Architektur, Kostüm und Maske transportiert werden. Musik in einem Film kann extradiegetisch und intradiegetisch übermittelt werden: *Intradiegetisch* bedeutet, dass die Ton- oder Musikquelle im Bild zu sehen ist, die Musik also innerhalb des Geschehens entweder von einem Tonträger abgespielt oder von handelnden Figuren gespielt oder gesungen wird. *Extradiegetisch* ist die Musik, wenn sie dem filmischen *Off* zugeordnet ist, was klassischerweise der (in der Regel unbewusst rezipierten) Filmmusik entspricht, die die filmische Handlung aus einem übergeordneten Raum des Films begleitet und an die Erzählinstanz des Films gekoppelt ist. Gemeinsam ist beiden Vermittlungsarten, dass die Musik ohne Ausnahme in einem Verhältnis zum Bild steht und dieses Verhältnis interpretatorisch zu bestimmen ist. Die Unterscheidung zwischen extra- und intradiegetischer Präsentation ist von erheblicher Bedeu-

tung, wenn es etwa darum geht, die Funktion der eingesetzten Musik zu bestimmen: Bei einer extradiegetischen Vermittlung entscheidet eine der Diegese übergeordnete Instanz über die Modalitäten des Musikeinsatzes, so dass es sich hier um eine Kommentierung handeln kann, die im Einzelfall in ihrer spezifischen Semantik analytisch und interpretatorisch zu bestimmen ist. Die Erzählinstanz kann aber auch einzelne Figuren mit eigenen musikalischen Themen belegen, aber auch hier handelt es sich um eine ranghohe Entscheidung, die nicht von der Figur selbst getroffen wird. Spielen oder hören die Figuren selbst eigene Musik, so ist die Musik auch an das aktive und mehr oder weniger bewusste Handeln dieser Figur gekoppelt und nicht an eine übergeordnete Instanz.<sup>3</sup>

Das sich im Laufe der Zeit wandelnde Verhältnis von Schlager und Film benötigt darüber hinaus – auch dies lässt sich semiotisch bewerkstelligen – eine Modellierung von Text-Bild-Relationen: Der extra- oder intradiegetisch gespielte Schlager des auditiven Informationskanals steht im Film stets in einem signifikanten Verhältnis zum gezeigten Bild des visuellen Informationskanals. Insofern kann hier beispielsweise Michael Titzmanns semiotischer Ansatz fruchtbar gemacht werden, der die Bereiche Text und Bild jeweils als zunächst eigenständige Äußerungsformen versteht, die dann in ihrem in der jeweiligen Äußerung spezifischen Verhältnis eine entsprechend spezifische Bedeutung ergeben (vgl. Titzmann 2017).

Um die aufgerissene Thematik des Schlagers im Autorenfilm der 1960er Jahre heuristisch bewerkstelligen zu können, ist neben einem grundlegenden medien- und filmsemiotischen Ansatz<sup>4</sup> eine skizzenhafte Modellierung des kulturellen Systems der Bundesrepublik Deutschland der 1960er Jahre zu leisten. Für diesen Zweck liefert Jurij M. Lotman mit seinem Konzept der *Semiosphäre* die Möglichkeit, auf der Ebene fiktionaler Weltentwürfe das für dieses Jahrzehnt typische Verhältnis von konsensualen Weltmodellen und solchen, die den gesellschaftlichen Konsens angreifen, darzustellen und diese konkurrierenden Weltentwürfe im gesamten System der bundesrepublikanischen Kultur zu verorten. Die Semiosphäre, die Lotman als ein *Kulturbeschreibungsmodell* versteht, versteht er als „gesamte[n] semiotische[n] Raum einer Kultur“ (Lotman 2010: 165) und modelliert diesen Kulturraum als eine Sphäre, die aus einem Zentrum und einer Peripherie besteht und an eine oder mehrere Sphären anderer Kulturen grenzt, mithin ließe sich also von einem Konzept sprechen, das auf einem metaphorischen Raumbegriff basiert. Im Zentrum der Semiosphäre herrschen „die am weitesten entwickelten und strukturell am stärksten organisierten Sprachen“ (Lotman 2010: 169) vor, während in der Peripherie „das Verhältnis zwischen der semiotischen Praxis und der ihr aufgezwungenen Norm immer konfliktträchtiger“ (Lotman 2010: 178) wird. Das Zentrum ist demnach ein Raum hegemonialer Diskurshoheit, in dem konsens- und mehrheitsfähige Weltbilder vertreten werden, die dem Selbstbild von Gesellschaft und Kultur entsprechen, während die Peripherie ein Raum avantgardistischen Angriffs auf diese Konsensentwürfe ist.

Lotmans Semiosphärenmodell kann im Kontext meines Beitrages somit nicht nur für die Standortbestimmung der einzelnen Filme fruchtbar gemacht werden, sondern auch, weil es quasi auf einer filmischen Mikroebene, also innerhalb einzelner Szenen oder Sequenzen, die Möglichkeit bietet, die von den Filmen funktionalisierten musikalischen Genres zeichnerhaft zu verstehen und somit unterschiedlichen Orten innerhalb der Semiosphäre zuzuweisen.

Neben der Semiosphäre bietet auch Todorovs Konzept des *E i g e n e n*, *A n d e r e n* und *F r e m d e n* (Identität, Alterität und Alienität), wie er es in *Die Eroberung Amerikas* konturiert, insofern eine fruchtbare Modellierungsmöglichkeit, als es die in den Filmen installierten Schlager spezifischen Werte- und Ideologiesets subsumieren kann: Gerade die avantgardistischen Autorenfilme betreiben eine Grenzziehung zwischen dem, was sie als wünschenswerte – die eigenen liberalen – sowie als abzulehnende – die bürgerlichen der Elterngeneration – Lebensentwürfe konzipieren. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Musik und insbesondere der Schlager als Hinweis auf die Räume des Eigenen, Anderen und Fremden lesen.

### 3. Ausgangslage: Der Schlager im Film der 1950er Jahre

Zunächst ist festzuhalten, dass der Schlagerfilm der 1950er Jahre seinerseits nicht losgelöst von der Etablierung und Herausbildung des *M u s i k - u n d R e v u e f i l m s* nach der Einführung des Tonfilms sowie der Entwicklung des Genres im NS-Film zu sehen ist (vgl. Hans 2004) und für die 1930er Jahre sogar als „entscheidendes Modernisierungsvehikel“ (Hans 2004: 204) gelten muss. Für die spätere Verwendung des Schlagers im Autorenfilm ist es beispielsweise interessant, dass Hans dem Musikfilm der 1930er Jahre eine Hybridisierung in dem Sinne attestiert, als sich dieser unterschiedlichster vorgängiger Kunstformen wie Operette, Singspiel, Komödie, Melodram bediene (vgl. ebd.) und daraus eine Art Nummernrevue generiere. Das Prinzip der Abfolge einzelner Nummern ersetzt nach Hans die „Generierung von Sinn in narrativen Strukturen“ durch „episodische Highlights und Action“ (Hans 2004: 218).

Der Schlagerfilm der 1950er Jahre lässt sich insgesamt in ein übergeordnetes System des Films der 1950er Jahre einbetten: In diesem Jahrzehnt spielt die Genre-Ausrichtung eines Films im Hinblick auf seine grundlegend abstrakte Vermittlung ideologisch-anthropologischer Wertesets keine Rolle, weil alle Filme der 1950er Jahre – auf einer sehr hohen Abstraktionsebene – einem konsistenten und homogenen Muster folgen, das in der Installierung eines *O r d n u n g s p a r a d i g m a s* besteht. Ordnung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Filme konsensuale Weltmodelle präsentieren, in denen jegliche Probleme am Ende der Narration als gelöst gelten können und in eine harmonische Ordnung überführt werden. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf den Heimatfilm, aber auch den Arztfilm sowie den (Anti-) Kriegsfilm verwiesen.<sup>5</sup> Das bedeutet allerdings keineswegs, dass nicht die voneinander unterscheidbaren Filmgenres eige-

ne Erzählmuster und Funktionsprinzipien herausbilden, so dass auch dem Schlager innerhalb des Genres Schlagerfilm im spezifischen Einzelfall/-film eine Bedeutung und Funktion zukommt.<sup>6</sup> Dies sei beispielhaft am Film *Bonjour Kathrin* (1956) vorgeführt.

*Bonjour Kathrin* erzählt die Geschichte der drei jungen Sänger Kathrin, Pierre und Silvio, die im Laufe der Narration versuchen, zu künstlerischem Erfolg zu gelangen, was am Ende des Films auch gelingt. Signifikant ist, dass die Diegese des deutschen Films zunächst in Paris und anschließend in Sanremo verortet ist. Der Film installiert durch die Auslagerung aus dem Raum der eigenen Produktionskultur eine Konstruktion von Identität und Alterität: Während innerhalb der Diegese Italien gegenüber Frankreich das Andere ist, weil die drei Sänger das Festival in Sanremo als befremdlich und artifiziell wahrnehmen, sind Italien und Frankreich gegenüber der BRD auf der Grundlage der Auslagerung der Diegese wiederum das Andere. Entsprechend geht es im Film auch thematisch um diese Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen, indem es um Authentizität und Artifizialität geht: Während die Inszenierung der Schlager- und Show-Welt Sanremos den drei Freunden als verlogen erscheint, werden sie selbst vom Film als ungekünstelt und mit einer natürlichen Begabung ausgestattet dargestellt: Wahre Könnerschaft benötigt keine künstliche Inszenierung. Das Eigene und das Andere lassen sich in diesem Film aber auch in Bezug auf die Differenz von Privatleben und Kunst anwenden: Während der Alltag der drei Sänger aufgrund massiver Geldprobleme einem täglichen Überlebenskampf gleicht, erscheint die Kunst als Raum der Ablenkung von den privaten Alltagssorgen. Diese Aspekte finden sich auch in einem der intradiegetisch gesungenen Lieder des Films wieder, allerdings mit anderen Vorzeichen:

Komm ein bisschen mit nach Italien  
Komm ein bisschen mit ans blaue Meer  
Und wir tun als ob das Leben eine schöne Reise wär,  
Komm ein bisschen mit nach Italien  
Komm ein bisschen mit, weil sich das lohnt  
Denn am Tag scheint dort die Sonne und am Abend scheint der Mond  
Aber dann, aber dann  
Zeigt ein richt'ger Italiener, was er kann  
Aber dann, aber dann  
Fängt beim Sternenschein die Serenade an.

Der Liedtext lässt drei argumentative Linien erkennen: Erstens besitzen italienische Männer erotische Fähigkeiten, die sich von den Fähigkeiten anderer, nicht-italienischer Männer unterscheiden, ansonsten müsste nicht die Grenze nach Italien überwunden werden („weil sich das lohnt“). Zweitens korreliert diese spezifische Erotik mit einer Kunst- bzw. Liedform, der Serenade. Drittens wird das Leben im eigenen kulturellen Herkunftsraum als latent defizitär verstanden, da es eben keine schöne Reise ist. Eine Spiegelung des Liedtextes auf die diegetische Handlung ergibt ein interessan-

tes Bild: Der defizitäre Alltag der drei Pariser Künstler wäre dann durch Liebe und Erotik zu retten, was sogar dem Ende des Films entspricht. Allerdings sind es nicht die Partner aus dem Raum des Anderen, sondern aus dem Raum des Eigenen: Kathrin und der französische Komponist Duval werden ein Paar sowie Pierre und Therese, die Tochter des französischen Gerichtsvollziehers. Für das Verhältnis des Schlagers und der diegetischen Handlung bedeutet dies ein signifikantes Missverhältnis, das auf der Ebene der Funktion von Kunst aufzulösen ist: Während der Schlager als Kunstform legitimerweise eine konstruierte, künstliche Welt erzeugt, ist die diegetische Wirklichkeit davon zu unterscheiden. Auf der Ebene des gesamten Films schafft dieser damit eine doppelte Artifizialität, indem der Film selbst als Kunstprodukt zwar auf der Handlungsebene argumentiert, dass Kunst nicht artifizuell, sondern authentisch zu sein habe. Der Film selbst zeigt aber ausschließlich und explizit eine Kulissenwelt<sup>7</sup>, so dass von Authentizität keine Rede sein kann. So wie der Schlager explizit artifizuell ist, so ist auch der Schlagerfilm selbst explizit artifizuell, was dazu führt, dass Künstlichkeit an sich nicht prinzipiell negativ gesetzt wird und es vielmehr um den Bewusstseitsgrad beziehungsweise den Kontext bezüglich dieser Künstlichkeit geht. Der Schlagerfilm soll äquivalent zum Schlager geradezu illusionistisch sein, weil es sein inhärenter Wesenszug ist, so die implizite Argumentation.

Schlussendlich ergibt sich ideologisch aus dieser Konstruktion eine Aufwertung des Eigenen, die einer Abwertung des Anderen äquivalent ist. So sehr auch das Schlagerfestival in Sanremo als Katalysator für die Kunst der drei Pariser Sänger fungieren mag, so deutlich ist die authentische Kunst in der Diegese doch an den eigenen Ursprungsraum Frankreich gekoppelt: Der wahre Erfolg der drei ergibt sich erst bei einer Zwangsversteigerung, bei der die Sänger quasi spontan künstlerisch agieren und mit dieser authentischen, nicht geprobten Kunst Erfolg erlangen. Die internationale, in Italien präsentierte und weltweit über das Fernsehen, also medial vermittelte, Kunst wirkt nicht stimulierend auf die Künstler, sondern sie ist das abschreckende Bild einer artifizuellen Kunst, die auf Inszenierung und Täuschung beruht. Die Artifizialität des Mediums Schlager ist nur dann gerechtfertigt, wenn sie aus einer authentischen, nicht-medialen Situation heraus entstanden ist. Dass dies in *Bonjour Kathrin* freilich alles im Medium Film transportiert wird und somit nur wenig Glaubwürdigkeit besitzt, scheint den Film nicht vor größere Plausibilisierungsprobleme zu stellen.



Abb. 1 und 2: Kulissenwelt in *Bonjour Kathrin*.



Diese Struktur hat drei Konsequenzen für den Film *Bonjour Kathrin*, die sich für den Schlagerfilm der 1950er Jahre als allgemeingültig modellieren lassen:

Erstens verhalten sich *dargestellte Welt* und *Schlager äquivalent*: Was auf der Ebene von Handlung und Geschichte vermittelt wird, steht nicht in einem oppositionellen oder anderweitig nicht klar geregelten Verhältnis zum integrierten Schlager. Schlager und Film konturieren eine *konsistente und homogene Welt*.

Der Schlager bildet zweitens keine Aspekte ab, die selbst nicht Teil der dargestellten Welt sind, das heißt, er kann *keine zusätzlichen semiotischen Bedeutungsebenen* aufbauen, die die Handlungs- und Geschichtebene relativieren oder umdeuten könnten.

Drittens kann der Schlagerfilm eine *hohe Selbstreflexivität* aufweisen, ohne dabei das eigene Genre zu problematisieren. Artifizialität wird als integrativer Bestandteil des Schlagerfilms verstanden, wenngleich für die Realität Authentizität geltend gemacht wird.

Die oben beschriebene Akzeptanz der Künstlichkeit auch auf der letzten Ebene der Schlagerfilme – und sicherlich auch aller anderen Filmgenres der 1950er Jahre –, die sich gewissermaßen von der außerfilmischen Realität distanziert und ein ästhetisches Eigenleben einfordert, ist es, die den Schlagerfilm im Sinne der Semiosphäre im kulturellen Zentrum der 1950er Jahre verortet, in einer Zeit also, in der die Wirklichkeit keinen Eingang in die filmisch-eskapistischen Wirklichkeitskonstruktionen findet. Film und Kino als Traumfabrik haben hier eher die Funktion, wahlweise von einer als defizitär wahrgenommen Realität abzulenken<sup>8</sup> oder eine sich im konjunkturellen Aufschwung befindliche Gesellschaft nicht zu verunsichern, sondern durch das Aufrechterhalten eines artifiziellen Scheins die Abgründe der jüngsten deutschen Geschichte dem Vergessen anheim zu stellen.

#### **4. Der Autorenfilm der 1960er Jahre**

Die 1960er Jahre werden in der sozialwissenschaftlichen Forschung in der Regel als ein „Scharnierjahrzehnt“ bezeichnet, und diese Bezeichnung trifft auch auf die ästhetische Kommunikation dieser Zeit zu, insbesondere auf den Film. Der Begriff bezieht sich auf die Anlage eines fundamentalen gesellschaftlichen Wandels, mithin der Dynamisierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft in den unterschiedlichsten Lebensbereichen, der zwar deutlich in den 1960er Jahren angelegt ist, dessen weitreichende Folgen sich aber im Grunde genommen erst in den 1970er Jahren diagnostizieren lassen.

In den 1960er Jahren liegt einerseits ein großes Korpus von Filmen vor, das nach dem Prinzip des Films der 1950er Jahre funktioniert und sich – wie bereits ausgeführt – mit einem Ordnungsparadigma beschreiben lässt und konsensuale Weltmodelle entwirft, die nach dem Lotman'schen Modell

der Semiosphäre das hegemoniale Zentrum der Kultur darstellen und damit eine gewisse Diskursmächtigkeit beanspruchen.

Die jungen Autorenfilmer unterzeichnen im Rahmen der Oberhausener Kurzfilmtage 1962 das sogenannte *Oberhausener Manifest*, in dem sie pointiert eine Erneuerung der wirtschaftlichen und, damit unmittelbar zusammenhängend, der Ästhetik und der ideologischen Ausrichtung des deutschen Films fordern. Im Manifest selbst heißt es: „Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden“ ([https://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener\\_Manifest](https://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener_Manifest)). Die „Geisteshaltung“ bezieht sich dabei sowohl auf das Ordnungs- und Harmoniebedürfnis der Filme als auch auf die konkrete Wertevermittlung, die als konservativ-regressiv zu bezeichnen ist. Der Film der 1950er Jahre tastet in keiner Weise die Vergangenheit des *Dritten Reiches* an, er zementiert die traditionellen, patriarchalen Geschlechterrollen und Familienbilder und wertet das kulturell Eigene auf sowie das kulturell Andere latent ab – siehe hier beispielsweise den Film *Ich denke oft an Piroshka*, in dem Ungarn eine Semantik des Abweichenden, des Anderen hat, an das sich der Protagonist Andreas zwar gerne erinnern wird, das aber als nicht kompatibel mit der eigenen Lebenswirklichkeit in Deutschland gilt.<sup>10</sup>

Für die 1950er Jahre-Filme lässt sich ein implizites Konzept der Illusion rekonstruieren: Diese kann sich auf die Konstruktion von Räumen beziehen – beispielsweise die unzerstörten Wälder in den Heimatfilmen im Gegensatz zu den durch den Zweiten Weltkrieg zerstörten Städten –, genauso wie sie sich auf die Illusion einer schuldlosen deutschen Gesellschaft beziehen lässt. Illusionistisch sind dann die Filme als künstlerische Texte, indem sie im Rahmen der Fiktion eine illusionäre Realität schaffen, die nicht an der Realität der jungen Bundesrepublik orientiert ist, sondern die gerade die wunden (historischen, moralischen) Punkte umschiffen, um eskapistisch Realitäten verdrängen zu können. Illusion ist es nun aber, die die Autorenfilmer aus dem neuen Film zu verbannen suchen, indem sie einen realitätsaffinen Blick auf die Gesellschaft werfen, der sich den realen Gegebenheiten – vor allem der jungen Generation (der Autorenfilmer) – stellt.<sup>11</sup> Dazu gehört vor allem eine von den jungen Menschen konstatierte Generationendifferenz, die sich in den Filmen am Umgang mit der Vergangenheit entspinnt. Die von den Autorenfilmern intendierte Öffnung gesellschaftlicher Diskurse ist eng an den spezifischen Umgang der deutschen Gesellschaft mit der NS-Vergangenheit geknüpft. Die wirtschaftliche Dauerkonjunktur und die damit einhergehende Möglichkeit permanenten Produzierens und Konsumierens werden als Handlungsweise interpretiert, die von einer Beschäftigung mit der deutschen Vergangenheit ablenkt. Der Konsum lässt sich abstrahieren zu einer Handlungslogik des ‚Neuen‘, das jegliches ‚Alte‘ verdrängt, so dass die Kunst zu einer Sensibilisierung und schließlich Überwindung dieser Verdrängungstaktiken führen und sich der Vergangenheit als eines integrativen Bestandteils gegenwärtigen bundesrepublikanischen Selbstverständnisses stellen soll. Diese



hier nur knapp skizzierten Bestrebungen des Autorenfilms lassen sich als eine *Intellektualisierung und Politisierung* lesen, die sich im Übrigen nicht nur für den Film, sondern auch für die Literatur konstatieren lässt.

Diesen neuen anthropologisch-ideologischen Annahmen der Autorenfilmer über Realität und Gegenwart entspricht eine neue Filmsprache: Der Autorenfilm kehrt zum s/w-Film zurück, Dramaturgie, Montage und Narration halten sich nicht an Erwartungshaltungen, sondern kreieren eigene, neue Ausdrucksmöglichkeiten. Wenn Alexander Kluge in seinem Film *Die Artisten in der Zirkuskuppel – ratlos* (1969) zu Beginn einen Hitleraufmarsch im Rahmen des Tages der Kunst des Jahres 1936 zeigt und dazu extradiegetisch eine swingende Variante von *Yesterday* von den Beatles laufen lässt, dann wird hier nicht nur eine ironische Sprache verwendet, sondern auch eine Kombination von Elementen, deren Koexistenz in einem Werk bislang in den 1960er Jahren auf diese Weise nicht existent war. Die *Beatles* als populärkulturelle Musikrepräsentanten der Gegenwart und das *Dritte Reich* als gesellschaftlich verdrängte Vergangenheit werden hier über das paradigmatische Gestern (*Yesterday*, *Drittes Reich*) in einen diskursiven Raum überführt, in dem deutsche Vergangenheit und Gegenwart/gegenwärtige Kultur nicht als sich ausschließende Konzepte erscheinen, sondern es gerade um das Ausloten der Möglichkeiten der Bedingungen von Erkenntnis über die eigene deutsche Vergangenheit, mithin also um eine gesellschaftlich-kulturelle Heuristik geht, die der Filmemacher Alexander Kluge mit seinem Film anregt.

Die neue Filmsprache äußert sich zudem in von gängigen Mustern abweichenden Montageformen, für die ebenfalls Alexander Kluges Filme repräsentativ sind, so beispielsweise neben dem oben genannten Film auch sein erster Langfilm *Abschied von gestern* (1966). Daneben installieren viele Autorenfilme einen quasi-dokumentarischen Gestus, der das Dargestellte im Rahmen einer Authentifizierungsstrategie als der Realität entlehnt beglaubigen und plausibilisieren soll; diese Strategie findet sich in Michael Fenglers in Kap. 5.2 besprochenem Film *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969).

Alles in allem lässt sich auf einer hohen Abstraktionsebene für die 1960er Jahre eine Zweiteilung des gesamten filmischen Korpus rekonstruieren, die sich als Gegensatz von *Ordnung* und *Angriff* bezeichnen lässt. Das an Tradierung orientierte Teilkorpus der Ordnungsformationen entspricht dem Film der 1950er Jahre, der in den 1960er weitergeführt wird, während sich die Angriffsformationen aus dem intellektuell-avantgardistischen Autorenfilm der 1960er Jahre speisen. Im Hinblick auf die Semiosphäre ergibt sich daraus das Bild von sicherlich dominierenden Ordnungsformationen, deren Bestreben es ist, das Bild einer funktionierenden Gesellschaft in den medialen Selbstbildern aufrecht zu erhalten, während die Angriffsformationen aus der kulturellen Peripherie dieses Bild zunehmend einer kritischen Revision unterziehen.

## 5. Der Schlager als Zeichen im deutschen Autorenfilm der 1960er Jahre

Während der Schlager im Schlagerfilm eine Rolle als im Film vorzustellendes, eigenständiges mediales Produkt zugewiesen bekommt, wird er im Autorenfilm, so meine These, als *Zeichen* installiert, das eine kritische Distanz zum filmischen Geschehen generiert. Im Folgenden wird es darum gehen, an zwei Beispielen aufzuzeigen, welche Strategien die Autorenfilme anwenden, um den Schlager zu funktionalisieren. Da die Integration einzelner Musikstücke in einen Film eben nicht bedeutungslos ist, sondern eine strategische und zwangsläufig semantische Operation darstellt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Paradigmenbildung des gesamten Films steht, werde ich zunächst beide Filme hinsichtlich ihrer zentralen argumentativen Linien vorstellen, um anschließend die spezifische Funktion der integrierten Schlager analysieren zu können.

### 5.1 *Wider die Regeln*: Ich bin ein Elefant, Madame

Der Film *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969) des Theater-Regisseurs Peter Zadek führt ein Gymnasium in Bremen im Jahr 1968 vor und konzentriert sich dabei insbesondere auf den Abiturjahrgang, in dem es innerhalb der Schülerschaft, aber auch zwischen Schülern und Lehrern zu Konflikten kommt. Diese Konflikte beziehen sich sämtlich auf die Frage des Verhältnisses von Schülern und Lehrern beziehungsweise auf die Frage nach einem Mitbestimmungsrecht der Schüler. Der Film bezieht sich auf historische Vorkommnisse in Bremen: Dort protestierten Schülerinnen und Schüler von Bremer Schulen im Jahr 1968 gegen die Erhöhung der Ticketpreise für die Straßenbahn und blockierten in diesem Zusammenhang mehrere Tage die Straßenbahngleise.<sup>12</sup>

Der Film zieht zwar auch eine Grenze zwischen den Schülern und Lehrern im Sinne einer Generationengrenze, die aber nicht die bestimmende und handlungsgenerierende Grenze ist: Im Vordergrund steht die semantische Grenze zwischen einerseits bürgerlich-angepassten, eher beharrenden und andererseits liberalen und rebellierenden Figuren. Während sich die unauffällige Schülerin Gisela noch vor dem Abitur verlobt, wird Jürgen Rull als Rebell inszeniert, der Mitschüler und Lehrer rein um des Protests willen permanent provoziert. Im Übergangsbereich zwischen diesen beiden Figurengruppen befinden sich der Schülersprecher Satemin sowie der Deutschlehrer Dr. Nemitz. Der Schulleiter des Gymnasiums mit dem sprechenden Namen Dr. Hartmann macht seine Position gegenüber seinem Bruder deutlich:

Ich kann jetzt meinen Posten nicht verlassen, wäre Fahnenflucht. Die Situation war noch nie so prekär wie jetzt, noch nie. Angenommen Nemitz wird mein Nachfolger, spricht leider alles dafür. Der versaut mir mit seiner Progressivität die ganze Schu-

le. Dann nimmt er sich noch Violat als Stellvertreter. Leute, die sich immer an den Zipfel der modischen Entwicklung anhängen, je nachdem, was gerade dran ist. Der versaut mir meine ganze Schule, das heißt zwanzig Jahre meines Lebens. Mein Leben (*Ich bin ein Elefant, Madame*, 00:21:05).

Den einem militärischen Begriffsfeld entlehnten Äußerungen Hartmanns entspricht der von der Kamera inszenierte Schulalltag, der durch Symmetrien und Ordnungen auf der Bildebene als metaphorische Gefangenschaft erscheint.



**Abb. 3 und 4:** Lehrer und Schüler im Schuss-Gegenschuss-Verfahren.

Auch die Schüler sind entsprechend im Bildraum gefangen, die permanenten Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen von Schülern und Lehrern führen zu einer unüberschreitbaren Grenze zwischen diesen beiden Polen, die somit nicht interagierend inszeniert, sondern eher als Gegner in einem Frontenbeschuss gezeigt werden, was historisch durchaus an die Fronten des Kalten Krieges und damit eine ideologische Blockbildung denken lässt. In diesem Sinne können die Schülerinnen und Schüler den Ansprüchen der Lehrer gar nicht genügen, was sich beispielsweise daran zeigt, dass ein Lehrer in seinem Notenkalender für alle Schüler ausnahmslos – hyperbolisch – mehrere Male die Note „6“ vergeben hat.

Insgesamt reiht sich der Film, abstrahiert man alle Textdaten, in ein Angriffsparadigma ein, das sich sowohl auf die ideologische Weltmodellierung als auch auf die ästhetische Vermittlung dieser Modellierung bezieht. Die fehlende Demokratisierung innerhalb der Schule, für die das Bremer Gymnasium stellvertretend steht, wird vom Film als beklagenswerter und abzuschaffender Zustand inszeniert, was durch eine Selbstermächtigung seitens der Schülerschaft angestrebt wird. Schlussendlich aber zeigt der Film alle Schülerinnen und Schüler der 13. Jahrgangsstufe beim Absolvieren des Abiturs und inszeniert, dass sie ihre individuellen Interessen bürgerlichen Erwartungshaltungen unterordnen.

Auf der Ebene der Mise-en-scène installiert der Film einen Gegensatz von Symmetrie und Chaos: Räume schulischer Ordnung werden stets in einer nahezu hyperbolischen Symmetrie inszeniert, beispielsweise die

nebeneinander aufgereihten, in der Pause Kaffee trinkenden Lehrer auf einem großen Balkon, der Schulleiter und sein Stellvertreter, die in einem Büro einander an Schreibtischen gegenüber sitzen. Dem gegenüber werden die Schüler als eine unstrukturierte, nicht geordnete Menge gezeigt. In diesem Zusammenhang integriert der Film den Schlager *Wir* von Freddy Quinn, der im Jahr 1966 als B-Seite der Single *Eine Handvoll Reis* erschien und der extradiegetisch am Ende des Films erklingt, während die Schülerinnen und Schüler eine Abiturklausur schreiben. Im Lied heißt es unter anderem folgendermaßen:

Wer will nicht mit Gammlern verwechselt werden? Wir!  
 Wer sorgt sich um den Frieden auf Erden? Wir!  
 Ihr lungert herum in Parks und in Gassen,  
 Wer kann Eure sinnlose Faulheit nicht fassen? Wir! Wir! Wir!

Wer will nochmal mit Euch offen sprechen? Wir!  
 Wer hat natürlich auch seine Schwächen? Wir!  
 Wer hat sogar ähnliche Maschen,  
 auch lange Haare, nur sind sie gewaschen? Wir! Wir! Wir!

Auch wir sind für Härte,  
 auch wir tragen Bärte,  
 auch wir gehen oft viel zu weit.  
 Doch manchmal im Guten,  
 in stillen Minuten,  
 da tut uns Verschiedenes leid. (*Ich bin ein Elefant, Madame*, 01:31:20)



**Abb. 5:** Direktorat. *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969).



**Abb. 6 und 7:** Kaffeetrinken der Lehrer sowie Schüler des Bremer Gymnasiums.

Die Semantik des Liedes besteht in einer offensichtlichen Opposition des Sprecherkollektivs und des Adressatenkollektivs in Form von *Wir* und *Ihr*, wobei *Wir*, zu der sich natürlich die Sprechinstanz selbst zählt, die bürgerliche Fraktion, *Ihr* die aus der Sicht des Sprecherkollektivs wohl am besten als Gammeler bezeichnende Fraktion, also die ideologisch abzulehnende Gegenseite darstellt. Signifikant ist durchaus, dass die Generation, die für den Zweiten Weltkrieg verantwortlich zeichnet, der Jugend eine Vernichtungsemantik einschreibt, so wie die Sprechinstanz insgesamt alle Merkmale, die historisch auf die den Krieg verantwortende Generation zutreffen, auf die Jugend ummünzt. Dabei findet ein nicht unerheblicher Ebenenwechsel statt: Von einer historisch einmaligen, global verheerenden Situation auf lebensweltliche Sinnstiftungsmodelle. Dass dabei dem Holocaust („tut uns Verschiedenes leid“) und der metaphorischen Vernichtung bürgerlicher Denkmuster quasi der gleiche Stellenwert zugeschrieben wird, ist nahezu skandalös.

Der Schlager wird von insgesamt 73 filmischen Einstellungen begleitet, was bei einer Liedlänge von vier Minuten, also 240 Sekunden, eine recht hohe Schnittfrequenz darstellt. Die gezeigten Bilder, die sich als filmische Collage bezeichnen lassen, lassen sich dahingehend systematisieren, dass sie zunächst, durch die Unterscheidung von s/w und Farbe, Bilder realer Vergangenheit und Bilder realer und filmischer Gegenwart zeigen. Dabei gestaltet sich das Verhältnis von auditiver und visueller Informationsvermittlung dergestalt, dass teilweise die Bilder den gesungenen Text kommentieren, häufig in ironischer Absicht. Was alle Bilder außerfilmischer Realität paradigmatisch zusammenklammert ist die Tatsache, dass sie entweder Ausdruck einer Konsensgesellschaft und einer Konsenskultur oder des Gegenteils davon sind, wobei der Raum des *Establishments* einen weitaus größeren Raum bekommt und lediglich vier Bilder dem Raum der Gegenkultur subsumierbar sind: Die Anti-Richard-Nixon-Demonstrationen sowie Albert Schweitzer (hier nicht zu sehen). Das Kriegerdenkmal am Hamburger Dammtor, die D-Mark, die bayerischen Gebirgsschützen, die Berliner Mauer oder die Königin von England (hier nicht zu sehen): All diese Aspekte haben mehr oder weniger jeweils systemstabilisierenden



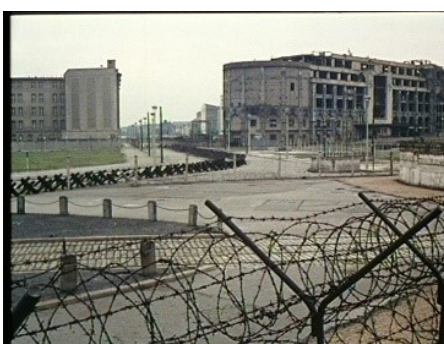


Abb. 8-15: Bildreihe während des extradiegetischen Schlagers *Wir* von Freddy Quinn.





**Abb. 16:** Fortsetzung der Bildreihe.

Charakter aus der Perspektive der das System Repräsentierenden. Auch die farbigen Filmbilder lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Demonstrierende und kopulierende Schüler einerseits (hier nicht zu sehen), ihr Abitur ablegende und damit das Schulsystem repräsentierende Schüler andererseits. Damit stehen sich in Bezug auf Vergangenheit und Gegenwart sowie in Bezug auf Realität und Medium zwei Gruppen gegenüber: ‚Struktur‘ und ‚System‘ vs. ‚Nicht-Struktur‘ und ‚Nicht-System‘.

Die Strategie, die sich nun aus der Semantik des Freddy Quinn-Schlagers in Kombination mit der Filmcollage ergibt, ist zum einen das Aufzeigen des gesamten durch den Film und auch den Schlager text aktualisierten Diskursfeldes, also auch das Zeigen einer existenten lebendigen Gegenmeinung. Zum anderen verdeutlicht es die Massivität konservativer Beharrungskräfte, die auch in Zukunft, was über die angepassten Abiturienten vorgeführt wird, stets existieren wird.

Der Schlager wird vom Film *funktionalisiert*: Zunächst deckt er mit seiner Konstruktion der ‚Wir‘ vs. ‚Ihr‘-Opposition den auf der Handlungsebene des Films angesiedelten Konflikt zwischen Angepassten und Nicht-Angepassten ab. Somit wäre er lediglich eine musikalische Illustration des vom Film verhandelten ideologischen Sets. Darüber hinaus wird er durch die Bildercollage des visuellen Informationskanals Teil einer Ironisierung bürgerlichen und kapitalistischen Selbstverständnisses: Die Bilder demonstrieren, dass die abstrakt gehaltenen Aussagen des Wir-Kollektivs in der Realität Folgen generieren, die der Film als kritikwürdig interpretiert. Wenn es im Liedtext heißt „auch wir geh’n oft viel zu weit“ und dazu Bilder von Todesmärschen des *Dritten Reiches* gezeigt werden, dann wird das Zu-weit-Gehen nicht in einem emphatischen Sinne, wie es der Schlager text selbst versteht, verstanden, sondern als ein negatives im gesellschaftspolitischen und moralischen Sinn; mit dem *Dritten Reich* ist man historisch definitiv zu weit gegangen, so der Subtext durch die spezifische Bild-Text-Kombination. Durch die Text-Bild-Konstruktion fügt sich dieser konkrete Schlager nicht in das Weltmodell der opponierenden Gruppen innerhalb der Schule ein, vielmehr wird er zum Sprachrohr der Erzählinstanz des Films, weil die bürgerliche Fraktion des Weltmodells, die Verteidiger der Ordnung und des Tradierten sowie einer kapitalistischen Logik, durch die spezifische Text-Bild-Kombination der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

Der Film referiert zusätzlich über seinen Titel *Ich bin ein Elefant, Madame* auf den 1929 komponierten Schlager *Ich küsse ihre Hand, Madame*, der vom Protagonisten Rull gesungen und mit einem anderen Text versehen wird. Der Schlager, dessen Thema die galante Liebe und damit die Einhal-

tung einer sozial regulierten und anerkannten Liebeswerbung ist, wird dahingehend funktionalisiert, dass der Schüler Rull über die Metapher des Elefanten im Porzellanladen soziale Regularitäten negiert und Konfrontation und Rebellion auf die Tagesordnung setzt. Durch die Negation der regelgeleiteten Galanterie im Schlager wird gleichzeitig die bürgerliche Formwahrung abgekanzelt, so dass der textlich transformierte Schlager den Größen ‚Ordnung‘, ‚Normeinhaltung‘ und ‚Struktur‘, als deren Echo der Schlager hier eigentlich verstanden wird, eine Absage erteilt und stattdessen symbolisch für die Zerstörung dieser bürgerlichen Prinzipien steht. Beide Schlager werden *semiotisiert*: Sie werden zu Zeichen, die auf eine von der Erzählinstanz gesteuerte Werte- und Ideologievermittlung verweisen.

Signifikant ist die Semantik und Semiotik der beiden verwendeten Schlager auch vor dem Hintergrund der ansonsten im Film verwendeten Musik, die ausnahmslos aus der Produktionszeit des Films stammt, so unter anderen *The Velvet Underground* mit *Waiting for the man*. Diesen Liedern wird allerdings im Zuge der impliziten Argumentation in der Tiefenstruktur des Films keine Zeichenfunktion eingeräumt, sie untermalen in der jeweiligen Szene oder Sequenz aktualisierte Aspekte der Handlung und verorten den Film in einem Umfeld gegenwärtiger Populärkultur. Das bedeutet aber auch, da auch der Schlager erst aus dem Jahr 1966 und somit in Bezug auf das Filmproduktionsjahr 1969 nicht alt ist, dass es dem Film nicht darum gehen kann, zwischen antiquierten und gegenwärtigen Formen der Musik zu unterscheiden, sondern zwischen abzulehnenden und akzeptablen Formen populärer Musik.

## 5.2 *Wider klare Zuordnungen: Zur Sache Schätzchen (1967/68)*

Der Film *Zur Sache Schätzchen* von May Spils<sup>13</sup> erzählt einen halben Tag aus dem Leben des 25-jährigen Schlager- und Werbetexters Martin, der in München-Schwabing lebt und mit seinem Freund Henry und der Zufallsbekanntschaft Barbara den 15. Juni – Martins Geburtstag – von mittags bis abends gemeinsam in München verbringt. Der Film stattet Martin mit einer massiven Verweigerungshaltung aus, die vor allem darin besteht, sich Vorstellungen bürgerlicher Ordnung (der Ehe) und bürgerlichem Alltag (der sozialen Interaktion) und entsprechenden Erwartungshaltungen zu widersetzen. Paradigmatisch beginnt der Film mit einem am Vorabend seines Geburtstages von Martin beobachteten Einbruch in ein Fernsehgeschäft, was ihn allerdings nicht dazu bringt, den Einbruch bei der Polizei zu melden, sondern sich schlafen zu legen. Neben der Verweigerung bürgerlicher Ordnung ist für Martin eine Verweigerung der Leistungsgesellschaft zu attestieren, was durch die Verweigerung einer festen Arbeitsstelle deutlich markiert wird.<sup>14</sup>

Die Verweigerung bürgerlicher Ordnungsprinzipien erläutert er Barbara anhand seines Konzeptes einer Pseudophilosophie:

Ja, das passt alles nicht so richtig in meine Pseudophilosophie. Pseudophilosophie, das ist eine verdammt ernste Sache. Das ist eigentlich mehr 'ne Wissenschaft. Das muss man lange trainieren. Da muss man manchmal mit einem Trainingsanzug und Spikes durch die Stadt laufen und warten, bis einem was Gescheites einfällt. Das wichtigste bei der Pseudophilosophie ist, dass am Schluss nix dabei rauskommt  
(*Zur Sache Schätzchen*, 00:38:35).

Die Philosophie, bei der am Ende nichts herauskommt, ist einer Verweigerung von Sinn äquivalent. Damit wird nicht nur das Philosophieren als Beschäftigung mit der Frage nach menschlicher Existenz und ihrem Sinn in der Welt als sinnlos gewertet, damit wird auch ein Jahrtausende tradiertes, gültiges und existenzstiftendes (bürgerliches) Konzept – eben das Philosophieren – kurzerhand auf einer ideologischen Müllkippe entsorgt: Es geht um die Verweigerung von klaren Zuschreibungen, die historisch gewachsen sind, und damit um das Aufbrechen althergebrachter Zuordnungsrelationen: Nur, weil Philosophie Jahrtausende lang auf eine spezifische Weise betrieben wurde, muss dies nicht mehr für die Gegenwart gültig sein. Ein Gedanke muss aus Martins Perspektive nicht zwangsläufig ein Ergebnis haben, so wie ein Mensch seinen Tag nicht zwangsläufig mit Arbeit verbringen und mit dieser Arbeit Geld verdienen muss.

Im Rahmen seiner freischaffenden Tätigkeit für seinen Auftraggeber Block muss er einen Schlagertext dichten. Im Schwimmbad führt er folgenden Versuch eines Schlagerrefrains gegenüber Henry aus:

Zur Sache Schätzchen,  
mach keine Mätzchen,  
komm' in's Bettchen,  
rauchen wir noch'n Zigarettchen  
(*Zur Sache Schätzchen*, 00:19:30).

Mit diesem Schlagertext liegt nun auch schon durch die filmische Inszenierung eine Parodie des Schlagergenres vor, indem Martin diesen Reim quasi ohne Nachdenken formuliert, Schlagertexte somit als wenig reflektiert und strategisch aufgebaut gelten müssen. Andererseits ist es auf der *Histoire*-Ebene des Films genau die in diesem kurzen Text repräsentierte Welt, die Martin permanent durch sein Reden und Handeln kritisiert. Der Schlagertext installiert Geschlechterrollen, nach denen der Mann die Frau dazu auffordert, seinem sexuellen Begehren Folge zu leisten. Eine Begegnung von Mann und Frau hat das Ziel einer geschlechtlichen Vereinigung, die dann wenig romantisch, eben zielgerichtet mit einer Zigarette als obligatorischem Abschluss erfolgt. Genau diese Handlungslogik ist es, der Martin sich widersetzt, was der Film auch gegen Ende verdeutlicht, wenn Martin und Barbara noch angezogen auf Martins Bett liegen und er Barbara fragt, ob sie ihn denn „überhaupt ernähren“ (*Zur Sache Schätzchen*, 01:06:20) kann. Damit dreht er die traditionellen Geschlechterrollen um und verweigert sich einer quasi-teleologischen Ordnung der sexuellen Anbahnung sowie der Bezie-

hung. Wenn auch der gemeinsam verbrachte Tag, so lässt es der Film immerhin anklingen, zu einem Beischlaf zwischen Martin und Barbara führt, so findet dieser immerhin unter anderen Vorzeichen als den traditionellen statt.

Der Schlager wird durch diese Strategie implizit zu einer symbolischen Repräsentation der klaren Zuordnungen: Mann und Frau ergibt Sexualität, alles, was jenseits davon liegt, ist nicht Teil des Schlagertextes. In diesem Zusammenhang ist signifikant, dass dieser kurze Reim immerhin titelgebend für den gesamten Film ist und somit eine paradigmatische Klammer spannt: Was der Film eben nicht zeigt, ist, wie es (sexuell) zur Sache geht, was mit Martins Verweigerung klarer Zuordnungen korrespondiert. Ein tatsächliches Zur-Sache-Gehen wäre dann eher als ein Offenlegen tradierter Zuordnungen und Erwartungshaltungen zu verstehen, so dass *Zur Sache Schätzchen* sehr wohl als Autorenfilm gelesen werden kann, auch wenn die Regisseurin dies nicht im Sinn hatte. Die Hyperbolik des Films hinsichtlich der absurden Handlungsweise Martins, die sich durch den ganzen Film zieht, kennzeichnet den Film als ein Gedankenexperiment, nicht als ein authentisches Bild eines Gelangweilten im sommerlichen Schwabing. Der Film baut, genau wie der Schlager, so die implizite Argumentation, ein Label auf, dem er sich aber – im Gegensatz zum Schlager – widersetzt.

### 5.3 *Gewandelte Geschlechterrollen: Warum läuft Herr R. Amok? (1970) und Warum ist Frau B. glücklich? (1967/68)*

Michael Fenglers Film *Warum läuft Herr R. Amok?* aus dem Jahr 1970 operiert mit einer Authentifizierungsstrategie, indem die Figuren des Films die tatsächlichen Vornamen der die Figuren verkörpernden Schauspielerinnen und Schauspieler tragen, der Name „Herr R.“ sich sogar auf den vollständigen Namen des den Protagonisten darstellenden Kurt Raab bezieht. Über die inszenierte Identität von Schauspieler und Rolle wird den Figuren und der Handlung eine Unmittelbarkeit eingeschrieben, die den Film auf eine Ebene mit der außerfilmischen Realität hieven soll. Dem entspricht die spezifische Kamerahandlung des Films, die durch die häufig eingesetzte Handkamera einen quasi-dokumentarischen Gestus installiert, der ebenfalls Unmittelbarkeit generiert.

Der Film setzt sich mit einer Ausdifferenzierung der Geschlechterrollen auseinander und führt dies prominent anhand des Ehepaars Kurt und Lilith vor: Kurt arbeitet als Technischer Zeichner in einem Architekturbüro und ist Alleinverdiener; Lilith ist Hausfrau und kümmert sich um den gemeinsamen Sohn Amadeus. Anhand von Lilith wird ein sich transformierendes Konzept der Hausfrau entworfen, indem sie ihr Dasein als Hausfrau durchaus schätzt und wünscht, dass Kurt ihr mit seiner Arbeit einen gehobenen Lebensstandard bieten kann, andererseits wünscht sie sich von Kurt mehr Beteiligung am Haushalt sowie an der Erziehung Amadeus', der in der Schule als problematisch gilt; Lilith stellt hohe Anforderungen an ihren Mann und fordert ihre Ansprüche auch vehement ein. Genau dies stellt sich für Kurt als Pro-

blem dar, der ein älteres Männlichkeitsbild internalisiert hat, nach dem der arbeitende Mann auch die Familienangelegenheiten nach seinen Vorstellungen regelt.

Für die spezifische Disposition Kurts macht der Film unter anderem seine Sozialisation in Altötting, einem katholischen Wallfahrtsort in Oberbayern, geltend, die, so lässt sich Altötting zeichenhaft lesen, auf einem traditionellen Familienmodell nach patriarchalem Muster basiert. Die Vorrangstellung des Mannes wird in Kurts und Liliths Ehe bereits durch die Diskursmächtigkeit Liliths konterkariert: Lilith ist diejenige, die in Gesprächen die dominante Rolle einnimmt und ihre eigenen Vorstellungen verteidigt, während Kurt während des Films sukzessive stiller wird, sich in sich zurückzieht und seine Kommunikation schließlich nahezu einstellt. Der innere Konflikt Kurts führt schließlich zum titelgebenden Amoklauf, in dem er seine Frau, seinen Sohn, eine Nachbarin und schließlich sich selbst umbringt. Der als Frage formulierte Titel des Films hat dabei die Funktion, die Frage nach den Gründen des Amoklaufs an die Rezipienten weiterzugeben, um so eine intellektuelle Auseinandersetzung mit den sich neu austarierenden Geschlechterrollen zu generieren und damit auch implizit ein avantgardistisches Sendungsbewusstsein im Sinne des Autorenfilms zu transportieren.

Kurt wird als metaphorischer Gefangener präsentiert, was durch einen Schulaufsatz Amadeus' verdeutlicht wird, den er seinem Vater vorliest, während dieser dabei mit einem leeren Blick in die Ferne starrt:

Der Adler ist ein großer Vogel und hat ganz weite und schöne Schwingen. Er kann sehr hoch fliegen. Von oben sieht er alles ganz [...] klein und er schaut weit in die Welt. Seine Jungen, wenn sie groß sind, fliegen einfach weg und kommen nie mehr wieder. Im Zoo habe ich einen Adler gesehen. In seinem Käfig ist er traurig und bewegt sie. Aber wenn er frei ist, fliegt er hoch und macht Kreise. Der große schwarze Vogel (*Warum läuft Herr R. Amok?*, 01:00:45).

Der von seinem Sohn geschriebene und vorgelesene Aufsatz über den Adler lässt Kurt in diesem Moment seine Existenz als Gefangener in Alltag, Ehe und Familie erkennen. Er leidet an einem internalisierten Bild von Ehe und Familie, das in seiner Umgebung nicht mehr zeitadäquat ist; es sind nicht mehr die Männer, die Regeln vorgeben, es ist beispielsweise eine weibliche Grundschullehrerin, die Kurt und Lilith mitteilt, dass Amadeus in der Schule gehänselt wird. Es ist vor allem aber Liliths Freundin Hanna, die explizit als Gegenmodell zu den Raabs installiert wird, indem sie ungebunden ist und sich nicht an gängigen Vorstellungen bürgerlicher Lebensentwürfe orientiert, sondern in ihrem Aussehen und ihrer Art auffallend unkonventionell ist. Kurts Lebensentwurf ist ein bürgerlicher, aber auch Liliths Vorstellungen lassen sich als bürgerlich lesen: Das Problem liegt daher nicht in einer Differenz von bürgerlichen und antibürgerlichen Haltungen wie es bei den Raabs im Verhältnis zu Hanna der Fall ist, sondern in einer Ausdifferenzierung des bürgerlichen Verständnisses von Geschlechterrollen.<sup>15</sup>





**Abb. 17 und 18:** Plattenkauf in *Warum läuft Herr R. Amok?*

Kurt möchte Lilith mit einer Schallplatte überraschen, geht zu diesem Zweck in einen Schallplattenladen und lässt sich von zwei Verkäuferinnen einige Singles vorspielen, bis er schließlich das richtige Lied findet, dass er Tage zuvor im Radio gehört hatte. Es handelt sich um Christian Anders' *Geh nicht vorbei*, in dem es unter anderem heißt:

No, no, no, geh nicht vorbei, als wär' nichts geschehen,  
 Es ist zu spät um zu lügen.  
 Komm und verzeih, ich werd mit Dir geh'n,  
 wohin Dein Weg auch führt,  
 und die Welt, sie wird schön.

Nein, so kannst Du nicht geh'n,  
 bitte, bleib doch steh'n,  
 Du musst doch fühlen,  
 dass ich Dich, ja Dich, ja Dich nur liebe.

Das Lied *Geh nicht vorbei* handelt von einer gescheiterten und beendeten Liebesbeziehung, wobei die Sprechinstanz das angesprochene Du flehentlich bittet, wieder zurückzukommen. Die Sprechinstanz selbst wird dabei mit Passivität, das angesprochene Du mit Aktivität korreliert, indem es sich vom Sprecher-Ich wegbewegt. Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass es einmal heißt „geh nicht vorbei“, ein andermal „bleib doch steh'n“: Beide Äußerungen sind dahingehend zu verstehen, dass sich die Sprechinstanz keine Veränderung wünscht, dass eine Transformation/Beendigung der Beziehung nicht wünschenswert ist. Dies lässt sich auf die Problematik des Ehepaars Raab beziehen: Wenn auch bei den Raabs keine Trennung im Raum steht, so ist die Veränderung, die Liliths Denk- und Handlungslogik mit sich bringt, als eine latente Transformation zu verstehen. Zum einen eine Transformation des privaten Raums, in dem sich Kurt mehr am Familiengeschehen beteiligen muss, zum anderen, liest man das Ehepaar Raab zeichenhaft, als transformierte Geschlechterrollen und ein sich wandelndes Ehekonzept. Kurt stünde im Sinne des Schlagers dann als Behar-

rungskraft gegen jegliche Veränderung. Zwar ist es im Schlagertext so, dass sich das Du vom Ich trennt und somit Veränderung hervorruft, im Kontext der filmischen Handlung ist es dann Lilith, die eine Veränderung wünscht, so dass das Stehenbleiben zu einer Metaphorik wird, nach der Lilith ihre Innovationsschübe hinsichtlich der Geschlechterrollen zurückschrauben möge. Darüber hinaus ließe sich auch in der Schlager-Textzeile „Ich werd mit Dir geh’n, wohin Dein Weg auch führt, und die Welt, sie wird schön.“ eine Äquivalenz zu Kurts Verhalten erkennen: Wenn Kurt innerhalb der Familie und der Beziehung immer ruhiger wird und sich zurückzieht, dann entspricht dieses Verstummen der Blindheit für die Realität der Sprechinstanz des Liedtextes. Im Liedtext ist die Trennung bereits vom Du vollzogen worden, die Welt kann im Sinne der Sprechinstanz also nicht mehr schön werden, wovor diese allerdings die Augen verschließt.

Wäre es die einzige Funktion des Anders-Schlagers, diese Figurenmerkmale abzubilden, dann würde er genau wie im Schlagerfilm die im Film als zentral gesetzte Paradigmenbildung und den verhandelten Konflikt abbilden; er müsste dann als Marker gelesen werden. Neben der Semantik des Schlagers ist es hier aber vor allem der kommunikative Kontext, in dem er steht, der dem Schlager eine spezifische Funktion innerhalb des filmischen Gefüges verleiht: Die beiden jungen Plattenverkäuferinnen können vor Lachen nicht an sich halten, weil sie Kurt als extrem lächerlich empfinden, wenn er ihnen den Schlager vorsummt oder ihnen ungelenkt und mit antiquierter Sprache vom Inhalt des Schlagers berichtet. Wenn der Schlager von Christian Anders als Zeichen eines männlichen Festhaltens an alten Strukturen zu lesen ist und Kurt sich genau für diesen Schlager interessiert, dann ist das Lachen der Verkäuferinnen über Kurt als ein Lachen über antiquierte, romantische Vorstellungen von Liebe zu verstehen. Liebe ist allerdings keine Kategorie, um die es Lilith geht. Ihr geht es um eine pragmatische Neuordnung des familiären Zusammenlebens und damit indirekt um eine Aushandlung der Geschlechterrollen. Im Schallplattenladen äußert sich Kurt bezeichnender Weise dahingehend, dass er sich bezüglich des Geschlechtes der Sängerin oder des Sängers des Schlagers nicht sicher sei („Das kann man ja heut’ nicht mehr so genau unterscheiden“, *Warum läuft Herr R. Amok?*, 00:12:05); auch sein Chef hatte ihn bereits ermahnt, einen Gebäudeentwurf neu zu zeichnen, weil Kurt „den Übergang“ (*Warum läuft Herr R. Amok?*, 00:36:35) nicht richtig hinbekommen habe. Beide Aussagen verdeutlichen, dass Kurt ein Problem mit Mischräumen, Übergängen und Veränderungen hat.

Dem Schlager kommt in diesem Film demnach die Funktion zu, tradierte Vorstellungen von Liebe und Partnerschaft als romantisierte und antiquierte Repräsentationen partnerschaftlichen Zusammenlebens zu transportieren. Dies geschieht zum einen über den konkreten Anders-Schlager und seine textuelle Semantik, zum anderen und darauf aufbauend durch das Schlagergenre an sich, weil die beiden jungen Verkäuferinnen einen letzten kleineren Lachanfall bekommen, wenn das Lied dann schließlich erklingt und Christian Anders singt. Dass sicherlich auch junge Menschen

in den 1960er/70er Jahren Schlager rezipiert haben, ist davon unbenommen, im Film *Warum läuft Herr R. Amok?* gilt der Schlager als ein Vehikel zum Transport eines überholten Weltbildes sowie einer unzeitgemäßen und wenig alltagstauglichen Romantik.<sup>16</sup>

Jenseits von Christian Anders' *Geh nicht vorbei* referiert Michael Fenglers Filmtitel auf einen Film des Dokumentargenres. Es handelt sich dabei um den 1967/68 von Erika Runge gedrehten Interview-Film *Warum ist Frau B. glücklich?*, der sich mit der seit 1961 verwitweten, 59-jährigen Maria Bürger beschäftigt, die „als Putz- und Küchenhilfe bei der Hamborner Bergbau AG in Duisburg“ (*Warum ist Frau B. glücklich?*, 00:00:45) arbeitet. Runges Dokumentarfilm ist auf der Grundlage eines Paradigmas ‚Intellektualität‘, das der Autorenfilm für sich in Anspruch nimmt, diesem zu subsumieren. Auch wenn es sich hier nicht um ein fiktionales Format handelt, so geht es Erika Runge doch darum, mit ihrem Film, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, gesellschaftliche Aufmerksamkeit für spezifische (Kriegs-)Biografien herzustellen, in denen ein, so ein Subtext des Films, problematischer Umgang mit der deutschen Vergangenheit zu konstatieren ist.

Maria Bürger berichtet von ihrer Kindheit und Jugend im *Dritten Reich*, die als extrem entbehrensreich gelten muss. Bürger hatte stets mit dem Überleben zu kämpfen, nie stellte sich die Frage nach einer Pluralität von Sinnstiftungsmodellen, wie dies bei den Raabs der Fall ist, vielmehr musste sich Maria Bürger stets an ihre Umgebung anpassen, um überhaupt überleben zu können. Die eingeschränkte persönliche Freiheit im *Dritten Reich* wird von Bürger aber nicht als problematisch gesehen, eher schärft sie ihre Sensibilität für existenzielle Fragen des Lebens. So führt Bürger aus: „Wenn jemand käme und würde sagen, würdest du nochmal die Zeit mitmachen wollen von dem Tag an, wo du geheiratet hast und deine Familie gegründet hast, mit allem, was drum und dran ist, mit Freude und Leid, mit Sorgen, mit Kummer, dann würde ich sagen, jederzeit nochmal“ (*Warum ist Frau B. glücklich?*, 00:41:10). Signifikant ist in diesem Zusammenhang sicherlich Bürgers Umgang mit dem *Dritten Reich*:

Der Zusammenschluss kam nicht und die NSDAP hat die Macht übernommen. Natürlich gab es da Arbeit, mein Mann hat wieder auf'm Schacht angefangen und wir bekamen wieder Verdienst, Geld im Haus, wir konnten wieder planen, ja, wir konnten kaufen, konnten Neuanschaffungen machen, alles was nachzuholen war. [...] Wir haben dann sogar zusammengespart, eine Fahrt nach Ostpreußen, das war für unsere Verhältnisse ja auch immer sehr teuer und jetzt kamen ja die Fahrten von der Partei, kann man ruhig sagen, ne, sie organisierten diese Fahrten von *Kraft durch Freude*, Gott, es war billig, ich glaub, für 25 Mark kamen wir hin und zurück nach Ostpreußen. Es lag doch nichts näher, als zu den Eltern zu fahren. [...] Ich will damit sagen, man fing wieder an, das Leben schön zu finden. [...] Dann kam das, nach 33 so allmählich, kam die Judenverfolgung. Und dann hat man sich natürlich auch Gedanken gemacht und ich musste meinem Mann manchmal Recht geben, das hab ich aber nicht zugegeben, ich war immer kontra, ja. Ich wollte einfach mit diesen Menschen keinen Umgang haben, die so dächten, ja [...]. Unser Leben soll-

te gleichmäßig verlaufen, ordentlich, ich hab ja geträumt von einem schönen Haushalt (00:14:30).

Maria Bürgers Arrangement mit dem Nationalsozialismus – auch dem ihres Mannes – entspringt dem Wunsch nach einer lebensweltlichen Ordnung; was an Negativem mit dem Nationalsozialismus verbunden ist, wird marginalisiert mit der Begründung, schließlich irgendwie angenehm leben zu wollen.



**Abb. 19 und 20:** Gemeinsames Singen von Ivo Robics *Morgen* in *Warum ist Frau B. glücklich?*

Eine Sequenz des Films zeigt Maria Bürger im Kreis von Freunden, wie die Gruppe in einem Wohnzimmer zur Gitarre den Ivo Robic-Schlager *Morgen* (1959) singt. In diesem Lied geht es um das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das folgendermaßen modelliert wird:

Morgen, morgen  
Morgen, morgen, lacht uns wieder das Glück.  
Gestern, gestern, liegt schon so weit zurück,  
War es auch eine schöne, schöne Zeit.

Morgen, morgen, sind wir wieder dabei,  
Gestern, gestern, ist uns heut' einerlei,  
War es auch eine schöne, schöne Zeit.

Sind wir heut' auch arm und klein,  
Sind wir heut' auch ohne Sonnenschein,  
Sind wir heut' auch noch allein,  
Aber morgen, morgen, morgen, morgen, morgen [...].  
(*Warum ist Frau B. glücklich?*, 00:00:05).

Das zentrale Paradigma des Schlagertextes ist das *Morgen*, das gegenüber dem Heute, das als defizitär interpretiert wird, als Raum des Glücksversprechens semantisiert wird. Zudem ist die defizitäre Gegenwart lediglich eine Phase, denn in der Vergangenheit existierte bereits eine positive

Zeit, die sich lediglich wiedereinstellen muss. Signifikant ist zudem, dass das Sprecherkollektiv sich durch Passivität auszeichnet, da sich die schöne Zeit offensichtlich nicht aktiv wiederherstellen lässt, sondern von äußeren Faktoren abhängig ist und lediglich erwartet werden kann. Aktive Teilnahme an der Gestaltung der Gesellschaft scheint hier dann ausgeschlossen zu sein. Zudem zeigt das Erwarten einer bereits bekannten, lediglich vergangenen Zeit, der offensichtlich positive Werte inhärent sind, keine besondere Affinität zu irgendeiner Form von *V e r ä n d e r u n g*. Das Bekannte ist es, das möglichst weiterbestehen soll.

Anzumerken ist hier zunächst, dass der Schlager von Ivo Robic einerseits nicht extradiegetisch von einer vermittelnden Instanz integriert wird, sondern die Kamera lediglich den Freundeskreis dabei filmt, wie die gefilmten Personen das Lied intradiegetisch singen. Dabei handelt es sich andererseits um einen Selektionsakt, wird doch diese gefilmte Szene von der Vermittlungsinstanz in das filmische Syntagma integriert. Die Tatsache, dass Bürger und ihre Freunde den Schlager in einer gemütlichen Runde gemeinsam singen, lässt davon ausgehen, dass die Semantik des Liedes affirmativ angenommen wird, mithin das Gestern als schöne Zeit wahrgenommen wird und eine solide Hoffnung auf eine positive Zukunft vorherrscht. Es ist in diesem Fall die Aufgabe des Films, diese Verdrängung des *Dritten Reiches* durch die Entscheidung, die Sequenz zu zeigen, zu betonen, indem er den Schlager zeichenhaft werden lässt: *Morgen* wird zu einem Zeichen einerseits für eine nostalgisch-romantische Verklärung alles Vergangenen, andererseits für das spezifische Verständnis Maria Bürgers von der Vergangenheit, das vor allem die eigene Existenz in den Vordergrund stellt und weniger ein gesellschaftliches Ganzes oder gar eine gesellschaftliche Moral mitdenkt. Maria B. ist im Sinne des Filmtitels unter anderem glücklich, weil sie im Grunde genommen unreflektiert durch ihr Leben geht, was der Schlager zeichenhaft ausdrückt, indem er ausschließlich das Morgen, das sich einer Kontrolle entzieht, als erstrebenswerten Zustand installiert, das Gestern vorbei ist und das Heute passiv angenommen wird.

## 6. Abstrahierung

Im Vordergrund meines Beitrages stand die *Funktionalisierung des Schlagers*, nicht so sehr die konkreten Schlager an sich. Der Schlager fügt sich im Schlagerfilm kohärent und ohne Friktionen in Handlung und Geschichte, Narration und Paradigmenbildung ein, trägt somit zur Ordnung der dargestellten Welt bei und bestätigt ein für alle Figuren geltendes Wertemodell und die dem Film zugrunde liegende Denk- und Handlungslogik. Schlagerfilm und Schlager stehen im Schlagerfilm in einem *konsistenten Verhältnis*: Der Schlager wird zu einem integrativen dramaturgischen und narrativen Teil des Films, der grundsätzlich das Wertemodell unterstützt. Dabei passen sich die Schlager an die Rhetorik des jeweiligen Films an: Was der Film aus kulturellen und/oder moralischen



Gründen nicht sagen kann oder will, sagt auch der Schlager im entsprechenden Film nicht. Das bedeutet, dass dem Schlager im Schlagerfilm kein semiotisches Potenzial inhärent ist; er bildet genau das ab, was der Film ansonsten auch abbildet. Die Filme ihrerseits machen sich zum Trägernarrativ der Schlager, die auch auf Schallplatten verkauft werden sollen.

Der Autorenfilm hingegen befindet sich in einer *desavouierenden Distanz* zu den Schlägern, die er zu einer Negativwertung von als abzulehnenden anthropologisch-ideologischen Positionen funktionalisiert. Musik im Allgemeinen und der Schlager im Besonderen können im Autorenfilm zu einem Puzzleteil werden, das im Kontext der impliziten Argumentation des jeweiligen Films eine *spezifische Argumentationsrichtung* bestimmen kann. Damit ist – unter anderem durch den Umgang mit Schlägern – auch der Autorenfilm im Sinne des Oberhausener Manifestes von 1962 in seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem traditionellen Nachkriegskino bzw. etablierten Kunstformen wie dem Schlager beschrieben. Indem er den Schlager integriert, aber nicht zum Ausdruck der Weltordnung, sondern zum Zeichen gegen die Weltordnung umdeutet, etabliert er einen neuen Raum diskursiver ästhetischer Auseinandersetzung. Der Schlager wird zu einem Hinweis auf Friktionen in der dargestellten Welt, die als solche auch erkannt werden sollen, er wird zu einem Hinweis auf konkurrierende Weltordnungen.

Damit ist jenseits des Schlagers auch eine der Strategien der Bedeutungskonstituierung im deutschen Autorenfilm der 1960er Jahre beschrieben. Die Filme lösen sich (teilweise) von Linearität, Konsistenz und Homogenität und beschreiten Wege, die sich als dezidiert semiotisch begreifen lassen: Die Integration von zunächst auf der Oberfläche verstörenden Referenzen führt zu einer *Verstörung im Rezeptionsprozess*, die wiederum eine *Intellektualisierung der Rezipienten* zur Folge haben soll. Die oben angeführte Strategie der Desavourierung einzelner Schlager und des gesamten Musikgenres verdeutlicht allerdings, dass es sich dabei nicht wirklich um eine Intellektualisierung handeln kann, steht hinter der gezielten Diskreditierung eines musikalischen Genres schlussendlich doch nichts anderes als ein Geschmacksurteil (des Regisseurs), der versucht, seine Ideologie(n) über die Integration von referenziellen Wissensmengen zu transportieren.

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich im Prinzip eine Dichotomie im Sinne von *affirmativ* (Schlagerfilme) vs. *subversiv* (Autorenfilme) im Hinblick auf die Verwendung von Schlägern. Dies gilt es allerdings zu reflektieren, ist doch der Autorenfilm laut des Oberhausener Manifestes und des aus den Filmen rekonstruierbaren impliziten Selbstverständnisses eine intellektuelle Avantgarde, die tradierte und überkommene Vorstellungen der Welt und der (deutschen) Gesellschaft überwinden möchte. Hier scheint es aber so zu sein, dass sich auch die Autorenfilme einer Blockbildung hingeben, die in den 1960er Jahren auch global im Sinne des Kalten Krieges existiert: Während Nachkriegsfilm und Film der 1950er Jahre ostentativ abgekanzelt werden, wird das eigene filmische Schaffen, das

auf der Negation und Diffamierung tradierter Kunstformen beruht, als intellektuelle Tat gefeiert – ‚gut‘ vs. ‚böse‘. Den Schlager zu einem Zeichen einer antiquierten Romantik-Vorstellung beziehungsweise eines geringen Reflektionsgrades zu machen, mag eine legitime filmische Strategie sein, es bleibt aber eine Selbststilisierung auf Kosten einer anderen Kunstform, mithin eine Konstituierung eines Raumes des Eigenen, der sich als nahezu elitäre Peripherie stilisiert und nur ex negativo von einem Raum des Anderen – dem ideologischen Mainstream-Zentrum der Kultur, als dessen Repräsentation der Schlager wohl implizit verstanden wird – abgrenzt und postuliert, überlegen zu sein.

Wenn der Schlager im Autorenfilm zum Zeichen einer zu überwindenden Vergangenheit wird, dann räumt der Autorenfilm damit potenziell für sich ein subversives Verständnis ein. Tatsächlich ist aber bereits – folgt man der Argumentation Hans' 2004 – der Musik- und Schlagerfilm der NS-Zeit beispielsweise hinsichtlich seiner Selbstreflexivität recht komplex (vgl. Hans 2004), so dass es sich bei der argumentativen Strategie des Autorenfilms in gewisser Hinsicht – bei allem intellektuellen Anspruch – doch eher um eine Komplexitätsreduktion handelt.

## Anmerkungen

- 1 Hier ist die Forschungslage durchaus dürrig. Viele ältere Untersuchungen lassen entweder keine methodischen Zugänge erkennen und sind daher in ihren Ausführungen beliebig, siehe beispielsweise Busse 1976, oder sie haben eher populärwissenschaftlichen Charakter, siehe beispielsweise Kraushaar 1983 und Hobsch 1998. Einführend allgemein zum Musikfilm siehe Kanzog 1996.
- 2 Zur Filmsemiotik siehe einführend Gräf u.a. 2014.
- 3 Schulz 2012 beispielsweise übersieht völlig die Komplexität des Zeichensystems Musik im Film im Allgemeinen beziehungsweise die Unterscheidung von extra- und intradiegetischer Musikvermittlung und deren Anteil an der Bedeutungskonstituierung im Besonderen, wenn sie von „Untermalung“ (Schulz 2012: 196) spricht.
- 4 Siehe allgemein zur Mediensemiotik Gräf 2019, Decker 2018 und Decker/Krah 2011, zur Kultursemiotik Nies 2017.
- 5 Zum Heimatfilm der 1950er Jahre siehe Gräf 2012a.
- 6 Siehe dazu den Beitrag von Hans Krah in diesem Band.
- 7 Siehe dazu etwas ausführlicher Nies 2014: 258.
- 8 Siehe dazu auch Nies 2014: 263 mit ähnlicher Argumentation.
- 9 Siehe dazu ausführlich Schildt 2000.
- 10 Zum Film *Ich denke oft an Piroschka* siehe ausführlich Gräf 2012b.
- 11 Hier sei beispielsweise auf Filme wie *Das Brot der frühen Jahre*, *Schonzeit für Füchse*, *Der sanfte Lauf* oder *Tätowierung* verwiesen.
- 12 Siehe dazu Haug und Maessen 1969: Die Straßenbahnproteste der Bremer Schülerinnen und Schüler erstreckten sich vom 15. bis zum 17. Januar 1968, weil die *Bremer Straßenbahn AG* im Oktober 1967 die Schülermonatskarten um 3 DM anhob.

- 13 Der Vollständigkeit halber ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass sich May Spils vehement gegen eine Zuordnung ihres Films zum Autorenfilm gewehrt hat, weil sie sich von deren Intellektualismus abgrenzen wollte. Der Film selbst spricht hier allerdings eine andere Sprache, was die Rekonstruktion der Funktionalisierung des Schlagers zeigt und was auch andere Aspekte des Films, die hier nicht berücksichtigt werden können, bestätigen.
- 14 Zu Martins Verhältnis zur Leistungsgesellschaft siehe ausführlicher Stoff 2014.
- 15 Tatsächlich ist dies eine Struktur, die sich in den 1970er Jahren beispielsweise im *Tatort* deutlich zeigen wird, so zum Beispiel in der Folge *Der Mann aus Zimmer 22*; siehe dazu ausführlich Gräf 2010.
- 16 Die Argumentation kann durch die Ausführungen Helmes' 1996 unterstützt werden, der davon spricht, dass die Schlagerszene in den 1960er Jahren insgesamt weiblicher wird: „Zum einen stellen diese Interpretinnen der Intention nach für die neue, sich aus traditionellen Rollenbildern allmählich emanzipierende Schicht der weiblichen Konsumenten Identifikationsangebote dar; [...] [z]um anderen aber deutet diese Dominanz weiblicher Interpreten darauf hin, daß zumindest im Schlager die Uhr ‚gestandener‘ Männer als ‚Message‘-Träger abzulaufen beginnt [...]“ (Helmes 1996: 72–73). Phleps spricht davon, dass tatsächlich ab Mitte der 1960er Jahre ein „unaufhaltsame[r] Niedergang des Genres“ (Phleps 2000: 456) zu verzeichnen ist.

## Filmografie (alphabetisch)

*Abschied von gestern* (BRD 1966, Regie: Alexander Kluge).  
*Bonjour, Kathrin* (BRD 1956, Regie: Karl Anton).  
*Das Brot der frühen Jahre* (BRD 1962, Regie: Herbert Vesely).  
*Der Mann aus Zimmer 22* (BRD 1974, Regie: Heinz Schirk).  
*Der sanfte Lauf* (BRD 1966, Regie: Haro Senft).  
*Die Artisten in der Zirkuskuppel – ratlos* (BRD 1969, Regie: Alexander Kluge).  
*Ich bin ein Elefant, Madame* (BRD 1969, Regie: Peter Zadek).  
*Schonzeit für Füchse* (BRD 1966, Regie: Peter Schamoni).  
*Tätowierung* (BRD 1967, Regie: Johannes Schaaf).  
*Warum ist Frau B. glücklich?* (BRD 1967/68, Regie: Erika Runge).  
*Warum läuft Herr R. Amok?* (BRD 1970, Regie: Michael Fengler).  
*Zur Sache Schätzchen* (BRD 1967/68, Regie: May Spils).

## Literaturverzeichnis

Busse, Burkhard (1976). *Der deutsche Schlager. Eine Untersuchung zur Produktion, Distribution und Rezeption von ‚Trivialliteratur‘*. Wiesbaden: Athenaion.  
 Decker, Jan-Oliver (2018). Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik. In: Martin Endres und Leonhard Herrmann (eds.). *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart: de Gruyter, 79–95.

- Decker, Jan-Oliver und Hans Krah (2011). Mediensemiotik und Medienwandel. In: Institut für interdisziplinäre Medienforschung (eds.). *Medien und Wandel*. Berlin: Logos, 63–90.
- Gräf, Dennis (2010). *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg: Schüren.
- Gräf, Dennis (2012a). Grün ist die Heide. Die (Re-)Konstruktion von ‚Heimat‘ im Film der 50er Jahre. In: Martin Nies (ed.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren, 53–82.
- Gräf, Dennis (2012b). *Ich denke oft an Piroshka*. Mediale Konstruktionen von ‚Ungarn‘ im deutschen Film der 50er/60er Jahre. In: Zoltan Szendi (ed.). *Wechselwirkungen II. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*. Wien: Zsolnay, 267–280.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krah, Marietheres Wagner (2014). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie (2008). Musik im Film. In: Jan-Oliver Decker und Hans Krah (eds.). *Zeichen(-Systeme) im Film*. Themenheft der Zeitschrift für Semiotik 30, 3–4. Tübingen: Stauffenburg, 293–320.
- Hans, Jan (2004). Musik- und Revuefilm. In: Harro Segeberg (ed.). *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München: Fink, 203–228.
- Haug, Hans-Jürgen und Hubert Maessen (1969). *Was wollen die Schüler? Politik im Klassenzimmer*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Helmes, Günter (1996). Populärmusik und Gefühle. *Der Deutschunterricht* 2, 62–84.
- 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 (2015). *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig.
- Kraushaar, Elmar (1983). *Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lotman, Jurij M. (2010). *Die Innenwelt des Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nies, Martin (2014). *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1878-2013*. Marburg: Schüren.
- Nies, Martin (2017). Kultursemiotik. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 377–398.
- Phleps, Thomas (2000). Schlager. In: Ralf Schnell (ed.). *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Funktionen seit 1945*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 456.
- Schildt, Axel (2000). Materieller Wohlstand – pragmatische Politik – kulturelle Umbrüche. Die 60er Jahre in der Bundesrepublik. In: Axel Schildt, Detlef Siegfried und Karl Christian Lammers (eds.). *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*. Hamburg: Christians, 21–53.

- Schulz, Daniela (2012). *Wenn die Musik spielt ... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Titzmann, Michael (2017). Text-Bild-Beziehungen. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Ralf Schuster, 177–200.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

## Onlinequellen

- [https://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener\\_Manifest](https://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener_Manifest)
- Gräf, Dennis (2019). Mediensemiotik in der Lehrer\*innenbildung. In: Miriam Dick, Dorothee Knapp, Romina Seefried und Amelie Zimmermann (eds.). *Spuren – Netze – Horizonte. Potenziale eines semiotischen Blicks in der Lehrerbildung*. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 7, 51–97. URL: [http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2020/01/SKMS\\_2019\\_7\\_Spuren\\_Netze\\_Horizonte.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2020/01/SKMS_2019_7_Spuren_Netze_Horizonte.pdf) (Letzter Zugriff am 19.05.2021).
- Stoff, Heiko (2014). «Ungeheuer schlaff». Der Film «Zur Sache, Schätzchen» (1968): Über Leistungsdenken und Gedankenspiele. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 11, 3, 500–507. URL: <http://zeithistorischeforschungen.de/3-2014> (Letzter Zugriff am 14.11.2017).

## Bildquellen

- Abb. 1: *Bonjour Kathrin* (1956, eigener Screenshot)
- Abb. 2: *Bonjour Kathrin* (1956, eigener Screenshot)
- Abb. 3: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 4: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 5: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 6: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 7: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 8: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 9: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 10: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 11: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 12: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 13: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 14: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 15: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 16: *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969, eigener Screenshot)
- Abb. 17: *Warum läuft Herr R. Amok?* (1970, eigener Screenshot)
- Abb. 18: *Warum läuft Herr R. Amok?* (1970, eigener Screenshot)
- Abb. 19: *Warum ist Frau B. glücklich?* (1967/8, eigener Screenshot)
- Abb. 20: *Warum ist Frau B. glücklich?* (1967/8, eigener Screenshot)



*PD Dr. Dennis Gräf  
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft  
Universität Passau  
D-94032 Passau  
E-Mail: [Dennis.Graef@uni-passau.de](mailto:Dennis.Graef@uni-passau.de)*