

„Alles singt und tanzt“ Pioniere der heiteren Muse im DEFA-Schlagerfilm von 1958 bis 1968

Stephanie Großmann, Universität Passau

Summary. This paper is dealing with a systematic examination of DEFA's music film productions in the 1960s. Through the reconstruction of the world models presented in the films and the conveyed sets of norms and values, distinctively East German-oriented, socialist conceptions of an "ideal world", which serve the entertainment, are worked out.

Zusammenfassung. Der Beitrag widmet sich einem systematischen Überblick über die Musikfilm-Produktionen der DEFA in den 1960er Jahren. Durch die Rekonstruktion der in den Filmen präsentierten Weltentwürfe und transportierten Normen- und Wertesets werden spezifisch ostdeutsch orientierte, sozialistische Konzeptionen einer zur Unterhaltung dienenden „heilen Welt“ herausgearbeitet.

1. Einleitung

Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs war in ganz Deutschland der Bedarf an Unterhaltung und Ablenkung von den Schrecken der Kriegsjahre groß. Die ehemals von den Nationalsozialisten propagandistisch gesteuerte Unterhaltungsindustrie im Bereich Musik, Rundfunk und Film war zerstört und wurde von den alliierten Siegermächten übernommen, die in den vier Besatzungszonen ihre jeweils eigenen Vorstellungen von ‚guter Unterhaltung‘ förderten. Für die Westzone bedeutete dies vor allem einen immensen Import von US-amerikanischer Musik und US-amerikanischen Filmen und auch die neu entstehenden Kompositionen und Produktionen orientierten sich stark an US-amerikanischen Vorbildern (vgl. zum Nachkriegsfilm Hickethier 2009). In der Ostzone gab es hingegen eine massive, politisch initiierte Ablehnung gegenüber der vom westlichen Kapitalismus ‚infizierten‘ Unterhaltungsmusik, insbesondere dem Jazz, Swing und Schlager,

über den sich Ernst Hermann Meyer, Komponist und Mitglied des Zentralkomitees der SED folgendermaßen äußert:

Die amerikanische Schlagermusik ist ein Sonderfall von besonders abstoßendem und gefährlichem Kitsch. [...] Der heutige ‚Boogie-Woogie‘ ist ein Kanal, durch den das barbarische Gift des Amerikanismus eindringt und die Gehirne der Werktätigen zu betäuben droht. Die Bedrohung ist ebenso gefährlich wie ein militärischer Angriff mit Giftgasen – wer wollte sich nicht gegen eine Lewisitattacke schützen? (Bratfisch 2010: 95f.)

Sowohl für die Tanzmusik als auch für den Unterhaltungsfilm galt in der DDR die Forderung nach einer „nationalen Intonation“ und einem „sozialistische[n] Realismus“ (Rudorf 1972: 121). Konkret bedeutete dies als Postulat für den sozialistischen Schlager, dass er ein positives, neues Lebensbild zeichnen, in deutscher Sprache gesungen werden, sich stets politisch positionieren und das authentische Erlebnis von Gemeinschaft evozieren soll (Könne 2010: 140f.). Ziel des sozialistischen Realismus war es darüber hinaus, „einen ‚neuen Menschen‘ zu kreieren, der tatkräftig den Aufbau des Sozialismus mitträgt“ (Bratfisch 2010: 94). Der Zwiespalt zwischen einem eigenen favorisierten, aber leider wenig erfolgreichen sozialistischen Unterhaltungsformat und einem zwar politisch verpönten, aber bei den DDR-Bürgerinnen und Bürgern durchaus beliebten westlichen Unterhaltungsangebot führte zu einem steten Wechsel zwischen direktivem und entspanntem Umgang mit der Westmusik.

Zum besseren Verständnis sollen schlaglichtartig einige zentrale Stationen der politischen Einflussnahme auf den Bereich der Unterhaltungsmusik benannt werden: So ordnete die SED 1958 an, dass bei Musikveranstaltungen und im Rundfunk nicht mehr als 40 Prozent „westliche“ Titel gespielt werden dürfen und die restlichen 60 Prozent aus dem eigenen Land oder den befreundeten Bruderstaaten kommen müssen (dies galt nicht nur für die Rundfunk- und Fernsehausstrahlungen, sondern auch bei Tanzveranstaltungen, vgl. Bratfisch 2010: 92). Anlässlich der Tanzmusikkonferenz in Lauchhammer wurde 1959 der eigens kreierte Modetanz *Lipsi* eingeführt, der sich allerdings langfristig nicht durchsetzen konnte (Maas 2010: 183). Im zweiten Jugendkommuniqué 1963 sprach sich hingegen das Politbüro für eine höhere Toleranz gegenüber den Wünschen und Belangen der Jugend aus, da diese die „Hausherren von morgen“ seien, was zur zeitweiligen Legitimation und Verbreitung der Beatmusik führte (Pfeil-Schneider 2011: 16), die dann aber im Herbst 1965 flächendeckend in der DDR verboten wurde, weil man sich vor einer Ausbreitung des Rowdytums fürchtete, nachdem es im Anschluss an ein Westberliner Konzert der Rolling Stones zu Ausschreitungen gekommen war (Maas 2010: 183). Darauf folgte im Dezember 1965 das sogenannte „Kahlschlag-Plenum“ der SED, das zahlreiche Filme, Theaterstücke, Bücher und Musikgruppen verbot und mit dem ein Tiefpunkt der ostdeutschen Liberalisierung erreicht war.

Während dieser Entwicklungen dominierte im westdeutschen Unterhaltungsfilmbereich der Musikfilm, sowohl mit US-amerikanischen als auch

westdeutschen Filmproduktionen, und brachte eine Vielzahl von Subgenres hervor, zu denen die international erfolgreichen Revue- und Musicalfilme, aber auch die typisch westdeutschen Heimat- und Schlagerfilme zählen.¹ Das lenkende und leitende Politbüro stellte die ostdeutschen Filmemacherinnen und Filmemacher in Babelsberg vor die Herausforderung, eine eigene Art des Unterhaltungsfilms zu konzipieren und zu produzieren, um die Abhängigkeit vom westdeutschen Filmmarkt einzudämmen und diesen breitenwirksamen Filmbereich mit eigenen Produkten zu bedienen, die spezifisch ostdeutsche Ideologeme transportieren und unterstützen.² Diese Forderung nach einem sozialistischen Musik- bzw. Schlagerfilm wurde in zahlreichen Beschlüssen der SED explizit formuliert und an die DEFA herangetragen, wobei sich dieser sowohl auf der Ebene der Narration als auch auf der Ebene der verwendeten musikalischen Nummern von den westdeutschen und US-amerikanischen Produktionen deutlich abgrenzen sollte (Hanisch 2006: 47).

2. Musikfilm-Produktionen der DEFA aus den Jahren 1958 bis 1968

Vor der Folie der beschriebenen Einflussnahme der politischen Führung der DDR sollen in diesem Beitrag die Musikfilm-Produktionen der DEFA aus dem Jahrzehnt 1958 bis 1968 in den Blick genommen und auf ihre ideologisch orientierten Konzeptionen einer zur Unterhaltung dienenden „heilen Welt“ untersucht werden.³ Hierbei ist einerseits von besonderem Interesse, welche Weltentwürfe die Filme präsentieren und welche Normen und Werte sie in ihrer Tiefenstruktur transportieren, da diese Aspekte Rückschlüsse auf mentalitätsgeschichtliche Implikationen des Produktionszeitraumes zulassen.⁴ Andererseits soll aber auch fokussiert werden, wie die Filme die (Schlager-)Musik funktional in ihre Konzeptionen auf der Ebene des Discours integrieren und damit ein selbstreflexives Potential eröffnen, mit dem sie sich im Kontext der Frage verorten, wie der vom Sozialismus geforderte ‚neue Mensch‘ sich im Umgang mit Kunst und Kultur positioniert.

2.1 Weltentwürfe – die Sphäre der werktätigen Arbeit

Im Fokus der durch die Musikfilme vorgeführten Weltentwürfe steht der Bereich der werktätigen Arbeit: Die Bandbreite reicht vom Kaufhaus bis zum Industriebetrieb, von der Schifffahrt bis zur Verkehrspolizei und vom Berufssport bis zur Filmproduktion. Vor der Folie der Arbeitswelten erzählen die Filme Geschichten der gelungenen Paarbildung oder deren Reinstallation nach einer Phase der Krise.

Dass die Arbeitswelt nicht nur eine willkürliche Kulisse für die Liebesgeschichten ist, sondern selbst explizit als ein relevanter Lebensbereich herausgestellt und ästhetisiert werden soll, zeigt sich besonders deutlich in *Silvesterpunsch* (DDR 1960, Regie: Günter Reisch, Musik: Helmut Nier):

Die dargestellte Welt ist in einem Chemiewerk situiert, in dem die Arbeiterinnen und Arbeiter während der Arbeit musizieren und tanzen. Die beiden Sphären ‚Arbeit im Chemiewerk‘ und ‚künstlerische Tätigkeiten‘ werden innerhalb der Diegese aufeinander bezogen, da die Werkstätigen beides mit der gleichen Ernsthaftigkeit und Ausdauer freudvoll betreiben und beide Tätigkeiten eben nicht durch räumliche und zeitliche Trennung eine oppositionelle und disjunkte Konzeption von ‚Arbeit‘ und ‚Freizeit‘ formen. Dies spiegelt sich auch explizit in der Figurenrede: Eine junge Arbeiterin des Chemiewerks äußert, während sie gleichzeitig den Druck der Leitungen penibel und gewissenhaft kontrolliert und dabei ein Geländer in der Werkshalle als Ballettstange nutzt (Abb. 1), dass diese Verflechtung beider Tätigkeiten durch die „Seifert-Methode“ legitimiert sei, bei der es um das sinnvoll gestaltete „Ausitzen der Wartezeit“ gehe (*Silvesterpunsch* 13:50). Diese nach Erich Seifert benannte Arbeitsmethode wurde 1958 auf dem 5. SED-Parteitag bekannt gemacht und befasst sich mit dem Ziel, die betriebliche und persönliche Arbeitsorganisation durch Rationalisierungsprozesse zu verbessern und zu intensivieren, um normierte Fertigungszeiten zu reduzieren.⁵ Das Beispiel zeigt, dass der Musikfilm sich an der diskursiven Popularisierung innovativer, sozialistischer Arbeitsmethoden beteiligt. Neben der schlichten Integration á la Namedropping kontextualisiert *Silvesterpunsch* die Seifert-Methode als eine Methode, die einerseits nicht von den Vorgesetzten an die Arbeiterinnen und Arbeiter vermittelt werden muss, sondern die diese bereits vollständig internalisiert haben, und die andererseits selbst durch die Einbeziehung künstlerischer Tätigkeiten aufgewertet wird, denen der Film implizit eine mit der Werkarbeit gleichrangige Relevanz zuschreibt.

Die dargestellte Welt integriert aber nicht nur künstlerische Tätigkeiten in die Fabrikarbeit, sondern umgekehrt auch Elemente der Chemiearbeit in die Kunst: Dies zeigt sich zum einen visuell in einem Liedvortrag vor der Kulisse eines ästhetisierten Chemielabors, welches aus mit farbigen Flüssigkeiten gefüllten Glaskolben und -rohren sowie der leuchtenden Formel H_2O besteht (*Silvesterpunsch* 85:00). Eine Gleichwertigkeit der Bereiche ‚Chemie‘ und ‚Musik‘ inszeniert der Film in dieser Sequenz darüber hinaus auf einer weiteren zeichenhaften Ebene, indem die Instrumente aus durch-

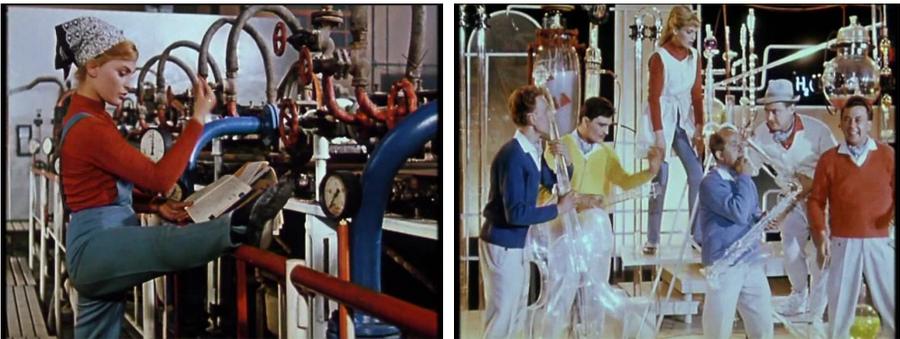


Abb. 1 und 2: *Silvesterpunsch* (DDR 1960).

sichtigem (Plexi-)Glas gefertigt sind und damit auf der materiellen Ebene mit den chemischen Instrumenten korrelieren (Abb. 2).

Zum anderen bedient sich ein von den Arbeiterinnen und Arbeitern des Chemiewerks geschriebener „detailliert wissenschaftlicher Schlager“ (*Silvesterpunsch* 13:15) auf der sprachlichen Ebene des Paradigmas ‚Chemie‘. Er beinhaltet verschiedene chemische Begriffe und Formeln, die durch Kreuz- und Paarreime merkspruchartig miteinander verbunden werden. Vereinfacht kann man den Inhalt des Liedes darauf herunterbrechen, dass durch eine Kettenreaktion (Polymerisation) verschiedene Kunststoffe (Ekalit, Ekadur, PVC, Vinidur und Polyethylen)⁶ hergestellt werden:

Lied vom Calciumcarbid (Helmut Nier)

C_2H_5 , da staunt man,
ist Carbid, ihr wisst es wohl,
noch H_3 und OH dran,
wird's reiner Alkohol.

Aus Wasser und Carbid
wird Acetaldehyd
und dann wird poly-, polymerisiert.

Auch das Acetylen,
das riecht so wunderschön,
und dann wird poly-, polymerisiert.

Zu Ekalit und Ekadur,
zu PVC und Vinidur.

Das Öl wird bald gecrackt,
dann kommen wir direkt
zu Poly-, Polyethylen
und was dann rauskommt werdet ihr jetzt sehn.

Auf einer metaphorischen Ebene kann der Liedtext auch als ein Verweis auf die Entwicklung des neuen, sozialistischen Menschen gelesen werden, der ganz leicht durch die Synthese der richtigen Komponenten entsteht, denn in der Biologie bezeichnet die Polymerisation auch den Prozess, bei dem sich die Erbinformationen (DNA) vermehren. Als zentrale Eigenschaft transferiert die Tiefenstruktur des Textes die mit Kunststoff korrelierten Semantiken ‚langlebig‘, ‚innovativ‘ und ‚stabil‘ auf diesen neuen Menschen.

Neben einer Konzeption, bei der die Arbeitswelt und künstlerische Tätigkeiten sich gegenseitig durchdringen, zeichnen sich die DEFA-Musikfilme außerdem dadurch aus, dass sie ebenfalls eine Abgrenzung zwischen einer privaten, familiären und einer öffentlichen, werktätigen Sphäre aufheben. Als Konsequenz dieser Modellierung können individuelle Problemkonstel-

lationen durch implizite oder explizite staatliche Intervention beeinflusst, gelenkt und gelöst werden. So ist diese Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem in dem frühen Schlagerfilm *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958, Regie: Hans Heinrich, Musik: Gerd Natschinski) noch der handlungstreibende Konfliktpunkt, da der biedere Familienvater Gustav (Günther Simon) seiner Frau Gerda (Lore Frisch) das Singen auf der Bühne des Berliner Tivoli verbieten möchte. Er argumentiert, dass er den Gesang seiner Frau privat zwar sehr schätze, dieser aber nicht in die Öffentlichkeit gehöre. Der Diskurs über die Arbeitsrechte der Frau wird in diesem Film ganz explizit in der Figurenrede verhandelt, denn Gerda beantwortet den Versuch ihres Ehemanns, ihr das Auftreten zu verbieten, mit der Aussage: „Die Frage Arbeit oder nicht kann ich selbständig entscheiden, sogar laut Gesetz.“ (*Meine Frau macht Musik* 23:00) Hiermit bezieht sich der Film auf das in der DDR bereits im Herbst 1950 verabschiedete Gesetz über den Mutter- und Kinderschutz und die Rechte der Frau, das formal eine vollständige Gleichberechtigung von Mann und Frau installiert.⁷ Der Dialog des Ehepaares setzt sich dann folgendermaßen fort: „Gustav: Laut Gesetz. Hier im Haus mache ich die Gesetze. Jawohl! Der Mann hat zu befeh-, äh, zu sagen ... Gerda: ... und die Frau hat zu gehorchen. Das ist ja direkt mittelalterlich!“ (*Meine Frau macht Musik* 23:10). Damit vertritt Gustav in dieser Sequenz eine deutlich als antiquiert gesetzte Haltung, die zugleich auch die gesetzliche und soziale Situation Westdeutschlands repräsentiert, denn dort wurde erst 1976 das Ehe- und Familienrecht dahingehend reformiert, dass beide Ehepartner gleichberechtigt erwerbstätig sein dürfen. Auf narrativer Ebene führt der Film dann vor, dass diese „mittelalterliche“ Weltsicht nicht adäquat ist und die Gesetzgebung der DDR einen positiv zu bewertenden gesellschaftlichen Zustand katalysiert. Das gleichberechtigte Recht auf Arbeit der Frau wird 1.) als legitimer Wunsch nach individueller Selbstverwirklichung inszeniert, der auch mit den sozialen und organisatorischen Gegebenheiten des Familienlebens vereinbar ist, wenn sich alle darum bemühen, und der sich darüber hinaus positiv auf die gesellschaftliche Produktivität und Arbeitsteilung auswirkt. Der Film argumentiert 2.), dass es wünschenswert ist, auch das Private mit der Öffentlichkeit zu teilen und es umgekehrt selbstsüchtig und negativ zu bewerten wäre, wenn man dies nicht täte. Damit setzt er implizit die Fähigkeiten und Talente der DDR-Bürgerinnen und -Bürger als Allgemeingut, die dem sozialistischen Kollektiv bestmöglich dienen sollen. Die Ebene des Discours vermittelt diesen Zusammenhang visuell, indem Gerdas privates Singen in der ehelichen Wohnung durch eine grobmaschige Gardine gefilmt wird, die im Vordergrund scharf zu sehen ist, während Gerda und das Wohnzimmer im Mittel- und Hintergrund nur unscharf und undeutlich zu erkennen sind (Abb. 3). Zeichenhaft transportiert diese Konzeption einerseits, dass Gerda quasi eine Gefangene der Ehesituation ist, ähnliche einem Singvogel im (goldenen) Käfig. Andererseits führt sie dazu, dass für die Zuschauerinnen und Zuschauer der Rezeptionsakt verfremdet und gestört wird, was mit den konventionalisierten Sehgewohnheiten konfliktiert und zumindest kurzfristig implizit die

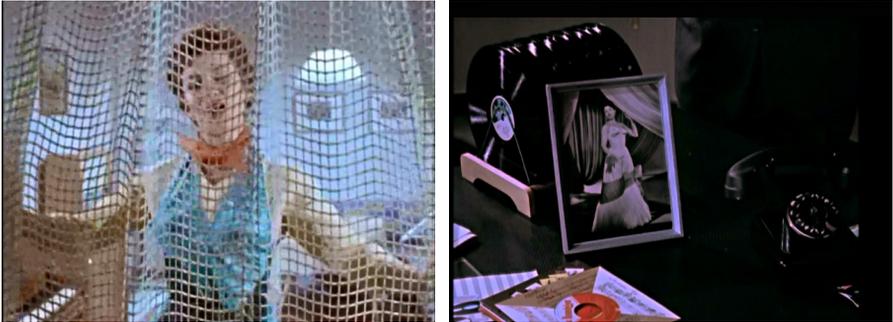


Abb. 3 und 4: *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958).

Allgemeingutfähigkeit filmischer Sujets in Frage stellt, der der Voyeurismus privater Situationen als filmischer Kontrakt zugrunde liegt.

Letztendlich kann aber gerade Gerdas Bühnenvortrag des Schlagers *Vergiss nie die Zeit*, der im Film als Erinnerungsmotiv zeichenhaft auf den Beginn einer intimen Paarbeziehung von Gerda und Gustav verweist,⁸ Gustav davon überzeugen, dass sie von nun als Sängerin arbeiten darf und er sein privates Glück bereitwillig mit der Öffentlichkeit teilt. Damit wird 3.) die Wandlung des Ehemanns, die individuellen Wünsche seiner Frau zu akzeptieren, die sich mit der ideologischen Ausrichtung der DDR decken, in einem Raum der maximalen Öffentlichkeit situiert. Es ist kein persönliches Vieraugengespräch, das die als positiv gesetzte Einsicht herbeiführt, sondern eine Situation vor großem Publikum und die Einsicht drückt sich darin aus, dass Gustav die von ihm geplanten, ebenfalls die Öffentlichkeit einbeziehenden Publikumsproteste gegen den Auftritt seiner Frau nicht ausführt. In seiner Tiefenstruktur präsentiert der Film das Konzept der Ehe als eine Sphäre, die im öffentlichen Raum verhandelt wird und in die der Staat legitim durch eine steuernde Gesetzgebung eingreift. Dass diese Wandlung des zunächst als privat gesetzten Raumes ‚Ehe‘ zu einem Raum des öffentlichen Einflusses schlussendlich vollzogen und anerkannt ist, verdeutlicht sich zeichenhaft auf der Ebene des Discours in einer Nahaufnahme des gerahmten Fotos auf dem Schreibtisch von Gustav: Dies zeigt eben nicht eine Aufnahme seiner Frau in einer häuslichen und familiären Umgebung, sondern bildet Gerda bei einem öffentlichen Auftritt auf der Bühne ab (Abb. 4).

Die Musikfilmproduktionen der Folgejahre bauen auf der Basis auf, die 1958 in *Meine Frau macht Musik* noch als positives Ende eines Transformationsprozesses inszeniert werden musste. In *Silvesterpunsch* (DDR 1960), *Revue um Mitternacht* (DDR 1962), *Geliebte weiße Maus* (DDR 1964) und *Reise ins Ehebett* (DDR 1966) bildet der Arbeitsplatz nämlich jeweils überhaupt erst die Voraussetzung, um dort die passende Partnerin oder den passenden Partner zu finden. Dies hat zur Folge, dass die Sphären ‚werk tätige Arbeit‘ und ‚privates Glück‘ nicht miteinander konkurrieren oder in Opposition zueinanderstehen. Sie überlagern sich vielmehr und werden insofern aufeinander bezogen, als dass beruflicher Erfolg mit einer erfolgreichen Paarbildung korreliert. Besonders auffällig ist hierbei, dass die Beziehungen explizit

durch die Vorgesetzten initiiert oder gefördert werden, sodass die Filme letztendlich in ihrer Tiefenstruktur metonymisch den Staat als weisen und vorausschauenden Lenker des vorgeführten Liebesglücks inszenieren. So finden in *Revue um Mitternacht* (DDR 1962, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Gerd Natschinski, DEFA) die Figuren Claudia Glück (Christel Bodenstein) und Alexander Ritter (Manfred Krug) erst durch die gemeinsame, erfolgreiche Arbeit an einem Revuefilm zusammen. Der Verkehrspolizist Fritz (Rolf Herricht) lernt in *Geliebte weiße Maus* (DDR 1964, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Conny Odd, DEFA) die schöne Helene (Karin Schröder) auf seiner Kreuzung kennen und alle zunächst die Beziehung verhindernden Konflikte können letztendlich nur durch Fritz' Vorgesetzten Hauptmann Gabler (Jochen Thomas) gelöst werden, sodass hier implizit die Staatsmacht augenzwinkernd den ‚Liebesverkehr‘ ihrer Bürger lenkt. In *Reise ins Ehebett* (DDR 1966, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski, DEFA) ist es der Chef der Reederei (Erich Gerberding), der sowohl seinen Kapitän (Günther Simon) als auch dessen Bootsmann (Claus Jurichs) in den sicheren Hafen der Ehe führt, indem er ihnen zwei Frauen mit auf eine berufliche Fahrt nach Leningrad gibt.

Eine andere Variante der Verbindung von beruflichem und privatem Glück führt der Film *Hochzeitsnacht im Regen* (DDR 1967, Regie: Horst Seemann, Musik: Wolfram Heicking, Klaus Hugo, Klaus Lenz, Thomas Natschinski, Gerhard Siebholz, DEFA) vor: Die Friseurin Gabi (Traudl Kulikowsky) hofft auf eine Anstellung als Jockey bei der renommierten Galopprennbahn Hoppegarten in Berlin. Um in Berlin bleiben und ihr Talent unter Beweis stellen zu können, heiratet sie Freddy (Frank Schöbel), der vermeintlich eine Wohnung in Berlin besitzt. Aus dieser Zweckehe wird erst mit dem hart erarbeiteten beruflichen Erfolg Gabis letztendlich eine Liebeshe.

Ab Mitte der 1960er Jahre verorten die Filme ihre Weltentwürfe visuell an konkreten, realen Handlungsorten: Auf der Discours-Ebene widmen *Geliebte weiße Maus*, *Reise ins Ehebett*, *Hochzeitsnacht im Regen* und *Heißer Sommer* (DDR 1968) einen signifikanten Teil ihrer Erzählzeit der visuellen Darstellung von ostdeutschen und osteuropäischen Städten und Landschaften. In aufwändigen Aufnahmen werden Dresden (Abb. 5 und 6), Leipzig, Leningrad (Abb. 7), Budapest (Abb. 8), Berlin (Abb. 9) und die Ost-



Abb. 5 und 6: *Geliebte weiße Maus* (DDR 1964).

seeinseln Rügen und Usedom (Abb. 10) als architektonische und landschaftliche Glanzpunkte inszeniert. Die Filme verweisen somit explizit auf einen Authentizitätsanspruch der von ihnen dargestellten Weltentwürfe.



Abb. 7 (oben): *Reise ins Ehebett* (DDR 1966).

Abb. 8: *Hochzeitsnacht im Regen* (DDR 1967).

Abb. 9 und 10 (unten): *Heißer Sommer* (DDR 1968).

2.2 Normen und Werte – Gleichstellung, Kollektiv und Sport

In der Tiefenstruktur der Filme werden rekurrent und filmübergreifend zum einen die Gleichstellung von Mann und Frau und zum anderen das Primat des Kollektivs vor dem des Individuums als zentrale Normen und Werte verhandelt. Als dritten gemeinsamen Diskurs beziehen die Filme Sport und Akrobatik entweder explizit in die Narration oder aber auf der visuellen Darstellungsebene mit ein.

Alle untersuchten Filme, mit Ausnahme von *Heißer Sommer*, fokussieren die Werkätigkeit der Frau, wobei hier entweder einfach ganz selbstverständlich vorgeführt wird, dass Frauen ihren Berufen nachgehen – so ist Claudia Glück in *Revue um Mitternacht* die federführende Assistentin des Programmdirektors, die maßgeblich dazu beiträgt, dass der geforderte Revuefilm produziert wird. In *Geliebte weiße Maus* arbeitet Helene als Kellnerin in einer Mokka Bar; Eva (Anna Prucnal) ist in *Reise ins Ehebett* eine erfolgreiche Journalistin und in *Silvesterpunsch* sind Ruth (Karin Schröder) und Suse (Christel Bodenstein) sowohl gleichberechtigte Werkätige im Chemiewerk als auch Mitglieder der Kultur- und Sport-Brigade – oder aber die Installation der werktätigen Gleichberechtigung der Frau ist zentrales Thema der Narration. Dies ist, wie bereits beschrieben, der Fall in *Meine Frau macht Musik*, wo Gerda ihren Wechsel von der Rolle als Mutter und das Heim pflegenden Ehefrau zur gefeierten Sängerin gegen den Willen ihres Ehemanns durchsetzt, aber auch in dem Film *Hochzeitsnacht im Regen*, in dem Gabi die angeblich letzte berufliche Männerdomäne, das Pferderennenreiten als Jockey, gegen den Widerstand der durch den Futtermeister und den Cheftrainer repräsentierten staatlichen Institutionen erfolgreich erobert. In *Heißer Sommer* (DDR 1968, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski, Thomas Natschinski, DEFA) steht zwar nicht das Berufsleben der Figuren im Vordergrund – es geht in diesem Film um den Sommerurlaub von 21 Oberschülerinnen und -schülern –, aber auch hier fokussiert der Film explizit die Gleichberechtigung von jungen Frauen und Männern bei ihren ersten Liebeleien.

Auch in *Reise ins Ehebett* wird die Gleichberechtigung auf der Beziehungsebene verhandelt und die Frau nicht als Trophäe, sondern als selbstbestimmte Akteurin inszeniert, die emanzipiert und frei ihre Partner wählt. Beim Landgang in Leningrad singt Eva dann auch einen Schlager über das Küssen, der auf der Textebene des Refrains vermittelt, dass das weibliche Ich nur kurzfristige Beziehungen eingeht, indem rekurrent das Heute hervorgehoben wird, und selbst die Aufforderung zum Küssen ausspricht, wodurch sie sich selbst einen aktiven Part in der Partnerwahl zuspricht:

Küss mich heiß (Text: Jürgen Degenhardt)

Küss mich heiß und küss mich lange,
 bitte küss mich ohne Scheu,
 aber küss mich auf die Wange,
 sei für heut' mein happy, happy Letkiss-Boy.

Heute dürfen wir uns küssen,
 heute sind die Küsse frei,
 und ganz rein ist mein Gewissen,
 küss ich meinen happy, happy Letkiss-Boy.

Auch wenn der Liedtext eine relative große Freizügigkeit suggeriert, wird diese auf der Bildebene des Filmes nicht eingelöst, sondern vielmehr zurückgenommen: Zu sehen ist ein recht biederes und gesittetes Nebeneinander von Männern und Frauen. Zu Beginn der Choreografie ist Eva zwischen fünfzehn Matrosen positioniert, mit denen sie synchrone Bewegungen vollzieht. Zwischen allen Tanzenden herrscht ein recht großer Abstand und sie berühren sich zunächst nicht. Evas Blick ist nicht auf die sie umgebenden Matrosen gerichtet, sondern direkt in die Kamera, sodass das im Text angesprochene Du, das zum Küssen aufgefordert wird, außerhalb der Diegese auf Ebene der Rezipientinnen und Rezipienten situiert zu sein scheint. Im weiteren Verlauf der Choreografie kommen weitere Tänzerinnen hinzu und es wird eine Paarformation gebildet, bei der zwar immer einem Mann proxemisch eine Frau zugeordnet ist, aber es trotzdem zu keinem nahen Körperkontakt zwischen den Tanzpaaren kommt, weil alle Tänzerinnen und Tänzer ihre Hände für die meiste Zeit hinter dem Rücken verschränkt halten. Das besungene Küssen wird nur einmal in der Choreografie aufgegriffen, indem sich alle Paar gleichzeitig jeweils zueinander beugen und einen kurzen Kuss auf den Mund andeuten. Da diese Bewegung – wie auch die gesamte restliche Choreografie – synchron von allen Tänzerinnen und Tänzern gleichzeitig ausgeführt wird, transportiert dieser Kuss weder individuelle Entscheidungsfähigkeit noch freizügige Erotik. Die Choreografie endet damit, dass sich alle Männer und Frauen in zwei geschlechtergetrennten Reihen gegenüberstehen und dann eine frontal auf die Kamera zufahrende sowjetische Dampflokomotive mit einem roten, fünfzackigen Stern die Formation endgültig trennt (Abb. 12). Ob mit dieser Inszenierung eine versteckte Kritik an der rigiden (Kultur-)Politik der SED-Führung intendiert ist, kann nur vermutet werden. Die von allen Musikfilmen explizit thematisierte Gleichstellung spiegelt jedenfalls ein zentrales Ideologem des DDR-Sozialismus, wie auch Rinke konstatiert:

One of the key socialist values, equality for all in a classless society, was expressed most clearly in the emancipation of women through their integration into the work force. This was regarded as a major achievement of socialism, demonstrating its moral superiority over capitalism. [...] The financially independent woman who fully participated in the production process, as well as being mother, wife, lover, colleague, and comrade, was seen to best epitomise the idea 'Neuer Mensch' (new human being), officially called 'the all-round developed socialist personality' (Rinke 2006: 75).

Dass kollektive Interessen vor individuelle Bedürfnisse zu stellen sind, ist innerhalb des Filmkorpus ebenfalls eine konsensuale Norm. Denn nur in

der kollektiven Zusammenarbeit von Komponist, Dramaturg, Schriftsteller, Filmarchitekt, Aufnahmeleiter, Assistentin des Programmdirektors und musikbegeistertem Klempner kann in *Revue um Mitternacht* der Revuefilm entstehen, wobei hier den eigentlich hierarchisch im Produktionsprozess untergeordneten Figuren, der Assistentin Claudia und dem Klempner und Alleskönner Alexander, eine zentrale Rolle zugewiesen wird. Durch die amourösen und alkoholischen Exzesse der Matrosen ist die kollektive Ordnung in *Reise ins Ehebett* gefährdet, gebrochene Herzen und zerbrochenes Mobiliar in den Hafenkneipen sind die Folge. Es wird vorgeführt, dass letztendlich allein durch die Ehe des Bootsmannes und des Kapitäns die kollektive Ordnung wiederhergestellt werden kann und diese sich dann auch implizit auf die gesamte Mannschaft auswirkt, also kollektive Prozesse durch eine Pars-pro-toto-Strategie gelöst werden können. Freddy's Wunsch, Gabi als berufslose Ehefrau in seine Heimatstadt mitzunehmen, wird in *Reise ins Ehebett* durch das Kollektiv seiner Freunde verhindert, die ihn in großer Gruppe geschlossen davon überzeugen, dass er Gabi's Berufspläne als Jockey uneingeschränkt unterstützen muss.

Dass sich auch bereits als Kollektiv eingeführte Gruppen nicht über die Interessen einer anderen Gruppe stellen dürfen, präsentieren die Filme *Silvesterpunsch* und *Heißer Sommer*. Im ersten Film arbeiten die Sport- und die Kultur-Brigade des Chemiewerks zunächst konkurrierend gegeneinander. Sie müssen aber erst zueinanderfinden, indem jede der beiden Gruppen sich an den Interessen der anderen Gruppe beteiligt, um erfolgreich bei einer Silvesterrevue das neue Jahr zu feiern. Im zweiten Film schert Brit aus der Gruppe ihrer Freundinnen aus, indem sie zwei der Jungen für sich beansprucht, was zu zahlreichen und lebensgefährlichen Konflikten sowohl zwischen den konkurrierenden Jungen als auch innerhalb der Mädchengruppe führt. Durch ihre Freundin Stupsi, eine tadellose Repräsentantin der sozialistischen Ordnung, wird Brit aber zurück auf den rechten Weg geführt und dann in die Gruppe der Mädchen reintegriert, sodass am Ende eine harmonisierte kollektive Ordnung über alle individuellen und gruppenspezifischen Grenzen hinweg hergestellt ist.

Auf der Discours-Ebene der Filme findet sich darüber hinaus eine signifikante ästhetische Aufwertung des Kollektivs in den synchronen Choreografien von großen Gruppen. Selbst wenn ein Schlager nur von einer Figur gesungen wird, ist diese über weite Strecken Teil einer übergeordneten Gruppe, die einen einheitlichen Bewegungsablauf vorführen, sodass das Individuum im Gruppenkollektiv aufgeht. Besonders dominant ist diese visuelle Inszenierungsstrategie in *Revue um Mitternacht* (Abb. 11), *Reise ins Ehebett* (Abb. 12) und *Heißer Sommer* (Abb. 13 und 14), wo auffällig stark in der Mise-en-scène vermieden wird, einzelne Figuren in einer mittigen und damit herausgehobenen Position darzustellen.

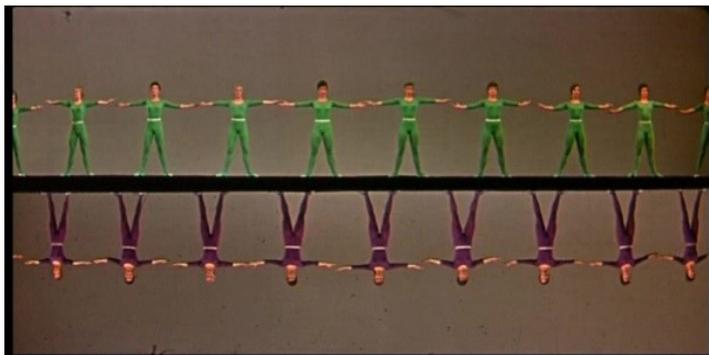


Abb. 11 (oben): *Revue um Mitternacht* (DDR 1962).

Abb. 12: *Reise ins Ehebett* (DDR 1966).

Abb. 13 und 14 (unten): *Heißer Sommer* (DDR 1968).

In den Schlagerfilmen der DEFA wird Sport und sportlicher Betätigung ein bemerkenswert hoher Stellenwert zugeschrieben. So dreht sich die gesamte Narration von *Hochzeitsnacht im Regen* um den Reitsport. In *Silvesterpunsch* können sich die Werktätigen in sogenannten Brigaden engagieren; neben der Kultur-Brigade gibt es eine Sport-Brigade, die vor allem bei Wintersportaktivitäten gezeigt wird, also beim Skifahren und Eiskunstlauf, und die letztendlich zusammen mit der Kultur-Brigade ein sportlich-musikalisches Silvesterprogramm konzipiert. In *Revue um Mitternacht* ist das Nachdenken über die Betriebssportgruppe der Ausgangspunkt für eine Kompositionsidee, denn Alexander Ritter übersetzt die Abkürzung BSG in die Tonfolge ‚b – es – g‘, die er dann als Grundakkord für eine Jazznummer nimmt. Visuell wird diese Engführung von Sport und Musik dadurch weitergeführt, dass zu der Improvisation Alexanders in Parallelmontage eine stark sportlich-akrobatisch inspirierte Choreografie zu sehen ist, die vor allem Elemente aus dem Bodenturnen (Salti, Überschläge) und der Rhythmischen Sportgymnastik (Band, Reifen) integriert. Aber auch in den Filmen, in denen sich die Diegesen nicht explizit mit Sport beschäftigen, werden – häufig ganz nebenbei – visuelle Referenzen aus dem Paradigma ‚Sport‘ integriert: So ist in *Geliebte weiße Maus* in Panoramaaufnahme aus der Vogelperspektive ein gut besetztes Stadion zu sehen (Abb. 15), in *Meine Frau macht Musik* werden auf der Bühne des Tivoli-Theaters neben musikalischen Darbietungen auch Akrobatiknummern präsentiert (Abb. 16) und in *Heißer Sommer* spielen die Oberschülerinnen und -schüler Volleyball am Strand.



Abb. 15 (links): *Geliebte weiße Maus* (DDR 1964).

Abb. 16: *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958).

Mit ihrer Affinität zu den Diskursfeldern Gleichstellung, Kollektivierung und Sport positionieren sich die DEFA-Schlagerfilme deutlich als Vermittler einer sozialistischen Ideologie und inszenieren diese als integrale Bestandteile der ostdeutschen Gesellschaft.

2.3 *Der sozialistische Schlager*

Betrachtet man die einzelnen in die DEFA-Musikfilme integrierten Schlager, so weisen diese auf musikalischer Ebene keine auffälligen Besonderheiten im Vergleich mit den westdeutschen Produktionen der Zeit auf – in den frühen Filmen dominieren noch klassische Schlagerkompositionen, die dann sukzessive in Richtung Jazz, Beat und Pop ausgebaut werden. Auch auf sprachlicher Ebene behandelt ein großer Teil der Schlagentexte genau das Thema, das konventionell mit diesem Genre assoziiert wird – die Liebe in allen möglichen Facetten: Liebesglück und Liebespein, dauerhafte Liebe der/des ‚Einen‘ und amouröse Abenteuer für eine Nacht, sowie Erinnern an den vergangenen Liebesbeginn und Träume von zukünftiger Partnerschaft.⁹ Aber einige der Schlagentexte werden in den Filmen auch dazu genutzt, Inhalte zu thematisieren, die eher unerwartet sind und die im Zusammenhang mit dem ideologischen Auftrag der SED an die Musikfilmschaffenden stehen. Hierzu zählen die Schlager, in denen spezifische Berufe und technische Prozesse besungen und als besonders positiv herausgestellt werden, wie das Lied *Auf meiner Kreuzung* in *Geliebte weiße Maus*, das die Arbeit des Verkehrspolizisten beschreibt, die Jazz-Nummer *Hut ab vor dem Mann* in *Revue um Mitternacht*, in dem der Aufnahmeleiter als zentrale Figur der Filmproduktion gelobt wird, und das bereits besprochene Lied vom *Calciumcarbid* in *Silvesterpunsch*. Eine humoristische, aber deutliche Kritik am Kapitalismus transportiert der Text des Schlagers *Wer die Wahl hat* in *Reise ins Ehebett*:

Wer die Wahl hat (Gerd Natschinski)

Wer die Wahl hat, hat die Qual,
ja, so ist es jedes Mal.
Was du suchst, ist ganz egal.
Wer die Wahl hat, hat die Qual.

Suchst du eine Braut, oder einen Hund,
immer ist die Auswahl kunterbunt.
Das hat sicherlich,
mancherlei für sich,
aber oftmals ist es auch ein Grund,
dass du verzweifelt dich dann fragst,
ob du jetzt noch magst
oder deine Wünsche dir versagst.

Wer die Wahl hat [...]

Grad in Punkto Frau'n, gibt es keine Not,
sondern nur ein Superangebot.
Schwarz und braun und wild,

oder blond und mild,
 alles was der Doktor mir verbot,
 das gibt es hier im Überfluss,
 doch ein Überschuss,
 der erleichtert niemals den Entschluss.

Wer die Wahl hat [...]

Der Refrain konnotiert Wahlmöglichkeiten negativ, indem er sie mit ‚Qual‘ korreliert. Diese Relation setzt er pauschal als allgemeingültig, unabhängig von den auszuwählenden Objekten oder der Situation. In der ersten und zweiten Strophe wird die Auswahl dann in Bezug auf „Braut“, „Hund“ und „Frau'n“ exemplifiziert, die als Objekte mit großer Wahlmöglichkeit präsentiert werden. Auch wenn dies zunächst irgendwie diffus als etwas Positives gesetzt wird, führt die Auswahl schließlich meist dazu, dass die oder der Wählende „verzweifelt“ und gar nichts auswählt und durch den „Überfluss“ handlungsunfähig wird. Bezogen auf eine sozialistische Ideologie propagiert der Schlager in seiner Tiefenstruktur einerseits, dass der hier durch die marktwirtschaftlichen Schlüsselbegriffe ‚Auswahl‘, ‚Angebot‘ und ‚Überschuss‘ aufgerufene Kapitalismus zu negativen Konsequenzen für die Menschen führe, die sich sowohl auf psychisch-emotionaler als auch auf körperlich-gesundheitlicher Ebene auswirken. Andererseits präsentiert er selbst für das Paradigma ‚Frauen‘ ein vorhandenes Überangebot, argumentiert also implizit vor der Folie der als oppositionell gesetzten Modelle ‚Kapitalismus‘ und ‚Sozialismus‘, dass der Sozialismus nicht von einer Mangelwirtschaft bedroht sei. Diese Argumentation wird dann auch auf der Bildebene des Filmes bestätigt, denn während der Kapitän und ein Vertreter der Reederei den Schlager singen, sind sehr viel schlanke Frauen in Badeanzügen und Bikinis am Ostseestrand zu sehen, die sich den beiden Herren posierend präsentieren.

Eine gewisse Doppelmoral lässt sich dann auch im formal-strukturellen Umgang mit manchen Schlagern sowie mit dem Bereich ‚Starkult‘ feststellen. Sowohl in *Meine Frau macht Musik* als auch in *Revue um Mitternacht* kommen Schlager vor, die über den Text eine mit Italien korrelierte Romantik evozieren. In *San Remo blüh'n wieder die Rosen* ist der Hit des schleimigen Casanovas Fabiani (Alexander Hegarth), dessen Text Gerda explizit bemängelt und über dessen Bühnenshow gesagt wird, dass man sich wundere, warum „die Masche immer noch zieht“ (*Meine Frau macht Musik* 66:30). Alexander Ritter spricht sich hingegen ausdrücklich dagegen aus, dass in dem zu konzipierenden Auftragswerk Schlager zum Einsatz kommen: „Vor diesen platten Schlagern, vor diesen Schlagerplatten kann ich Sie nur warnen!“ (*Revue um Mitternacht* 63:25). Trotz des eindeutigen Wortspiels wird schließlich *Alles dreht sich um amore* in den Film im Film integriert, ein sowohl textlich als auch musikalisch eindeutig als Schlager zu klassifizierendes Stück, das selbstironisch im Liedtext die eigene Belanglosigkeit ausstellt: „Die Platte dreht sich und sieh da, es kommt ein Schlager raus. Weil sich jedoch um eines nur im Grunde alles dreht, ist's dieses

Liedchen gar nicht mal, das auf der Platte steht.“ (*Revue um Mitternacht* 73:35) Obwohl also beide Filme diese italienischen Schlager in ihrer Diegese in mehrfacher Hinsicht abwerten, präsentieren sie diese jeweils einmal in voller Länge und dann zweimal in gekürzten Varianten, sodass sie beide auf der Ebene des Discours die Lieder mit der jeweils zweitlängsten Einspielzeit sind. Die Kontextualisierung der Schlager als negative Beispiele, die dann aber trotzdem mit großem Schauwert inszeniert in ganzer Länge wohlwollend präsentiert werden, scheint eine etwas bigotte Strategie zu sein, die Lücke zwischen ideologischen Vorgaben einerseits und Publikumsinteressen andererseits trickreich zu schließen.

Ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zeigen die DEFA-Schlagerfilme auch in Bezug auf den ‚Starkult‘: In den Filmen bis zur Mitte der 1960er Jahre wird ein großes Aufsehen um die Künstlerpersonen innerhalb der Diegese negativ konnotiert. Es geht darum, dass eingebildete, autogrammgewandene Künstlerinnen und Künstler durch bodenständige, volksnahe Varianten ersetzt werden, die als Mutter, Klempner oder Verkehrspolizist aus der Mitte der Gesellschaft durch ihre Authentizität und ihr musikalisches Talent bestechen.¹⁰ Die Strategie ändert sich mit den Filmen, in denen Frank Schöbel (*Reise ins Ehebett*, *Hochzeitsnacht im Regen*, *Heißer Sommer*) und später dann auch Chris Doerk (*Heißer Sommer*) mitspielen. Mit den beiden holen die DEFA-Musikfilme erfolgreiche Schlagerstars der DDR auf die Kinoleinwand. Innerhalb der erzählten Geschichten übernehmen Frank Schöbel und Chris Doerk nun aber Rollen, die überhaupt keine Affinität zur Bühne und zu einer damit verbundenen Selbstinszenierung haben. Gerade im Vergleich mit den vorangegangenen Filmen ist die Absenz eines ‚Star-Diskurses‘ besonders augenfällig. Obwohl viele der Schlager bereits vom Plattenlabel Amiga erfolgreich produziert und vertrieben wurden, bevor sie in die Filme integriert wurden – es also auf der institutionellen Ebene eine transmediale Vermarktungsstrategie über den Starkult gab –, werden die Schlagerstars in den dargestellten Welten als ganz normale junge Menschen inszeniert, die sich ganz selbstverständlich und selbstlos in das Kollektiv integrieren und deren besondere sängerische Qualität sie innerhalb der Diegese nicht von den anderen Figuren abgrenzt; Figuren also, die explizit keinen Starkult wollen und brauchen. Mit dieser normativen Strategie ist dann auch verbunden, dass ab der Mitte der 1960er Jahre die Schlager in den Filmen immer seltener als explizite intradiegetische Gesangsakte präsentiert werden, sondern sich sukzessive die Grenzen zwischen Singen, Sprechen, Denken und Fühlen auflösen und sich die Schlager gänzlich in den Handlungsverlauf integrieren.

3. Fazit

Auch wenn sich bezüglich der musikalischen Strukturen und ihrer Integration in die Filme eine progressive Entwicklung innerhalb der DEFA-Schlagerfilme der 1960er Jahre konstatieren lässt, ist die starke Konstanz der

normativen Gemeinsamkeiten bemerkenswert, die die heiteren Musikfilme aus Babelsberg in den von ihnen modellierten filmischen Welten etablieren: einerseits eine dominante Fokussierung auf den Arbeitsbereich, in dem alle privaten, amourösen und familiären Beziehungen aufgehen, und andererseits ein Werteset, das Gendergerechtigkeit, sportlichen Wettkampfsgeist und eine kollektive Verbundenheit beschwört. Die Filme präsentieren darüber hinaus eine enge Verbindung von Arbeitswelt und Kunst, durch die sie eine Semantisierung der beiden Sphären als ‚alltäglich-profan‘ vs. ‚elitär-sakral‘ aufzulösen versuchen. Sie propagieren in ihrer Tiefenstruktur vielmehr kontinuierlich, dass Musik (und implizit damit auch die Kunst als Gesamtes) direkt aus der sozialistischen Arbeitswelt entstehen soll und dass die Arbeit und die mit ihr verbundenen Prozesse selbst ‚kunstwürdig‘ seien.

Über die Zeitspanne hinweg lässt sich eine spezifische Bildsprache erkennen, mit der die ostdeutschen Schlagerfilme ihre Narrationen gestalten. Von besonderer Tragweite sind zum einen die vielzähligen Choreografien, in denen sich große Tanzensembles synchron bewegen und durch die ein positiver Wert des Kollektivs auf besonders ästhetische Art und Weise vermittelt wird. Zum anderen ist die explizite visuelle Hervorhebung von osteuropäischen Großstadt-Kulissen zu nennen, durch die sich die erzählten Geschichten eindeutig in einem festgelegten geografischen Raum verorten und außerdem diesen Raum und seine Architektur als besonders prachtvoll und sehenswert in Szene setzen.

Dass diese musikalischen Unterhaltungsfilm aber nicht einen realistischen Ist-Zustand der damaligen, sozialistischen DDR repräsentieren, sondern vielmehr eine als wünschenswert gesetzte Ideologie propagieren, wird gerade durch die schon fast hyperbolische und repetitive Verbreitung der genannten Konzepte offensichtlich, worin sich der utopische Pioniergeist der DEFA-Musikfilme spiegelt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Musik im Heimatfilm meinen Beitrag in diesem Band und zum westdeutschen Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre Schulz 2012.
- 2 Dass auch die Bundesrepublik die Filmproduktion der DDR als Konkurrenz wahrnahm und argwöhnisch beäugte, stellt Geißler 1986 in seiner Arbeit zur Filmzensur der Nachkriegszeit heraus. Dort zitiert er aus einem Bericht der Bundesregierung aus dem Jahr 1962: „Für die Bundesrepublik ist die Erhaltung einer eigenen Filmproduktion von politischer Bedeutung. Als zweiter deutschsprachiger Film steht der Defa-Film der sowjetisch besetzten Zone in Bereitschaft, der, staatlich gelenkt und ohne jedes Risiko arbeitend, als politisches Propagandainstrument des Kommunismus benutzt wird. Ein Rückgang oder gar ein Wegfall der westdeutschen Spielfilmproduktionen würde von der sowjetischen Besatzungszone aus mit einer verstärkten Herstellung von Filmen auch für den Markt der Bundesrepublik beantwortet werden.“ Geißler 1986: 80.

- 3 Das Korpus umfasst die DEFA-Produktionen *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958, Regie: Hans Heinrich, Musik: Gerd Natschinski), *Silvesterpunsch* (DDR 1960, Regie: Günter Reisch, Musik: Helmut Nier), *Revue um Mitternacht* (DDR 1962, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Gerd Natschinski), *Geliebte weiße Maus* (DDR 1964, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Conny Odd), *Reise ins Ehebett* (DDR 1966, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski), *Hochzeitsnacht im Regen* (DDR 1967, Regie: Horst Seemann, Musik: Wolfram Heicking, Klaus Hugo, Klaus Lenz, Thomas Natschinski, Gerhard Siebholz) und *Heißer Sommer* (DDR 1968, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski, Thomas Natschinski).
- 4 Grundlegendes zu einer semiotisch orientierten Filmanalyse vgl. Gräf u.a. 2017.
- 5 Die Seifert-Methode beinhaltet auch, dass der Lohn gekürzt werden konnte, wenn eine Störung der Arbeitsorganisation zu einer geringeren Arbeitsproduktivität führt. Aus diesem Grund war die Seifert-Methode bei den Beschäftigten nicht unbedingt beliebt. Vgl. FDGB-Lexikon 2009: Seifert-Methode.
- 6 Ekalit, Ekadur und Vinidur sind Handelsnamen für in der DDR produzierte Hart- und Weich-PVCs. Vgl. Liebig 1958: 147–149.
- 7 Vgl. FDGB-Lexikon 2009: Frauenförderung.
- 8 Zum filmmusikalischen Einsatz von Erinnerungsmotiven vgl. Gräf u.a. 2017: 263f.
- 9 Eine Systematisierung der gängigen Liedtext-Varianten europäischer Popsongs, unter die sich auch diese ostdeutschen Liebes-Schlager subsummieren lassen, findet sich bei Großmann und Krah 2016: 136f.
- 10 Noch weitergehend argumentiert *Geliebte weiße Maus* in dem Schlager *Ein Mann auf einem Titelblatt*. Dieser verhandelt die Gestaltung der Titelseiten von Zeitschriften und etabliert diesbezüglich die Opposition zwischen weiblicher, äußerer Schönheit, die freizügig präsentiert wird, und männlicher Kompetenz, die in beruflicher Uniform dargestellt wird. Körperkult wird hier negativ mit Oberflächlichkeit konnotiert und soll durch eine Fokussierung auf innere Qualitäten abgelöst werden, die sich in der Abbildung des Verkehrspolizisten Fritz manifestieren, der sich durch vorbildliches Verhalten am Arbeitsplatz auszeichnet.

Filmografie (chronologisch)

Meine Frau macht Musik (DDR 1958, Regie: Hans Heinrich, Musik: Gerd Natschinski, DEFA).

Silvesterpunsch (DDR 1960, Regie: Günter Reisch, Musik: Helmut Nier, DEFA).

Revue um Mitternacht (DDR 1962, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Gerd Natschinski, DEFA).

Geliebte weiße Maus (DDR 1964, Regie: Gottfried Kolditz, Musik: Conny Odd, DEFA).

Reise ins Ehebett (DDR 1966, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski, DEFA).

Hochzeitsnacht im Regen (DDR 1967, Regie: Horst Seemann, Musik: Wolfram Heicking, Klaus Hugo, Klaus Lenz, Thomas Natschinski, Gerhard Siebholz, DEFA).

Heißer Sommer (DDR 1968, Regie: Joachim Hasler, Musik: Gerd Natschinski, Thomas Natschinski, DEFA).

Literatur

- Brattfisch, Rainer (2010). Schrille Töne in der Zwischenwelt. Jazz im Rundfunk der DDR bis zum Bau der Mauer. In: Sascha Trültzsch und Thomas Wilke (eds.). *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 85–104.
- FDGB-Lexikon. Funktion, Struktur, Kader und Entwicklung einer Massenorganisation der SED (1945–1990)*, herausgegeben von Dieter Dowe, Karlheinz Kuba, Manfred Wilke, bearbeitet von Michael Kubina, Berlin 2009. URL: <http://library.fes.de/FDGB-Lexikon/> [Letzter Zugriff am 31.08.2019].
- Geißler, Dieter (1986). *Filmzensur in Nachkriegsdeutschland*. Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie, angenommen von dem Fachbereich Sprache, Literatur, Medien der Universität Osnabrück. Göttingen: o.V.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krahl und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie und Hans Krahl (2016). „Roumanie douze points“. Rumäniens Beiträge beim Eurovision Song Contest – das Spannungsfeld von nationaler Selbstdarstellung und Angleichung an den europäischen Mainstream. In: Dennis Gräf und Verena Schmöller (eds.). *Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen*. Marburg: Schüren, 133–157.
- Hanisch, Michael (2006). Wo bleibt das Heitere? Quadratur des Kreises: Musikfilme aus Babelsberg. *film-dienst*, Sonderheft 10, 47–49.
- Hickethier, 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.
- Könne, Christian (2010). Schlagerrevue und Schlager-ABC: Hörfunksendereihen zwischen Partei und Publikum. In: Sascha Trültzsch und Thomas Wilke (eds.). *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 139–158.
- Liebig, Karl (1958). *Unsere Werkstoffe*. Leipzig: VEB-Fachbuchverlag.
- Maas, Georg (2010). Vom Umgang der DEFA mit populärer Musik. Oder: Wie Die Wilde Hilde doch noch die Leinwand erobern konnte. In: Sascha Trültzsch und Thomas Wilke (eds.). *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 179–192.
- Pfeil-Schneider, Alexandra (2011). *Schlager im DDR-Fernsehen. Eine Analyse der non-fiktionalen Unterhaltungssendungen Schlager aus Berlin, Schlager einer kleinen Stadt und Schlager einer großen Stadt*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag.
- Rinke, Andrea (2006). Eastside stories. Singing and dancing for socialism. *Film History* 18, 1, Cold-War German Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 73–87.
- Rudorf, Reginald (1972). Schlager in der DDR. In: Siegmund Helms (ed.). *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 121–129.
- Schulz, Daniela (2012). *Wenn die Musik spielt ... Der deutsche Schlager der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript.

Bildquellen

- Abb. 1: *Silvesterpunsch* 1 (1960, eigener Screenshot)
Abb. 2: *Silvesterpunsch* 2 (1960, eigener Screenshot)
Abb. 3: *Meine Frau macht Musik* 1 (1958, eigener Screenshot)
Abb. 4: *Meine Frau macht Musik* 2 (1958, eigener Screenshot)
Abb. 5: *Geliebte weiße Maus* 1 (1964, eigener Screenshot)
Abb. 6: *Geliebte weiße Maus* 2 (1964, eigener Screenshot)
Abb. 7: *Reise ins Ehebett* 1 (1966, eigener Screenshot)
Abb. 8: *Hochzeitsnacht im Regen* 1 (1967, eigener Screenshot)
Abb. 9: *Heißer Sommer* 1 (1968, eigener Screenshot)
Abb. 10: *Heißer Sommer* 2 (1968, eigener Screenshot)
Abb. 11: *Revue um Mitternacht* 1 (1962, eigener Screenshot)
Abb. 12: *Reise ins Ehebett* 2 (1966, eigener Screenshot)
Abb. 13: *Heißer Sommer* 3 (1968, eigener Screenshot)
Abb. 14: *Heißer Sommer* 4 (1968, eigener Screenshot)
Abb. 15: *Geliebte weiße Maus* 3 (1964, eigener Screenshot)
Abb. 16: *Meine Frau macht Musik* 3 (1958, eigener Screenshot)

Dr. Stephanie Großmann
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Universität Passau
D-94032 Passau
E-Mail: Stephanie.Grossmann@uni-passau.de