

Band 42
Heft 1-2
2020

Zeitschrift für Semiotik

Schlagersemiotik. Beiträge der Passauer Mediensemiotik

- Jan-Oliver Decker
Einleitung. Schlagersemiotik als Forschungsfeld der
Passauer Mediensemiotik 3
- Stephanie Großmann
Echo der Berge – Klänge der Heide. Musik im Heimatfilm
der 1950er Jahre 13
- Hans Krah
Der Schlager, der Film und die 1950er Jahre. Überlegungen
zur ‚Schlagersphäre‘ als Semiosphäre 35
- Dennis Gräf
Zur Funktionalisierung von Schlagern im deutschen
Autorenfilm der 1960er Jahre 59
- Stephanie Großmann
„Alles singt und tanzt“ Pioniere der heiteren Muse im
DEFA-Schlagerfilm von 1958 bis 1968 89
- Hans Krah
‚The Sound of Österreich‘ Austauschprozesse zwischen
‚eigenen‘, ‚anderen‘, ‚fremden‘, ‚zentralen‘ und ‚peripheren‘
Klang-Bildern 111
- Jan-Oliver Decker
Selbstbehauptung. Rollenfiktion zwischen Starimage
und Authentizitätsanspruch als Harmonisierung kultureller
Oppositionen in Hildegard Knefs *Für mich soll's rote
Rosen regnen* 137

Hans Krahl	
Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo	153
Veranstaltungen	175
Vorschau auf den Thementeil der nächsten Hefte	181

Schlagersemiotik als Forschungsfeld der Passauer Mediensemiotik

Jan-Oliver Decker, Universität Passau

Summary. The introduction briefly outlines the approach of the Passau media semiotics, deals with the hit-song ('Schlager') as a topic of media semiotics and finally presents the individual contributions.

Zusammenfassung. In der Einleitung wird kurz der Ansatz der Passauer Mediensemiotik skizziert und auf den Schlager als Thema der Mediensemiotik eingegangen und werden schließlich knapp die einzelnen Beiträge vorgestellt.

1. Grundzüge der Passauer Mediensemiotik

Die Mediensemiotik ist an der Universität Passau an die Neuere Deutsche Literaturwissenschaft angebunden. Die Semiotik dient dabei als Fundament literaturwissenschaftlicher Analysen von Lyrik, Dramatik, Epik des 17. bis 21. Jahrhunderts (vgl. Krahl 2005 und Krahl 2015a). Die Semiotik dient außerdem der Analyse anderer Kunstformen wie der traditionellen a/v-Medien Film und Fernsehen (vgl. Decker und Krahl 2008 sowie Gräf, Großmann, Klimczak, Krahl und Wagner 2017), der Neuen Medien wie Internet und Videospiele sowie der Analyse anderer Künste wie Fotografie, Tanz, Oper/Musical/Operette, Radio/Hörspiel/Podcast und viele andere mehr im 20. und 21. Jahrhundert (vgl. Großmann 2013; Hennig 2017; Krahl 2003; Krahl und Titzmann 2017). Aufgrund der Orientierung an der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft gibt es dabei einen Schwerpunkt auf dem deutschen Kulturraum, aber auch kulturelle Textpraxen, Künste und mediale Formate anderer europäischer Kulturräume und des US-amerikanischen Kulturraums sind kulturvergleichend Gegenstand der Passauer Mediensemiotik. Ihr Interesse liegt damit vor allem auf einer medien- und textsortenspezifischen Literatur- und Medienwissenschaft, die medienübergreifend kultursemiotische Verknüpfungen vornimmt (vgl. zur Kultursemiotik Nies 2017, vgl. auch Decker 2018).

Ein Kerngedanke ist dabei, dass Gesellschaften und Kulturen in den Medien immer wieder im kontinuierlichen historischen Wandel einen genuinen Beitrag zu ihrem eigenen Selbstverständnis leisten. Sie sind als kulturelle Selbstreproduktionen sekundäre modellbildende semiotische Systeme im Sinne Jurij Lotmans (1993: 39); das heißt, sie entwerfen durch Verwendung primärer Zeichensysteme wie Musik, Sprache und Filmbild und damit Verwendung ihrer medienspezifischen Bedeutungspotenziale eigene, in sich abgeschlossene Weltentwürfe, die textimmanente sekundäre ästhetische Wirklichkeiten über textexternen kulturellen Wirklichkeiten aufbauen.

Dabei greifen solche sekundären Medienwirklichkeiten Bestandteile des kulturellen Wissens auf und können es bewerten, verwerfen, modifizieren und damit Haltungen, Mentalitäten und Einstellungen modellieren. Es sind die Medien und damit die sie formierenden multimodalen Texte jeder medialen Provenienz – in einem weitest verstandenen Sinne –, die kulturelle Komplexität sinnhaft reduzieren und zu historisch typischen Modellen von Welt verdichten und in sich epochentypisch abbilden können.

Ein Gedicht, ein Drama, ein Roman, aber auch ein Film, ein Musikvideo, eine Fernsehshow, eine Oper oder ein Computerspiel und ein Schlager bedienen sich je nach den an ihnen beteiligten Informationskanälen verschiedener primärer sprachlicher, schriftlicher, visueller oder auditiver Zeichensysteme, um in ihren sekundären modellbildenden semiotischen Systemen Bausteine kulturell relevanter Diskurse aufzugreifen, indem sie personalisiert, narrativiert und emotionalisiert und damit als wünschenswerte Welt oder angemessene Problemlösung für kulturelle Probleme evaluiert, akzeptiert oder verworfen werden. Dabei lassen sich Texte untereinander durch ihre medialen Strukturen auf der Ebene der Darstellung, des *Discours*, und auf der Ebene des Dargestellten, der *Histoire*, zu medialen Systemen zusammenfassen, die sich kontinuierlich wandeln und miteinander interagieren. Die Medien ermöglichen einer Kultur damit ein virtuelles Probehandeln, bei dem in ihnen vielleicht etwas schon gedacht werden kann, was (noch) nicht mehrheitsfähig gedacht werden kann, oder umgekehrt (vgl. Titzmann 1977 und Titzmann 1989).

2. Schlager als Gegenstand der Passauer Mediensemiotik

Aus einer semiotischen Perspektive auf den deutschen Kulturraum sind früh Arbeiten entstanden, die sich von Anfang an mit der audiovisuellen Inszenierung populärer Musik auseinandergesetzt haben. Hier sind Beiträge zur Volksmusik und zum Film der 1950er Jahre in der BRD als Erben nationalsozialistischer Ideologeme (Decker, Schwarz und Wunsch 2000; Krah und Wiesel 1996; Krah und Wiesel 1999), aber auch Arbeiten zum Musikvideo (Decker 1999; Decker 2005; Decker 2008; Krah 2015b) entstanden. Dabei ging es immer schon nie nur um die Musik als solche. Die

Passauer Mediensemiotik verfolgt keine Musiksemiotik im engeren Sinne. Vielmehr interessiert sich die Passauer Mediensemiotik vor allem für die Funktion musikalischer Zeichen in multimodalen Texten durch Narrativierung und Semiotisierung und damit ihre multikodalen Funktion(en) in sekundären modellbildenden Weltentwürfen (vgl. methodisch Decker und Krah 2008; Gräf, Großmann, Klimczak, Krah und Wagner 2017; Krah 2017a und 2017b; Titzmann 2017).

Ein Ausgangsgedanke sind dabei Lotmans Ausführungen zur Musik und ihrer freien Strukturreserve (vgl. Lotman 1993: 79f.). Damit meint Lotman, dass Musik einerseits ein durch Rhythmus, Melodie und ausdifferenzierte Produktionsarten von Tönen (Instrumente, Gesang, Synthesizer usw.) massiv überstrukturiertes Zeichensystem ist, ohne andererseits eine denotative Bedeutung zu haben. Diese freie Strukturreserve ermöglicht, dass Musik massiv mit sekundären Bedeutungen durch ihre kotextuellen und kontextuellen Bedeutungsparameter konnotativ aufgeladen wird: (i) Bei Gesang verweist die Stimme auf die Person, als deren Ausdruck Musik erscheint; (ii) der Kontext der Musikproduktion durch Instrumente konnotiert bestimmte konzertante, sakrale oder andere Aufführungssituationen, (iii) die Kotexte Sprache, durch Text und Paratext, und die sozialen und kulturellen Kontexte und Rahmungen geben der Musik Inhalt und Bedeutung und füllen ihre freie Strukturreserve mit Sinn. Musik wird damit zum Träger von Bedeutungspotenzialen, die mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen werden können, diese Bedeutungen in neue Semantiken einbetten und damit auch in neue kulturelle Zusammenhänge transferieren können: So kann auf der Ebene der Filmmusik beispielsweise im Falle des Melodrams die Handlung so überformt werden, dass sowohl nicht sichtbare Gefühle der Figuren ausgedrückt werden als auch gleichzeitig die Gefühle der Zuschauerschaft mit den Figuren stellvertretend modelliert werden sollen, um ideologisch relevante Werte des Verzichts als sinn- und wertvoll zu vermitteln (vgl. Decker 2000). Die Musik ermöglicht somit einen Austausch an Botschaften zwischen Text und textexternem Kontext, genauso wie sie auch innerfilmisch/kotextuell zwischen verschiedenen Bedeutungen moderieren und neue Bedeutungen formieren kann. So können Schlagernummern Handlungen so überstrukturieren, dass einerseits die Figurenentwicklung markiert und andererseits die filmexterne Welt der Schlagerherstellung und Schlagerperformance, mithin die filmexterne Vermarktung in den Film hineingeholt wird und der Film eine transmediale Vermarktung der Musik in mentalitätsgeschichtlichen Kontexten wie Tourismus und Befriedigen von Reisewünschen nach exotischen Orten bedient (vgl. Wulff 2019).¹ Der Schlager ist damit ein per se kulturwissenschaftlich und diskursiv im Medienverbund zu analysierendes Genre (vgl. so schon systematisch Helmes 1996, im Überblick Helmes 2003 und einführend Bieber und Helmes 2013).

3. Die Beiträge

Die hier versammelten Original-Beiträge legen überwiegend Korpusanalysen vor, die sich dem Schlager im Medienverbund widmen und dabei eine historische Perspektive auf deutschsprachige Kultur (BRD, DDR, Österreich) von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart einnehmen und sich mit einer Dominanz auf dem Spielfilm auch Musikvideos und der Inszenierung der Musik im Fernsehen widmen.

Viele der hier vorgelegten Aufsätze wenden dabei Lotmans Konzept der Semiosphäre an, in dem Lotman das Modell seiner Raumsemantik auf Kultur überträgt (vgl. Lotman 1990 und 2010 sowie Decker 2017). Die Semiosphäre ist eine Vorstellung von Kultur, bei der permanent Prozesse der Semiotisierung stattfinden, die kanonische Texte, Kodes und Semantiken als kulturelles Zentrum etablieren; gleichzeitig wird durch konstante Prozesse der De-Semiotisierung dieses kanonische Zentrum transformiert, modifiziert und aufgelöst. Ausgelöst werden diese permanenten Wandelprozesse der Verfestigung und Auflösung kulturellen Sinns durch Prozesse des Kontakts einer Semiosphäre mit einer anderen. In Lotmans Vorstellung ist dies vor allem der Kontakt zweier Nationalliteraturen miteinander, die jeweils durch Übersetzungsleistungen an den Grenzen beider Semiosphären Input von außen hereinholen. Im Verständnis der Passauer Mediensemiotik ist das Modell der Semiosphäre auf beliebige kulturelle und mediale (Teil-)Systeme übertragbar gemacht worden (vgl. Decker und Krahl 2011; Decker 2018). Eine besondere Rolle für die Binnenstrukturierung von Semiosphären spielen dabei in den jeweiligen systemischen Einheiten systeminterne Aspekte der Bildung kultureller Identität, Alterität und Alienität im Sinne Todorovs (vgl. Todorov 1985 und Decker 2014b).

Ein zentrales Ergebnis, das sich aus der Zusammenschau der hier vorgelegten Beiträge ergibt, ist dabei, dass der Schlagersong als Musikstück oft die Funktion hat, sprachliche und musikalische Leerformeln zu kombinieren, die einerseits ein überstrukturiertes Musikstück bilden, das andererseits aus den Kontexten der Filmhandlungen performativ herausgelöst wird und einen Eigenwert bekommt. Auf diese Weise wird das Schlagerstück an die performierende Person gebunden und kann damit gleichzeitig Figurenentwicklungen markieren und andererseits an den/die Interpret*in als Star gebunden werden, der/die den Schlager mit eigenen Bedeutungen auflädt.² Der Schlager kann aufgrund seiner Leerformeln bei seiner gleichzeitigen Überstrukturiertheit neue Bedeutungen, je nach Kontext, in dem er performiert wird, aufnehmen, und wird damit durch die Person angeeignet, die ihn jeweils performiert. Wie alle Beiträge zeigen, werden Schlager und Hit-Songs damit zu variabel befüllbaren Containern von Bedeutungen, mit denen eine permanente Semiotisierung und De-Semiotisierung im Rahmen einer Semiosphäre möglich ist. Der Schlager ist sozusagen ein Transportmittel für den Im- und Export kulturellen Sinns zwischen verschiedenen medialen Formaten, Medien und Mentalitäten und kulturellen Teilsystemen.

So zeigt **Stephanie Großmann** in ihrem ersten Beitrag zur Rolle der Musik im Heimatfilm der 1950er Jahre auf dem Fundament typischer Signifikationsmöglichkeiten von Filmmusik, dass der Schlager im Heimatfilm der 1950er Jahre in der BRD die Funktion hat, symbolische Heimaträume zu repräsentieren, an die die Werte einer traditionellen Beziehung und eines familiär hierarchisch strukturierten Kollektivs gebunden werden.

Auf der Ebene der Werteformationen der 1950er in der BRD damit absolut kompatibel zeigt **Hans Krahs** in seinem ersten Beitrag zur Schlagersphäre als Semiosphäre auf der Basis des Schlagerfilms der 1950er Jahre, dass die Filme oft das Modell der Simulation benutzen, um an der Oberfläche der Filme Innovation und Austausch mit Anderem und Fremdem zu simulieren, in sich aber eine ideale Schlagerwelt als hermetisch und konstant von jeder Veränderung zu isolieren, um auf diese Weise in der Mentalität der 1950er Jahre in der BRD kulturelle Sicherheit zu bieten.

Dennis Gräf zeigt an diese Befunde anknüpfend in seinem Beitrag zum Autorenfilm der 1960er Jahre, wie der Schlager im Autorenfilm der BRD negativ als Repräsentant einer zu verarbeitenden und zu bewältigenden Vergangenheit semantisiert wird. Umgekehrt zeigt der Beitrag damit auch, dass sich die Identität des Autorenfilms an der Peripherie der Mainstream-Kultur der BRD unter dem Vorzeichen einer intellektuellen Subversion durch Diffamierung eines Anderen ergibt und damit wiederum Mechanismen der Ausgrenzung und Abwertung reproduziert, die sich auch im abgewehrten Schlagerfilm finden lassen.

Flankierend zeigt **Stephanie Großmann** in ihrem zweiten Beitrag zum DEFA-Schlagerfilm, dass in der DDR der Schlager in den 1960er Jahren dafür funktionalisiert wird, individuelle Wünsche unter Bedürfnisse des Kollektivs unterzuordnen, so dass der Defa-Schlagerfilm der 1960er Jahre auf diese Weise hyperbolisch eine ideologisch wünschenswerte Welt im Sinne der Vorstellungen der SED-Propaganda entwirft.

Mit der hyperbolischen Semantisierung des Raums Österreich durch Schlager und Volksmusik beschäftigt sich **Hans Krahs** zweiter Beitrag zum ‚Sound of Österreich‘. Dabei zeigt der Beitrag, dass der ‚Sound of Österreich‘ auf eine hegemoniale Idee von Österreich ausgerichtet ist und dabei ein abstrakt bleibendes Konzept von Heimat transmedial vermittelt, das von Referenzen auf andere, konkrete Bedeutungen entleert wird.

Einen ähnlichen Gedanken verfolgt der Beitrag von **Jan-Oliver Decker** zu Hildegard Knefs bekanntestem Schlager *Für mich soll's rote Rosen regnen*. Der Beitrag zeigt, wie der Schlager selbst widersprüchliche Bedeutungen harmonisiert und dann in seiner Adaptionsgeschichte zum ‚Emblem‘ wird, das als Projektionsraum mit eigenen persönlichen Vorstellungen durch die Interpret*innen und Rezipient*innen angereichert wird, die den Schlager an neue kulturelle Kontexte anpassen.

Den Zusammenhang zwischen Künstler*in und (Selbst-)Referenz systematisiert der letzte Beitrag von **Hans Krahs** zu Referenz und Image im Musikvideo, der drei Referenzarten herausarbeitet (biografische, pro-

jektive und kommentierende Selbstreferenz), um typologisch die in Musikvideos hervorgebrachten Konzepte eines Künstler-Selbst zu bestimmen.

Die Beiträge eint damit erstens ein chronologischer Zusammenhang mit einer Dominanz auf der bundesdeutschen Kultur der 1950er und 1960er Jahre als den beiden Jahrzehnten deutscher Kultur, die die Schlagerkultur nach dem Zweiten Weltkrieg in der BRD und der DDR zu neuer Blüte treiben. Die Semantiken dieser Zeit sind bis heute in Teilen prägend (vgl. Krah zum ‚Sound of Österreich‘ in diesem Band). Durch Anwendung sauberer mediensemiotischer Beschreibungen textuell manifester Bedeutungen, der Beschreibung ihrer Re- und De-Kontextualisierungen in Semiosphären und damit der Beantwortung der Frage, wie sich Identitäten und Mentalitäten wandeln, möchten alle hier vorgelegten Original-Beiträge zweitens Bausteine zu einer *Schlagersemiotik* liefern, die sich dem Spannungsfeld multimodaler und multikodaler Texte in transmedialen Medienverbänden widmet und ihren sich wandelnden Referenzen und Funktionen nachspürt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Definition des Schlagers, seiner Begriffs- und Sachgeschichte, einleitend Helmes 2003, den Wulff 2019 merkwürdigerweise ebenso wenig zur Kenntnis nimmt wie Helmes 1996 mit seinem kulturwissenschaftlich orientierten und differenzierten Programm zur Analyse zum Zusammenhang von Schlager und Schlagerfilm.
- 2 Vgl. zur Analyse und Funktion von Starimages in Zusammenhang mit Musikvideos einleitend Decker 2005 und zur Funktion von Schauspiel und Musikstars als ‚Trickster‘ Decker 2016, vgl. zum prototypischen Starimage am Beispiel Marilyn Monroe Decker 2014a.

Literatur

- Bieber, Ada und Günter Helmes (2013). Von Trizonesiern, Konjunkturrittern und Herzensbrechern. Der Schlagersound der 1950er Jahre. In: Gerhard Paul (ed.). *Soundgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2013, 309–314.
- Decker, Jan-Oliver (1999). Der Raum als Metapher zwischen ‚Auflösung‘ und ‚Transzendenz‘. Strategien der Raumsemantik, Sexualitätsdiskurs und Madonna im Musikvideo. In: Hans Krah (ed.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Narr, 131–164.
- Decker, Jan-Oliver (2000). Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander. In: Hans Krah (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 97–122.

- Decker, Jan-Oliver (2005). Madonna: „Where’s That Girl?“ – Starimage und Erotik im medialen Raum (= LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – KIEL, 3). Kiel: Ludwig.
- Decker, Jan-Oliver (2008). Madonna. Die Konstruktion einer Popikone im Musikvideo. In: Gerhard Paul (ed.). *Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 590–597.
- Decker, Jan-Oliver (2014a). Marilyn Monroe. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 266–270.
- Decker, Jan-Oliver (2014b). Jagdszenen aus Niederbayern. Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Jan-Oliver Decker und Hans KraH (eds.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten*. Passau: Stutz, 155–181.
- Decker, Jan-Oliver (2016). Starmythen – Mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript, 79–108.
- Decker, Jan-Oliver (2017). Medienwandel. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 423–446.
- Decker, Jan-Oliver (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 (eds.) (2008). *Zeichen(Systeme) im Film*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 30, 3–4. Tübingen: Stauffenburg.
- Decker, Jan-Oliver und Hans KraH (2011). Mediensemiotik und Medienwandel. In: Institut für interdisziplinäre Medienforschung (eds.). *Medien und Wandel*. Berlin: Logos, 63–90.
- Decker, Jan-Oliver, Olaf Schwarz und Marianne Wunsch (2000). Von der Novelle zum Film: Theodor Storms „Immensee“ (1850) und Veit Harlans Film „Immensee. Ein deutsches Volkslied“ (1943). In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 31–49.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie (2013). *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Helmes, Günter (1996). Populärmusik und Gefühle. Beobachtungen und Überlegungen zum deutschen Schlager (unter besonderer Berücksichtigung der späten 40er bis frühen 60er Jahre). *Der Deutschunterricht* 48, 2 (Literatur und Lebenswelt: Inszenierte Gefühle), 62–84.
- Helmes, Günter (2003). Schlager. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, 377–380.

- Hennig, Martin (2017). *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg: Schüren.
- Krah, Hans (2003). Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film. *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 26, 3–4, 251–271.
- Krah, Hans (2005). Einführung. In: Hans Krah (ed.). *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 27, 1–2, 3–21.
- Krah, Hans (2015a). *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. 2. Auflage. Kiel: Ludwig.
- Krah, Hans (2015b). Das überschreitende Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos. In: Johannes Wende (ed.). *Spike Jonze*. München: edition text + kritik, 23–43.
- Krah, Hans (2017a). Mediale Grundlagen. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 57–80.
- Krah, Hans (2017b). Leitmedium Film – av-Formate. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 309–329.
- Krah, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Krah, Hans und Jörg Wiesel (1996). Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik „volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 19, 3, 259–279.
- Krah, Hans und Jörg Wiesel (1999). „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans Krah (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.
- Lotman, Jurij M. (1990). Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4, 287–305.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage. München: Fink.
- Lotman, Jurij M. (2010). *Die Innenwelt des Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nies, Martin (2017). Kultursemiotik. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 377–398.
- Titzmann, Michael (1977). *Strukturelle Textanalyse*. München: Fink.
- Titzmann, Michael (1989). Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 47–61.
- Titzmann, Michael (2017). Text-Bild-Beziehungen. In: Hans Krah und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 177–200.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wulff, Hans-Jürgen (2019). Editorial. Schlagerfilme im Kontext ihrer Zeit. In: Hans-Jürgen Wulff und Michael Fischer (eds.). *Musik gehört dazu. Der österreichisch deutsche Schlagerfilm 1950-1965*. Münster und New York: Waxmann, 7–19.

Prof. Dr. Jan-Oliver Decker

Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/Mediensemiotik

Universität Passau

D-94032 Passau

E-Mail: Jan-Oliver.Decker@uni-passau.de

Echo der Berge – Klänge der Heide. Musik im Heimatfilm der 1950er Jahre

Stephanie Großmann, Universität Passau

Summary. The article presents in its first part an overview of how musical and visual elements can generally interact and interlink within the film. It focuses especially on the potential of music to produce and influence narrative structures and strategies. Based on this, the contribution then examines – by taking the example of the Heimatfilm of the 1950s – how film music affects and leads the filmic narration in this genre and which semantics it connects to the items ‘music’ and ‘music-making’.

Zusammenfassung. Der Beitrag präsentiert zunächst einen Überblick über die Bandbreite der zentralen bildlich-musikalischen Relationen im Film und fokussiert dabei das Potenzial der Musik, narrative Strukturen und Strategien hervorzubringen und zu beeinflussen. Aufbauend darauf untersucht der Beitrag dann am Beispiel des Heimatfilms der 1950er Jahre, welchen Einfluss die Filmmusik auf das filmische Erzählen nimmt und mit welchen Semantiken dieses Genre die Größen ‚Musik‘ und ‚Musizieren‘ auflädt.

1. Einleitung

Ganz allgemein konstituiert sich das filmische Erzählen aus dem Zusammenwirken verschiedener visueller und auditiver Zeichen und Zeichenkomplexe. Auf der Ebene des Bildes sind es die Darstellung des filmischen Raums, der Figuren und Körper, die filmische Erzählhaltung (Point of View), die Bildstruktur, die Einstellungsgröße, -länge und -perspektive sowie Montage und Schnitt, die narrative Strukturen transportieren. Auf der Ebene des Tons ist es primär die gesprochene Sprache (Dialoge, Monologe), die am Prozess der filmischen Narration beteiligt ist, aber auch nachgelagert die Geräusche und die Musik, die auf einer eher atmosphärisch-emotionalen Ebene wirksam sind. Dieser Beitrag widmet sich nun explizit der Musik und ihren Funktionen im filmischen Erzählen. Da die Musik – vor allem im Vergleich mit der Sprache – in Bezug auf die von ihr vermittelte Semantik

ein eher offenes Zeichensystem ist, ist ihr jeweiliges Bedeutungspotenzial im Film in besonderem Maße von den anderen Zeichensystemen abhängig und durch eine permanente Kohärenzbildung zwischen der visuellen und auditiven Ebene des Filmes beeinflusst. Nach einem theoretisch-systematischen Überblick über die bildlich-musikalischen Relationen im Film und die potenziellen Strategien, durch Musik die narrativen Strukturen der Filme zu lenken und zu beeinflussen,¹ untersucht dieser Beitrag am Beispiel des Heimatfilms der 1950er Jahre ganz konkret den Einfluss der Filmmusik auf das filmische Erzählen in diesen Filmen und ihre Funktion innerhalb der Bedeutungsgenerierung.

2. Filmmusik – Musik im Film

2.1 Musik und Bild

Aus einer formalen Perspektive kann das bildlich-musikalische Verhältnis prinzipiell auf drei unterschiedliche Arten aufeinander bezogen sein: 1. Ist die auditive Quelle der Musik auf der visuellen Ebene des Films verortet, spricht man von *intradiegetischer Musik*. Diese ist selbst explizit Teil der Diegese und der filmischen Narration und sie kann von den Figuren gehört werden. Bei der intradiegetischen Musik kann weiter differenziert werden, ob die Musikquelle unmittelbar abgebildet wird, also Teil des Bildraumes ist (*on-screen*), oder ob ihre Quelle innerhalb des dargestellten filmischen Raumes zwar nicht-sichtbar ist, aber durch Kohärenzbildung angenommen werden kann, dass sie trotzdem innerhalb der Diegese hörbar ist (*off-screen*). 2. Ist die Musik hingegen nicht Teil der Diegese, ist sie folglich weder für die Figuren innerhalb der filmischen Narration hörbar noch ihre Quelle sichtbar, spricht man von *extradiegetischer Filmmusik*. 3. Ein durch filmische Montage erzeugter kontinuierlicher Übergang zwischen intra- und extradiegetischer Filmmusik über mehrere Einstellungen und Szenen hinweg soll mit dem Begriff *ambidiegetische Filmmusik* bezeichnet werden. Hierbei ist die Musik entweder zunächst im filmischen Raum verortet und ist dann weiter hörbar, obwohl die Szene gewechselt hat, oder die Filmmusik hat zunächst extradiegetischen Status und erfährt dann aber durch einen Szenenwechsel eine Bindung an den visuell präsentierten Raum.

Neben dem formalen Verhältnis von Musik und Bild gibt es eine Vielzahl von möglichen funktionalen Relationen zwischen der musikalischen und visuellen Ebene, die im Folgenden beschrieben werden sollen.

2.2 Musik und Dramaturgie

Musik übernimmt im Film zumeist eine ordnende und strukturierende Funktion, indem sie innerhalb einer Szene dramaturgische Höhepunkte anzeigt,

die Beziehung zwischen aufeinanderfolgenden Sequenzen verdeutlicht oder in der Diegese weit auseinanderliegende Einheiten verbindet. Die Musik kann also eine Beziehung zwischen den visuellen und anderen auditiven Zeichen des Films aufbauen und auch disparate Zeichenkomplexe zu sinnvollen und sinnhaften Einheiten verschmelzen.

Innerhalb einer Sequenz können einzelne musikalische Elemente mit visuellen Zeichen korrelieren, sodass sie sich gegenseitig hervorheben und verstärken. Es können beispielsweise der Rhythmus der Musik und der Schnitt synchron sein, wodurch die Wahrnehmung der Rezipientinnen und Rezipienten auf die syntagmatische Struktur des Filmes gelenkt wird. So können bei einer hohen Frequenz Bedeutungen wie ‚ereignisreich‘ und ‚schnell‘ oder bei geringer Frequenz auch ‚ruhig‘ und ‚langsam‘ vermittelt werden. Darüber hinaus kann Musik in einer Szene das ‚Wichtige‘ markieren und so als Relevanzsignal fungieren. Musikalische Höhepunkte zeichnen sich zumeist durch die Wiederholung einer Sinneinheit oder eines Themas in gesteigerter Form aus. Diese Steigerung kann beispielsweise durch einen nach oben transponierten Melodieverlauf, eine zunehmende Dynamik oder auch durch eine Verlangsamung in Form eines Ritardando erzeugt werden. Der Spannungsbogen der Musik überträgt sich dabei auf die anderen visuellen und auditiven Zeichen des Films, sodass der Moment der musikalischen Klimax auch als zentraler Moment der gesamten Szene inszeniert wird.

Die Montage reiht einzelne filmische Elemente, einzelne Einstellungen, aneinander und stellt sie in einen Sinnzusammenhang. Durch die spezifische Relation dieser einzelnen Elemente zueinander wird eine Bedeutung generiert, die es zu rekonstruieren gilt. Das Verhältnis der montierten Elemente erschließt sich aber zumeist nicht allein durch die visuellen Inhalte der Elemente, sondern wird durch die auditive Ebene und insbesondere durch die Filmmusik unterstützt, die eine Kohärenz der Bilder etabliert und strukturiert. Prinzipiell sind diesbezüglich zwei Strategien zu unterscheiden:

Einerseits kann der Fortlauf gleicher Musik disparate Bilder und Einstellungen zu einer Einheit verschmelzen. Die Filmmusik glättet also die Übergänge auf der visuellen Ebene, wodurch sie größere Sinneinheiten schaffen kann (z.B. bei Rückblenden oder Zeitraffung). Andererseits kann die auditive Ebene durch eine deutliche Veränderung der musikalischen Struktur anzeigen, dass die aufeinanderfolgenden Bilder bzw. Einstellungen der visuellen Ebene als diskontinuierlich aufzufassen sind, dass zwischen ihnen demnach harte (inhaltliche) Brüche bestehen.

Musikalische Themen und Motive können durch die Verbindung mit visuellen oder sprachlichen Zeichen mit außermusikalischen Größen aufgeladen werden. Diese Verbindung wird hergestellt, indem (meist mehrfach) simultan das musikalische Thema oder Motiv zu hören ist und das visuelle Zeichen fokussiert zu sehen und das sprachliche Zeichen ebenfalls zu hören ist. Dabei wird die musikalische Struktur zum Signifikanten des visuellen oder sprachlichen Signifikats semiotisiert. In der Musikwissenschaft spricht man in diesem Zusammenhang von **E r i n n e r u n g s m o t i v e n**.

Diese musikalischen Erinnerungsmotive können auch Sequenzen, die im Film nicht chronologisch auftreten, aufeinander beziehen, sodass durch die Musik ein intratextuelles Syntagma generiert wird. Hierbei handelt es sich zumeist nicht nur um eine formale syntaktische Verbindung von Elementen, sondern zugleich um eine aus dieser Verbindung rekonstruierbare Zuweisung spezifischer semantischer Bedeutungen; Musik etabliert in diesem Fall einen Sinnzusammenhang auf einer höheren Abstraktionsebene.

2.3 Musik und Spannung

Eine herausgehobene, dramaturgische Funktion, die Musik im Film übernehmen kann, ist die Erzeugung und Verstärkung von Spannung. Der Begriff der Spannung kann in die Bereiche *S u r p r i s e* und *S u s p e n s e* untergliedert werden, wobei *Surprise* die Spannungserzeugung durch plötzliche, unerwartete, überraschende Aktionen bezeichnet, die bei den Rezipientinnen und Rezipienten ein Erschrecken auslösen. *Suspense* hingegen benennt eine sich langsam aufbauende Spannungskurve, bei der eine diffuse Unkalkulierbarkeit der Ereignisse im Vordergrund steht: Mindestens ein Zeichensystem im Film deutet auf eine Bedrohung hin, die sich aber mit den Implikationen der anderen Zeichensysteme nicht deckt. Dadurch wird bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine Unsicherheit ausgelöst, die sich im weiteren Verlauf des Films in beide Richtungen bestätigen kann – die erahnte Bedrohung kann eintreten oder aber auch uneingelöst bleiben. *Suspense* beruht somit auf einer Asymmetrie des Wissens, die in den allermeisten Fällen durch die Musik unterstützt und manchmal auch erzeugt wird. Eine prototypische *Suspense*-Sequenz beruht darauf, dass auf der visuellen Ebene des Films zunächst keine Bedrohung vermittelt wird, wohingegen auf der auditiven Ebene der Einsatz von extradiegetischer Filmmusik eine Bedrohung evoziert, die sich auf die Gefühle der Rezipientinnen und Rezipienten überträgt. Vom Klangspektrum stehen dissonante Intervalle, eine extrem hohe oder tiefe Tonlage und Instrumente mit eher kalter Klangfarbe paradigmatisch für drohende Gefahr in der Filmmusik.

2.4 Musik und Emotionalisierung

Musik konstituiert sich aus den Parametern Melodie, Rhythmus, Harmonik, Dynamik, Agogik und Instrumentation und jeder dieser Parameter kann auf bestimmte Emotionen verweisen, indem er der Musik eine *g e s t i s c h e F o r m* verleiht, die mit der gestischen Form von Emotionen korreliert (Bierwisch 1990: 161ff.). Im kulturellen Wissen unserer Gesellschaft ist beispielsweise verankert,² dass wir Trauer tendenziell mit einem langsamen, in sich gekehrten, dumpfen Gestus in Verbindung bringen, der musikalisch durch eine rhythmisch ruhige, langsamer werdende, von der Dynamik eher leise Melodie in Moll gespiegelt werden kann. Freude drückt sich hingegen eher

beschwingt und kraftvoll aus, was musikalisch beispielsweise durch einen punktierten Rhythmus, eine aufsteigende Melodielinie und eine Dur-Harmonik aufgegriffen werden kann. Dieser emotionale Gestus von Musik kann im Film funktionalisiert werden, indem er mit der Emotion der im Film dargestellten Szene, Person oder Situation korreliert. Die Filmmusik fokussiert und verstärkt diese Emotion und rückt sie in den Vordergrund oder der emotionale Gestus der Filmmusik macht überhaupt erst deutlich, welche Emotion der visuellen Ebene zugrunde gelegt werden soll.

Musik hat darüber hinaus die Fähigkeit, diesen emotionalen Gestus innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne zu etablieren; bereits nach wenigen Tönen kann sie innerhalb von Sekunden ein Gefühlsbild aufrufen und auf die Rezipientinnen und Rezipienten übertragen. Diese Wirkung von Musik nutzt der Film, um Szenen, die auf der visuellen und narrativen Ebene zunächst bedeutungslos sind, mit Emotionen aufzuladen und in einen spezifischen Kontext einzubetten. Filmmusik übernimmt hier eine argumentative Rolle im Zusammenwirken der unterschiedlichen am Film beteiligten Zeichensysteme, da sie zentrale Informationen darüber vermittelt, wie eine Szene semantisch eingebettet ist, und die Rezipientinnen und Rezipienten vom emotionalen Stellenwert einer Szene überzeugt. Dabei kann argumentativ oder persuasiv eingesetzte Filmmusik die Entwicklung der Narration antizipieren.

Wird die argumentative oder persuasive Funktion von Filmmusik noch weiter gesteigert, dann kann man von einer perlokutionären Funktion sprechen, bei der die Emotionen der Rezipientinnen und Rezipienten nicht nur beeinflusst, sondern massiv manipuliert werden. Da sich das Hören im Gegensatz zum Sehen eher emotional-unbewusst vollzieht, hat die Filmmusik einen sehr starken und tiefgreifenden Zugriff auf die Gefühle der Rezipientinnen und Rezipienten und kann diese mehr oder weniger unmerklich lenken und leiten. Dieses affektive Potential von Musik (wurde und) wird häufig zur Unterstützung von politischer Propaganda missbraucht, aber auch in amerikanischen Blockbusterproduktionen zur emotionalen Manipulation genutzt. Dabei inszeniert die filmmusikalische Überhöhung von Szenen die im Film visuell und narrativ vermittelten Werte und Normen als unhinterfragbar und allgemeingültig, indem sie die Rezipientinnen und Rezipienten mit ihrer Klanggewalt überwältigt.

2.5 Konzeptionelle Funktionen von Musik

Neben den strukturierenden und emotionalisierenden Funktionen kann Filmmusik auch konzeptionelle Aufgaben für den filmischen Raum übernehmen. Sie kann sowohl auf die zeitliche Situierung der Diegese verweisen als auch das Gefühl für den dargestellten Raum, also die raumsemantische Situierung, unterstützen und so eine integrative Funktion in Bezug auf die visuelle und narrative Ebene ausüben. Plakative Beispiele für einen Verweis auf 1. geographische Räume durch die Musik sind der

Dudelsack als Zeichen für Schottland, der markante Rhythmus des Tangos als Zeichen für Argentinien, auf der Pentatonik aufbauende Harmonien als Zeichen für den ostasiatischen Raum oder die Melodie einer Nationalhymne als Zeichen für einen Staat oder eine Nation. Häufig wird die Inszenierung bestimmter 2. sozialer Räume im Film ebenfalls durch die Musik gestützt. So transportiert beispielsweise intradiegetisch eingesetzte elektronische Musik die Atmosphäre einer Diskothek und der Klang der Orgel das Raumgefühl einer Kirche. Die Filmmusik kann auch mit weiteren 3. räumlich distinkten Merkmalen eines präsentierten Raumes korrelieren. Räumliche Weite kann etwa durch Halleffekte und einen großen Tonumfang einer Melodie und räumliche Enge durch Dämpfung des Klanges und kleine Intervallschritte in der Melodie und Harmonie aufgegriffen werden.

Es wurden bereits die musikalischen Erinnerungsmotive als ein Phänomen beschrieben, das innerhalb eines Films bestimmte Szenen, Personen oder Konzepte syntaktisch und semantisch miteinander verknüpfen kann (vgl. 2.2 Musik und Dramaturgie). Erinnerungsmotive haben aber nun nicht nur innerhalb einer dargestellten Welt das Potential bestimmte Inhalte an sich zu binden, sondern auch über die Grenzen eines Einzeltextes hinaus. Es gibt musikalische Motive, die Bestandteil des kulturellen Wissens einer Gesellschaft sind, sodass mit dem Hören dieses Motivs zum einen das Motiv identifiziert und damit gleichzeitig auch als bedeutsam erkannt und zum anderen die mit ihm verknüpften Konzepte abgerufen werden können. Durch die intertextuelle Verwendung von musikalischen Themen und Motiven kann auf Personen, Gefühle, Ideen und sogar ganze Werkkontexte verwiesen werden und diese können dann mit den Größen der dargestellten Welt in Bezug gesetzt werden, sodass sie den Bedeutungshorizont der dargestellten Welt um textexterne Bezugspunkte erweitern.

2.6 Musik und (gesungener) Text

Von besonderer Relevanz für die Bedeutungsgenerierung durch Filmmusik sind Liedtexte. Ihre semiotische Beschaffenheit hat sowohl Anteil am Zeichensystem ‚Sprache‘ als auch am Zeichensystem ‚Musik‘: Ein sprachlicher Zusammenhang, meist überdeterminiert durch poetische Strukturen, wird mittels musikalischer Strukturen transportiert. Durch die Einbettung in einen musikalischen Zusammenhang werden Liedtexte jedoch anders wahrgenommen als die Figurenrede im Film, da sie in ihrer ästhetischen Ausdrucksweise eher einem Gedicht ähneln und damit in einem Spannungsverhältnis zu alltagssprachlichen Äußerungen stehen. Ihr Status lässt sich in den meisten Fällen als impliziter Kommentar zum filmischen Geschehen beschreiben, denn Liedtexten können Aussagen formulieren, die die Figuren der Diegese oder auch eine extradiegetische Erzählinstanz nicht in dieser Art unmittelbar und unverblümt mitteilen könnten, weil sie entweder in dieser Direktheit oder aber in dieser poetischen Ausdrucksweise unangemessen erscheinen würden.

3. Musik im Heimatfilm der 1950er Jahre

Der sich in den 1950er Jahren etablierende Heimatfilm verweist – sowohl durch die Wahl seiner Sujets als auch durch seine Situierung in ländlichen Topographien – auf ein starkes Bedürfnis nach heiler Welt und Naturromantik in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Nach den Zerstörungen durch den 2. Weltkrieg sind es gerade die idyllischen Rückzugsräume, die der Film als Heimatorte inszeniert und in denen er die filmische Verhandlung von wünschenswerten Normen und Werten vorführt.³ Der Auswahl der für diese Untersuchung herangezogenen Filme ist der von Gräf (2012: 55) formulierte Heimatfilmbegriff zugrunde gelegt, der folgende Genremerkmale als konstitutiv definiert:

1. Das Paradigma der ‚Heimat‘ muss entweder auf der Oberflächen- oder in der Tiefenstruktur der filmischen Narration verhandelt werden.
2. Der Film bedient sich spezifischer Authentizitätssignale, die die dargestellten Welten als mimetische Abbildungen einer realexistierenden extratextuellen Welt inszenieren.
3. Eine positive Lösung der im Film verhandelten Konflikte.⁴

Für die untersuchten Heimatfilme zeigt sich, dass das Zeichensystem Musik massiv an der filminternen Bedeutungsgenerierung und Ideologievermittlung beteiligt ist. Im Folgenden soll nun aufgezeigt werden, wie diese Filme musikalische Strukturen funktionalisieren, um die für den Heimatfilm spezifischen Ideologeme herauszubilden.

3.1 Extradiegetische Filmmusik – Natur, Freiheit und Emotionalisierung

Zunächst kann zwischen der narrativen Funktion von extradiegetischer und intradiegetischer Musik unterschieden werden. Extradiegetische Filmmusik wird im Heimatfilm vor allem in konventioneller Weise zur Emotionalisierung und Spannungsgenerierung eingesetzt. In *Grün ist die Heide* (BRD 1951, Regie: Hans Deppe, Musik: Alfred Strasser), gewissermaßen der Prototyp des deutschen Heimatfilms der 1950er Jahre, kommen sich der Förster Walter Rainer und Helga Lüdersen bei einem Waldspaziergang im Dämmerlicht näher, während zugleich ein gesuchter Wilderer – von den Zuschauerinnen und Zuschauern sowie Helga bereits als Helgas Vater Lüder Lüdersen identifiziert – im gleichen Teil des Waldes auf der Pirsch ist. Der Wechsel zwischen den Szenen, in denen das Liebespaar „Zieprack“⁴⁵ zu sehen ist, und den Szenen, in denen der Wilderer und der zu erlegende Hirsch gezeigt werden, wird deutlich durch unterschiedliche extradiegetische Musik gekennzeichnet. Durch die dramatische und stellenweise dissonante Musik, die die Szenen um Lüdersen begleitet, wirkt auch der dämmerige Wald bedrohlich. Die gleiche Darstellungsweise des Waldes erscheint hingegen in den Einstellungen, die Helga und Walter zeigen, als wild-roman-

tisch, was allein auf die harmonische und sanftere Musik dieser Einstellungen zurückzuführen ist. Durch den mehrfachen Wechsel der Szenen sowie der Musik wird zum einen Spannung generiert, die sich mit dem von Helga und Walter gehörten Schuss und der Flucht Lüdersens entlädt, und zum anderen wird der Wald als ambivalenter Raum inszeniert, da er sowohl mit den Bedeutungen ‚Bedrohung‘ als auch mit ‚Romantik‘ aufgeladen wird.

Eine weitere für den Heimatfilm spezifische Funktion, die an die extradiegetische Filmmusik delegiert wird, ist die rekurrente Überhöhung der visuellen Darstellung von Naturaufnahmen. In Alfred Stummers *Der Förster vom Silberwald / Echo der Berge* (A 1954, Musik: Viktor Hruby) erklingt zu einer Vielzahl der Berg- und Tieraufnahmen deutlich (im musikhistorischen Sinne) hochromantisch geprägte Musik, die sich in ihrem sinfonischen Klang durch eine exzessive Betonung des gefühlvollen Ausdrucks auszeichnet. Dabei findet eine Amalgamierung der Bild- und Tonebene statt, die den Raum ‚Natur‘ als audiovisuell erfahrbaren ‚Klangraum‘ inszeniert (vgl. auch Krahl und Wiesel 1999: 156ff.). Die Figuren Hubert Gerold und Liesl Leonhard kommen sich bei einer Bergtour näher, die vor allem durch die Beobachtung der Tiere und der Natur geprägt ist. Die visuell vorgeführte Weite der Berglandschaft, die der Adler majestätisch überfliegt, wird durch die Korrelation mit den bombastischen Blechbläserklängen zum Raum der Freiheit überhöht (vgl. Abb. 1 und 2).

Für die Verwendung extradiegetischer Musik im Heimatfilm lässt sich konstatieren, dass genau die Koppelung von bildlich vorgeführten, natürlichen Landschaftsräumen und sinfonischer Musik, die an sich als kultureller und dezidiert nicht natürlicher Klangraum zu werten ist, einen Topos der Ursprünglichkeit und Authentizität erzeugt. Der Widerspruch zwischen ‚authentischen‘ Bildern und massiv kulturell überformtem Klang wird hierbei durch die filmhistorische Konventionalisierung völlig verschleiert. Denn bereits während der Stummfilmzeit untermalen musikalische Versatzstücke vor allem aus dem Repertoire der Romantik die Filmbilder, sodass gerade die opulente Musik paradoxerweise ein Mehr an Natürlichkeit suggeriert.



Abb. 1 und 2: *Der Förster vom Silberwald* (1954).

3.2 *Intradiegetisches Singen und Musizieren als Generator eines (virtuellen) Heimatgefühls*

Neben der extradiegetisch verwendeten Filmmusik ist vor allem ein häufiger Einsatz von intradiegetischer Filmmusik signifikant für den Heimatfilm der 1950er Jahre. Permanent wird gesungen, musiziert oder zu Musik getanzt. Ein besonders plakatives Beispiel hierfür ist der Film *Heimat, Deine Lieder* (BRD 1959, Regie: Paul May, Musik: Rolf A. Wilhelm). Von seinen 84 Minuten Laufzeit werden allein 30 Minuten durch explizite intradiegetische Gesangsakte bestritten, sodass man sich dem Eindruck nicht entziehen kann, dass die gesamte Narration nur als Bindeglied zwischen den einzelnen Gesangsnummern fungiert. Zugleich stützt diese Darstellungsweise auch die narrative Strategie des Films: Er etabliert ausdrücklich eine enge Verbindung zwischen den Größen ‚Musizieren‘ und ‚Heimat‘, denn die Kinder im SOS-Kinderdorf finden dort eben genau deshalb eine Heimat, weil sie gemeinsam singen. In der Tiefenstruktur des Films wird diese Konzeption sogar so weit getrieben, dass Hannes, der beste Sänger und Solist des SOS-Kinderdorfchores, letztendlich dadurch belohnt wird, dass er seinen erblindeten und ihm zunächst unbekanntem Vater durch eine Zeitungsankündigung für einen Auftritt des SOS-Kinderchores wiederfindet, also sich die zuvor installierte Substitution der Heimat und Familie durch Musik für ihn in einer realen Familienzusammenführung auflöst.

Wird das aktive Singen von Kinder- und Heimatliedern in *Heimat, Deine Lieder* für die Kindergeneration dazu funktionalisiert, ein unmittelbares Heimatgefühl in der Gemeinschaft des SOS-Kinderdorfes zu installieren, so führt der Film für die ältere Generation eine andere Konzeption durch die Interaktion von Bild und Musik vor: Bei einem Gesangsabend in einem Gasthaus singt der Kinderchor für die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner, zu denen auch einige Vertriebene zählen, das „Lied vom Riesengebirge“. ⁶ Diese Darbietung erzeugt vor allem bei den Vertriebenen ein sentimentales, wehmütiges Gefühl. Zum Gesangsakt werden parallel schwarz-weiß Bilder der ‚verlorenen‘ schlesischen Städte Hirschberg, Glogau, Oppeln, Liegnitz, Oels, Schweidnitz, Brieg, Bunzlau, Breslau und das Kloster Leubus auf eine Leinwand projiziert, die durch einen Kommentator auch eindeutig benannt werden. Durch die Kombination des echten Gesangs mit den medial- und schwarz/weiß-vermittelten Bildern argumentiert der Film implizit, dass für die ältere Generation ein dezidiert lokaler und – zumindest aus heutiger Sicht – definitiv verlorener Heimatraum nicht ersetzbar ist und ein Heimatgefühl nur in Form der melancholischen Rückerinnerung evoziert werden kann. ⁷

3.3 *Musikalische Abgrenzung der semantischen Räume Stadt und Land*

Die für den Heimatfilm signifikante Abgrenzung der semantischen Räume Stadt und Land (Gräf 2012; Großmann 2008; Binz 2007; Trimborn

1998) findet rekurrent auf der musikalischen Ebene ihre Entsprechung.⁸ Der städtische Raum und die Figuren, die ihm angehören, werden mit intradiegetischer Musik korreliert, die sich durch die Kombination der Merkmale ‚synthetisch-vermittelt‘ und ‚US-amerikanisch‘ auszeichnet, vier kurze Beispiele mögen dies veranschaulichen: 1. In *Der Förster vom Silberwald* tanzt man im Wiener Atelier des Bildhauers Max Freiberg zu Swing und Jazz aus dem Radio. Liesl wendet sich im Verlauf der Handlung von diesem städtischen Raum und Partner ab und dem semantischen Raum *L a n d* sowie dem Förster Hubert zu. 2. Der Film *Schwarzwaldmelodie* (BRD 1956, Regie: Geza von Bolvary, Musik: Gerhard Winkler) beginnt mit einer Szene in der städtischen „Hot Club Bar“, wo wild und ausgelassen Swing getanzt wird. Dort reißt der angetrunkene Fredy Stettner die Blondine Uschi auf, baut auf dem Heimweg prompt einen Autounfall, begeht Fahrerflucht und wird daraufhin von Uschis Bruder erpresst. Diese Eingangssequenz ist der Katalysator für alle weiteren Konflikte des Films, wodurch implizit auf eine Bedrohung des semantischen Raums *L a n d* durch den mit US-amerikanischer Musik korrelierten semantischen Raum *S t a d t* rekurriert wird. 3. Auch der Film *Die schöne Müllerin* (BRD 1954, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Willy Mattes) führt vor, dass die Grenzüberschreitung des populären Rock’n’Rolls von der Stadt auf ein Dorffest die zuvor gut zur Volksmusik funktionierende tänzerische Choreographie in ein heilloses Chaos stürzt. 4. Dass die amerikanische Musik auf dem Land wirklich nicht zum Broterwerb taugt, zeigt sich an den drei Stromern in *Schwarzwaldmelodie*, die nach einem Aufenthalt in den USA ihr Glück als modern gekleidete Jazzmusiker auf dem Dorf versuchen und damit kläglich scheitern (vgl. Abb. 3). Bereits wenige Minuten nach dieser Szene sind die drei Stromer wieder in ihrer alten Kleidung und mit ihren ursprünglichen Instrumenten den Geld einbringenden Volksliedern treu (vgl. Abb. 4).⁹

Die konkrete Auswahl der intradiegetisch verwendeten Musikrichtung (Swing, Jazz und Rock’n’Roll) trägt folglich dazu bei, den städtischen Raum als Raum der Modernisierung zu semantisieren; und diese Modernisierung wird im Gesamtdiskurs des Heimatfilms konsequent abgewertet.¹⁰



Abb. 3 und 4: *Schwarzwaldmelodie* (1956).

Im Gegensatz dazu wird der traditionsverbundene ländliche Raum mit deutscher Volksmusik korreliert.¹¹ Die Volksmusik wird nicht synthetisch vermittelt, sondern zumeist als unmittelbarer performativer Akt vorgeführt. Darüber hinaus suggerieren die Filme, dass die Lieder nicht erst erlernt werden müssen, vielmehr erschließen sie sich jedem intuitiv. Dies liegt auch darin begründet, dass ihre rhythmischen, melodischen und harmonischen Strukturen sehr einfach und damit auch sehr eingängig sind.¹²

Sowohl die als authentisch inszenierten Naturaufnahmen als auch der ‚echte‘ Gesang und das ‚echte‘ Musizieren verweisen zum einen darauf, dass der ländliche Raum als ‚natürlich‘ gesetzt wird und dass zum anderen die Empfindungen der ihm zugeordneten Figuren dadurch als ‚echt‘ – also als anthropologisch richtig und damit positiv bewertet – semantisiert werden.¹³

Ein weiteres Merkmal der Volkslieder ist ihre Verbreitung durch mündliche Tradierung. Sie werden von den älteren Generationen an die jüngeren weitergegeben, sodass sie selbst zum Zeichen für ‚Tradition‘ semiotisiert werden. Paradigmatisch für diese Form der selbstständigen Verbreitung von Volksliedern sind in den Heimatfilmen die musizierenden Stromer, die in einer Vielzahl der Heimatfilme auftauchen.¹⁴ Sie stellen durch ihren permanenten Gesang ein Bindeglied zwischen extra- und intradiegetischer Musik dar, denn durch sie wird der Naturraum zum Klingen gebracht und dieser Klang übersteigt häufig durch die Ausweitung der instrumentalen Begleitung auf nicht in der Diegese vorgeführte Instrumente den Handlungsrahmen.

3.4 Die Musik leitet (zurück) zum Heimatraum: Zwei Strategien

Die Volksmusik wird folglich dazu funktionalisiert, in Kombination mit den visuell vorgeführten Naturaufnahmen und Trachten eine idyllische Heimat zu installieren, die für alle den restaurativen Normen und Werten unterordnungswilligen Figuren einen Zielraum darstellt (vgl. dazu auch Struck 2007: 62). Gerade an die intradiegetisch erklingenden Volks- und Heimatlieder wird eine katalytische Funktion delegiert, die das Aufgehen der Figuren in diesem Raum motiviert. Hierbei können zwei unterschiedliche Strategien in den Heimatfilmen unterschieden werden: Eine Teilmenge der Filme setzt diesen als Zielraum postulierten semantischen Raum der Heimat als für die Figuren erreichbaren, die andere Teilmenge installiert hingegen zwei konkurrierende positiv semantisierte Heimaträume – eine *a l t e H e i m a t* und eine *n e u e H e i m a t* – von denen die erste als unerreichbarer Sehnsuchtsort gesetzt wird, da sie durch die geopolitischen Folgen des 2. Weltkrieges nicht mehr zum deutschen Staatsgebiet gehört.

Die narrative Strategie der ersten Teilmenge beruht darauf, dass die Figuren, die ihren Heimatraum verlassen wollen oder ihn bereits verlassen haben, durch das Hören eines in der Diegese zuvor mit diesem Heimatraum korrelierten Volksliedes in den Heimatraum zurückberufen werden.

Dies sei an zwei Beispielen belegt. Inge Bachner hat sich in *Am Brunnen vor dem Tore* (BRD 1952, Regie: Hans Wolff, Musik: Willy Schmidt-Gentner) schweren Herzens dazu entschieden, mit ihrem Verlobten, dem Briten Robert Murphy, nach England zu gehen und ihr Heimatdorf und den eigentlich von ihr geliebten Kurt Kramer zu verlassen. Sie ist schon zur Abreise bereit, als die drei Stromer auf dem Dorfplatz das Volkslied *Ach wie ist's möglich dann* anstimmen. Inge lauscht dem Lied und stürmt bewegt zurück ins Haus. Darauf erfährt Murphy, dass Inge nicht ihn, sondern Kurt Kramer liebt. Selbstlos und ritterlich führt er die beiden zusammen und kehrt alleine nach England zurück.

In *Schwarzwaldmelodie* hat der erfolglose Komponist Hans Homann seinen Heimatraum, den Schwarzwald, verlassen, weil die von ihm geliebte Susanne sich dem väterlichen Wunsch folgend mit einem anderen Mann verlobt hat, um dessen vor dem Bankrott stehende Kuckucksuhrenfabrik zu sanieren. Als Hans jedoch in New York City eine englische Version des von ihm komponierten Liedes *Schwarzwaldmelodie* hört, packt ihn das Heimweh und er kehrt sofort in den Schwarzwald zurück.¹⁵ Dort lösen sich selbstredend auch alle beziehungstechnischen und finanziellen Konflikte, sodass schlussendlich Susanne und Hans als glückliches Paar vor idyllischem Schwarzwald-Panorama den Film beenden (vgl. Abb. 5 und 6).¹⁶

Die narrative Strategie für die zweite Teilmenge der Heimatfilme muss notwendigerweise eine andere sein, da der Heimatraum, in den die Figuren zurückberufen werden könnten, nicht mehr zugänglich ist. Auch dies soll an zwei Beispielen gezeigt werden. Im Film *Hohe Tannen / Köhlerliesl* (BRD 1960, Regie: August Rieger, Musik Hans Oliva-Hagen) fahren der Schlagerkomponist Theo Weigand und sein Textdichter Bert Haagen aufs Land, um sich dort für ein neues Heimatlied inspirieren zu lassen. In dem Dorf, in dem sie sich einquartiert haben, nehmen sie an einem „Fest der Heimat“ teil. Das Fest beginnt mit einem Umzug verschiedener Trachtenvereine und Kapellen der Landmannschaften, die auf der visuellen Ebene auf die unterschiedlichen Herkunftsräume der im Dorf Lebenden verweisen.¹⁷ Danach folgen Auftritte der einzelnen Tanz-, Musik- und Gesangs-



Abb. 5 und 6: *Schwarzwaldmelodie* (1956).

vereine; zum Beispiel spielen die „lustigen Oberkriener [...] einen Walzer aus ihrer Heimat.“ Des Weiteren wird folgendes für den Film komponierte Heimatlied intradiegetisch vorgeführt (vgl. Abb. 7):

Unsere Herzen haben Heimweh
Und sie können nicht versteh'n,
Dass so nah und doch so ferne
Ihre Heimatsterne steh'n.

Wo die Mutter ward geboren,
wo das Vaterhaus einst stand,
Hinter Bergen, hinter Wäldern,
Liegt verlor'nes Heimatland.

Zu ihm führen viele Wege,
Doch wir dürfen keinen geh'n,
Nur die Sehnsucht unserer Herzen
Darf der Wind hinüber weh'n.

Unsere Heimat, unsere Heimat,
Ewig bleibst du für uns schön.
Ist das Heimweh auch unendlich,
Einst werd' ich dich wiederseh'n.
Ist das Heimweh auch unendlich
Einst werd' ich dich wiederseh'n.
(*Hohe Tannen* 01:01:20)

Die im Liedtext dargelegte Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, die zwar weiterhin topografisch existiert, aber aufgrund eines Verbotes („doch wir dürfen keinen geh'n“) unerreichbar ist, wird auf der visuellen Ebene mit Naturaufnahmen der das Dorf umgebenden Landschaft gekoppelt (vgl. Abb. 8). Der Film argumentiert also implizit und zeichenhaft, dass ein besungenes Absentes durch ein visualisiertes Präsentes substituiert wird.



Abb. 7 und 8: *Hohe Tannen* (1960).

Dem mit der alten Heimat korrelierten Gefühl der innigen Verbundenheit wird hier als substituierender Signifikant der vorgeführte Handlungsraum als neue Heimat zugewiesen.¹⁸

Eine analoge filmische Argumentationskette findet sich in *Die Trapp-Familie in Amerika* (BRD 1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe): Die Trapps haben durch finanzielle Verluste und ihre Opposition zum NS-Regime – der Film spielt Ende der 1930er Jahre – ihre österreichische Heimat verlassen müssen. Nun versuchen sie als Familienchor, den Amerikanerinnen und Amerikanern erfolglos Palestrina und Bach näher zu bringen. Erst als sie auf ihrer desaströsen Tournee durch die Verkettung folgender widriger Umstände zu spät zu einem Auftritt kommen, haben sie Erfolg: Sie entdecken in Vermont ein Plätzchen, das dem österreichischen Salzkammergut optisch gleicht, und müssen dieses schöne Fleckchen USA singend erkunden. Da ihnen deshalb am Abend die Zeit fehlt, sich vor dem Konzert umzuziehen, müssen sie mit ihrer Alltagskleidung – Dirndl und Lederhosen – auf die Bühne treten. Diese Kleidung und die authentischen Familienstreitigkeiten vor bereits geöffnetem Vorhang erlauben es natürlich nicht, dass nun die alten Meister gesungen werden, sie entscheiden sich spontan dafür, ein österreichisches Jagdlied zu singen, und ernten



Abb. 9–12: *Die Trapp-Familie in Amerika* (1958).

großen Beifall. Schlussendlich wird ihre befristete Aufenthaltsgenehmigung in New York City durch die Hilfe einer Landsmännin in ein dauerhaftes Bleiberecht umgewandelt. Zum Dank singen sie gleich dort in der Einwanderungsbehörde das Lied *Kein schöner Land*.

Auch hier werden durch die Interaktion von visueller und auditiver Ebene die USA als Substitut der *a l t e n H e i m a t* installiert, da durch die sukzessive Montage mit Überblendung von Bildern der New Yorker Hochhauskulisse (vgl. Abb. 10), dem Vermonter Salzkammergut (vgl. Abb. 11) und den singenden Trapps (vgl. Abb. 9 und 12) die Heimat-Semantik des Liedes auf die *n e u e H e i m a t* transferiert wird.

4. Fazit

Auffällig für den Heimatfilm der 1950er Jahre ist die massive Funktionalisierung von musikalischen Genres, mit denen die oppositionellen semantischen Räume *S t a d t* und *L a n d* und die an diese Räume gebundenen Semantiken voneinander abgegrenzt werden. Hinter diesem klassifikatorischen Einsatz von Filmmusik tritt die innere Struktur der Musik im Prozess der Bedeutungsgenerierung zurück. Außerdem ist die sprachliche Komponente der Musik – sowohl in Form der Liedtexte als auch der Diskurs über Musik und Musizieren – zentral für die Vermittlung der Heimatideologie in der Tiefenstruktur der Filme.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filmmusik und insbesondere die Heimatlieder im Heimatfilm einer permanenten Rückversicherung der Bindung an eine räumlich gedachte *H e i m a t* dienen. Durch ihre ständige Wiederholung, die sich sowohl über die intra- als auch über die extradiegetische Ebene ausdehnt, wird der vorgeführte *l ä n d l i c h e R a u m* als *i d e a l t y p i s c h e H e i m a t* propagiert. Die klangliche Dauerschleife verschleiert dabei völlig einen Widerspruch zwischen heraufbeschworener Heimatideologie und vorgeführter Realität in den dargestellten Welten: Dem installierten Heimatbegriff ist als zentrales Merkmal eingeschrieben, dass die Heimat ein dezidiert singulärer Wert sei, der sich eben dadurch auszeichnet, dass er durch nichts ersetzt werden kann. Gezeigt wird in den Heimatfilmen der 1950er Jahre jedoch zumeist die Übertragbarkeit der Werte und Normen der *a l t e n H e i m a t* auf eine auch und vor allem audiovisuell-musikalisch inszenierte *n e u e H e i m a t*.

Anmerkungen

- 1 Dieser Teil ist eine komprimierte Zusammenfassung meiner ausführlichen und umfassenden Darstellung der Filmmusik (auch unter Einbezug musiktheoretischer Grundlagen zur Beschreibung musikalischer Strukturen) und ihrer Funktionen in Gräf u.a. 2017: 250–284 und in Großmann 2008: 293–320.

- 2 Zum Konzept des kulturellen Wissens vgl. Titzmann 1989.
- 3 Zum immensen Erfolg des Heimatfilms in den 1950er Jahren vgl. Seidl (1987: 62f.). Zum Heimatfilm der 1950er Jahre ganz allgemein vgl. u.a. Kordecki (2015), Gräf (2012), Ludewig (2011), Segeberg (2009), von Moltke (2005), Boa und Palfreyman (2000), Trimborn (1998), Frankfurter (1990), Seeßlen (1990) und Bliersbach (1985).
- 4 Gräf (2012: 54f.) diskutiert auch, welchen expliziten und impliziten Begriffsverwendungen andere Autorinnen und Autoren folgen und zu welchen Problemen diese z.T. unscharfen Abgrenzungen gegenüber anderen Genres führen.
- 5 Zu dieser Verkürzung wurden die Namen der beiden Protagonisten Sonja Ziemann und Rudolf Prack zusammengezogen, die sich dann als Markenname etablierte (Bliersbach 1985: 42 und Segeberg 2009: 126ff.).
- 6 Zu den Ursprüngen und Varianten dieses schlesischen Volkslieds vgl. Hampel (1949: 108ff.).
- 7 Auf die Funktion des Textes des *Riesengebirgslieses*, das ebenfalls in *Grün ist die Heide* intradiegetisch zu hören ist, wurde bereits vielfach eingegangen. Aus diesem Grund wird hier keine genaue Textanalyse geliefert, sondern auf Segeberg (2009: 136), Wilharm (1998: 54ff.) und Gräf (2012: 69f.) verwiesen. Zur Verwendung des Liedes in *Heimat, Deine Lieder* vgl. Kürsten (2010: 266f.), Feistauer (2017: 356ff.) und Tiews (2017: 87f.).
- 8 Zum Modell der semantischen Räume vgl. Lotman (1993: 311ff.).
- 9 In ähnlicher Weise operiert auch *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* (BRD 1953, Regie: Rudolf Schündler, Musik: Willy Schmidt-Gentner) mit der Jazzmusik: Auf dem Land probiert einer der Stromer Jonnys Trompete aus und die von ihm dilettantisch hervorgebrachten Töne klingen genauso wie zuvor Johnnys von einer breiten Zuhörerschaft goutierten Improvisationen in der Stadt. In seiner Tiefenstruktur argumentiert der Film, dass Jazzmusik zum einen keine wirkliche Kunst ist, weil man sie nicht durch fleißiges Üben erlernen muss, sondern jeder sie einfach hervorbringen kann, und Jazz zum anderen eine völlig lächerliche Angelegenheit ist, da nicht nur die unbescholtenen Zuhörerinnen und Zuhörer sowie das übrige Orchester auf dem Land in haltloses Gelächter ausbrechen, sondern sich auch die Tiere vor Lachen auf dem Boden kugeln.
- 10 Somit ist zumindest in Bezug auf die Musik auch Seeßlen zu widersprechen, der im Heimatfilm der 1950er Jahre einen Kompromiss zwischen „der technologisch und ökonomisch avancierten Moderne“ und der „geschichtslos natürlichen Heimat“ vorgeführt sieht (Seeßlen 1990: 347).
- 11 Eine der wenigen Ausnahmen stellt der Film *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Regie: Hans Deppe, Musik: Frank Fox) dar. Hier wird der positiv semantisierte ländliche Raum nicht mit Volksmusik und Heimatliedgut korreliert, sondern mit dem Walzer, und der städtische Raum mit Revue-Musik. Jedoch zeigt sich, dass diese Korrelation scheinbar nicht so adäquat ist, denn diese Opposition der Musikstile wird in den folgenden Heimatfilmen nicht mehr aufgegriffen. Der Walzer ist kulturhistorisch eine dezidiert durch das städtische Leben geprägte Musikrichtung (*Wiener Walzer*) und daher in der Tiefenstruktur nicht prädestiniert, die entsprechenden Semantiken des ländlichen Raumes in sich aufzunehmen. Zumindest aus filmmusikalischer Sicht stellt *Schwarzwaldmädel* – im Gegensatz

zu *Grün ist die Heide* – daher auch keinen Prototypen des Heimatfilms dar. Diesen Aspekt unterschlägt Greis, indem sie in ihrer Analyse den signifikanten Unterschied zwischen der mit dem semantischen Raum Land korrelierten Musik in *Schwarzwaldmädel* und *Grün ist die Heide* nicht einmal erwähnt (Greis 1992: 73ff.). In *Wo die Lerche singt* (A 1956, Regie: Hans Wolff, Musik: Franz Lehár und Bruno Uher) korreliert Walzermusik aus dem Radio dann auch mit dem städtischen Raum Wien. Auch wenn Gretl und ihr Großvater vom Komfort der Wohnung des Malers Stefan begeistert sind, wird über den spezifischen Umgang mit der Musik bereits eine gewisse Problematik des städtischen Raumes deutlich: Zunächst tanzt der Großvater zum Walzer aus dem Radio, aber da er nach und nach alle möglichen lärmenden Geräte in der Wohnung einschaltet, wird die Musik sukzessive bis zur Unkenntlichkeit übertönt, bis sie in völligem Getöse untergeht und damit der städtische Raum implizit als ein insgesamt musikfeindlicher Raum inszeniert wird.

- 12 Frankfurter konstatiert, dass der Heimatfilm der 1950er Jahre auf der Ebene der Narration insgesamt „Lernen, das Aneignen und Verarbeiten von Erfahrung verweigert“ (Frankfurter 1990: 341). Dieser Punkt lässt sich auch genau auf die vorgeführten Lieder übertragen, denn diese singen sich wie von selbst, müssen also auch nicht erlernt werden.
- 13 Es sei darauf hingewiesen, dass diese Natürlichkeit sowohl auf der visuellen als auch auf der musikalischen Ebene nur simuliert wird. Denn der filmische Architekturraum wurde zum Teil massiv für die Filme manipuliert und der Gesang wurde im Nachhinein mittels Playback-Verfahren eingespielt. Segeberg beschreibt dies sehr plakativ für die Produktion von *Grün ist die Heide*: „Dabei ließen Plastikblumen, die auf Bäumen angebracht wurden, und Äste, die mit hellgrüner Farbe angesprüht wurden, keinen Zweifel daran, wie synthetisch die in diesem Film derart effektsicher ergrünende Heide-Heimat hergestellt wurde“ (Segeberg 2009: 121). Zur Künstlichkeit der Natur vgl. auch Jary (1993: 59f.).
- 14 Zur Funktion der Stromer im Heimatfilm und ihrer Verkörperung der Landschaft vgl. Boa und Palfreyman (2000: 92f.).
- 15 Die unterschiedliche Vermittlung des *Schwarzwald*-Liedes in den USA und im Schwarzwald hebt Gräf (2012: 65) hervor: „Solange Homanns Lied im Schwarzwald gesungen wird, präsentiert der Film den Singakt in voller Länge. Wird das Lied in englischer Sprache („Black Forest Melody“ als Titel und „country, my country“ als Refrain) in New York in einer Jukebox gespielt und seiner spezifischen Schwarzwald-Semantik durch das mehr oder weniger beliebige „country“ beraubt, bricht der anwesende Homann das Lied ab, indem er die Platte der Jukebox entnimmt. Das verfälschte Zeichen einer semiotischen Manifestation heimatlichen Anthropologieverständnisses darf nicht in voller Länge gespielt werden. Die amerikanische Kultur deformiert die durch das Lied bedeutete Liebe eines deutschen Komponisten zur deutschen Natur, der Signifikant wird seines Signifikats beraubt und dadurch entwertet. Es hat ein Verlust von Authentizität stattgefunden, die freilich selbst als Ergebnis eines Akts medialer Inszenierung erscheint.“
- 16 Seidl sieht im Bildaufbau des Heimatfilms ein versöhnliches Moment: „Der Held schaute auf die schönen Naturszenen, sein Mädchen schaut aufs gleiche Bild, und die Zuschauer im Kino auch: Konsequenter war die Integration des Publikums

nicht zu erreichen: Wir alle sind Zuschauer, riefen die Heimatfilme ihrem Publikum zu und meinten damit – unterschwellig – auch: Wer Zuschauer ist, der ist kein Täter.“ (Seidl 1987: 69).

- 17 Zum für den Heimatfilm der 1950er Jahre konstitutiven Charakter des Trachtenfests vgl. Segeberg 2009: 135, Trimborn 1998: 129ff. und Buddecke 1997: 332.
- 18 Auch wenn Kürstens (2010: 269) Argumentation, bei den gezeigten „Landschaftsaufnahmen“ handele es sich um „Bilder aus der ‚alten Heimat‘“, mir nicht plausibel erscheint, sind ihre Ausführungen zu den musikalischen Halleffekten in dieser Sequenz sehr überzeugend: „Diese Zusammenführung wird des Weiteren durch die Nutzung eines Soundeffekts verdeutlicht bzw. verstärkt, indem diejenigen Stellen, an denen Bilder der ‚alten Heimat‘ eingeblendet werden, auf Ebene der Tonspur mit Echo- bzw. Halleffekten unterlegt werden, so dass sie ein ‚In-die-Ferne gerückt-Sein‘ der Heimat (bzw. des Liedgesangs) assoziieren lassen und gewissermaßen als ‚Echo der Erinnerung‘ hervorgehoben werden. Im Beispiel der besprochenen Filmszene liegt der Hall gewissermaßen auf der Landschaft der ‚verlorenen‘ Heimat [...]“. Vgl. hierzu auch die Argumentation bezüglich *Grün ist die Heimat* bei Gräf (2012: 75f.), Segeberg (2009: 136) und Trimborn (1998: 118f.).

Filmografie (chronologisch)

Schwarzwaldmädel (BRD 1950, Regie: Hans Deppe, Musik: Frank Fox, Berolina).

Grün ist die Heide (BRD 1951, Regie: Hans Deppe, Musik: Alfred Strasser, Berolina).

Am Brunnen vor dem Tore (BRD 1952, Regie: Hans Wolff, Musik: Willy Schmidt-Gentner, Berolina).

Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt (BRD 1953, Regie: Rudolf Schündler, Musik: Willy Schmidt-Gentner, Berolina).

Die schöne Müllerin (BRD 1954, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Willy Mattes, Algefa Film).

Der Förster vom Silberwald / Echo der Berge (A 1954, Regie: Alfons Stummer, Musik: Viktor Hruby, Rondo Film).

Schwarzwaldmelodie (BRD 1956, Regie: Géza von Bolváry, Musik: Gerhard Winkler, Berolina).

Die Trapp-Familie (BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe, Divina-Film).

Wo die Lerche singt (A 1956, Regie: Hans Wolff, Musik: Franz Lehár und Bruno Uher, Paula Wessely Filmproduktion).

Die Trapp-Familie in Amerika (BRD 1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe, Divina-Film).

Heimat, Deine Lieder (BRD 1959, Regie: Paul May, Musik: Rolf A. Wilhelm, Divina-Film).

Hohe Tannen / Köhlerlied (BRD 1960, Regie: August Rieger, Musik Hans Oliva-Hagen, Rex-Film).

Literatur

- Bierwisch, Manfred (1990). Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen. In: Vladimir Karbusicky (ed.). *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–178.
- Binz, Vera (2007). *Schwarzwaldmädel. Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm und in der Gesellschaft der fünfziger Jahre*. Saarbrücken: VDM.
- Bliersbach, Gerhard (1985). *So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Boa, Elisabeth und Rachel Palfreyman (2000). *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Buddecke, Wolfram (1997). Der Förster – ein deutscher Filmberuf. In: Thomas Koebner (ed.). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: Edition Text und Kritik, 329–340.
- Feistauer, Verena (2017). *Eine neue Heimat im Kino. Die Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit*. Essen: Klartext Verlag.
- Frankfurter, Bernhard (1990). Heile Welt und Untergang. Heimat/film als Subkultur. In: Christa Blümlinger (ed.). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 335–342.
- Gräf, Dennis (2012). Grün ist die Heide. (De-)Konstruktion von ‚Heimat‘ im deutschen Film der 1950er Jahre. In: Martin Nies (ed.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren, 53–82.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krahl und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Greis, Tina Andrea (1992). *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt am Main: Univ. Diss.
- Großmann, Stephanie (2008). Musik im Film. In: Jan-Oliver Decker und Hans Krahl (eds.). *Zeichen(-systeme) im Film*. Themenheft der Zeitschrift für Semiotik 30, 3–4, 293–320.
- Hampel, Vinzenz (1949). *Die Geschichte des Liedes vom Riesengebirge*. In: Josef Renner (ed.). *Hohenelber Heimatbüchlein*. Kempten: Allgäuer Heimatverlag, 108–112.
- Jary, Micaela (1993). *Traumfabrik made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960*. Berlin: edition q.
- Kordecki, Sarah (2015). Heile Welt ohne Vergangenheit? Westdeutsche Heimatfilme der 1950er Jahre. In: Bastian Blachut, Imme Klages und Sebastian Kuhn (eds.). *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*. München: Richard Boorberg, 161–186.
- Krahl, Hans und Jörg Wiesel (1999). ‚Volksmusik‘ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans Krahl (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.

- Kürsten, Annelie (2010). Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung. In: Elisabeth Fendl (ed.). *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*. Münster: Waxmann, 253–277.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage. München: Fink.
- Ludewig, Alexandra (2011). *Screening Nostalgie. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: transcript.
- Moltke, Johannes von (2005). *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Seeblen, Georg (1990). Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres. In: Christa Blümlinger (ed.). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 343–362.
- Segeberg, Harro (2009). Grün ist die Heide. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms. In: Harro Segeberg (ed.). *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München: Wilhelm Fink, 121–147.
- Seidl, Claudius (1987). *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München: Heyne.
- Struck, Wolfgang (2007). Wüschelrutengänge im Unbewussten der Provinz: Daheim sterben die Leut'. In: Hans Krahl (ed.). *Bayern und Film*. Passau: Stutz, 59–70.
- Tiewes, Alina Laura (2017). *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*. Berlin-Brandenburg: be.bra wissenschaft.
- Titzmann, Michael (1989). Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 47–61.
- Trimborn, Jürgen (1998). *Der deutsche Heimatfilm der 50er Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias.
- Wilharm, Irmgard (1998). Der Heimatfilm in Niedersachsen. In: Bernd Weisbrod (ed.). *Von der Währungsreform zum Wirtschaftswunder. Wiederaufbau in Niedersachsen*. Hannover: Hahn, 47–56.

Bildquellen

- Abb. 1: *Der Förster vom Silberwald* 1 (1954, eigener Screenshot).
- Abb. 2: *Der Förster vom Silberwald* 2 (1954, eigener Screenshot).
- Abb. 3: *Schwarzwaldmelodie* 1 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 4: *Schwarzwaldmelodie* 2 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 5: *Schwarzwaldmelodie* 3 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 6: *Schwarzwaldmelodie* 4 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 7: *Hohe Tannen* 1 (1960, eigener Screenshot).
- Abb. 8: *Hohe Tannen* 2 (1960, eigener Screenshot).
- Abb. 9: *Die Trapp-Familie in Amerika* 1 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 10: *Die Trapp-Familie in Amerika* 2 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 11: *Die Trapp-Familie in Amerika* 3 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 12: *Die Trapp-Familie in Amerika* 4 (1958, eigener Screenshot).

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

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

Hans Krahl, Universität Passau

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

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

1. Einleitung

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

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

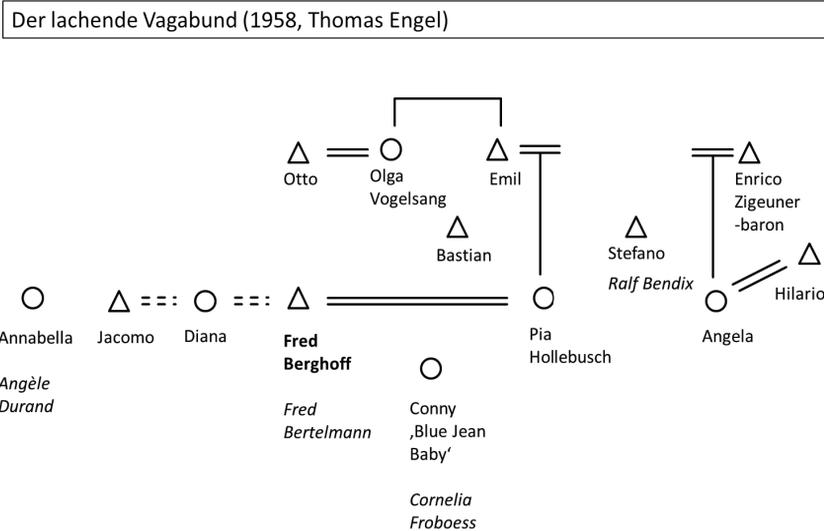


Abb. 1: Figurenkonstellation *Der lachende Vagabund*.

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

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

2. Schlagerfilm und Schlagersphäre

2.1 Schlagersphäre vs. Schlager im Film – zum Korpus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Das Paradigma ‚Schwindel‘

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

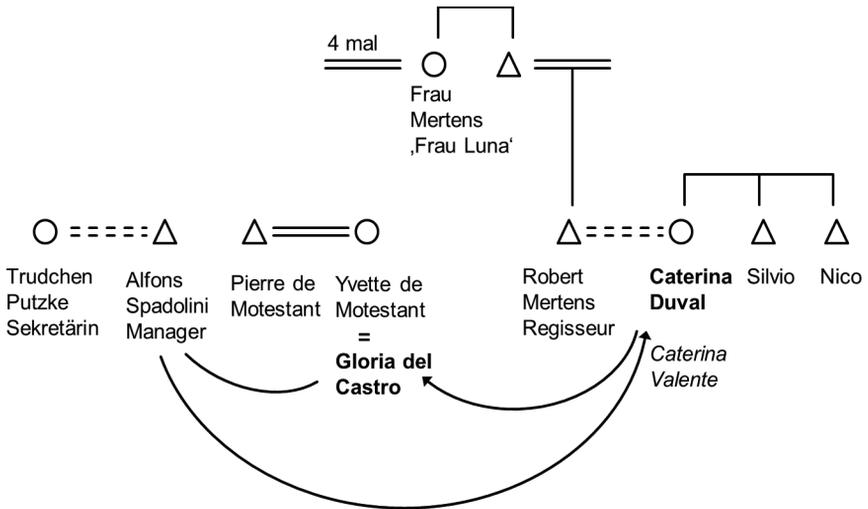


Abb. 2: Figurenkonstellation *Und abends in die Scala*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Schlager-Semiosphäre

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

3.1 Schlager und Semiosphäre

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

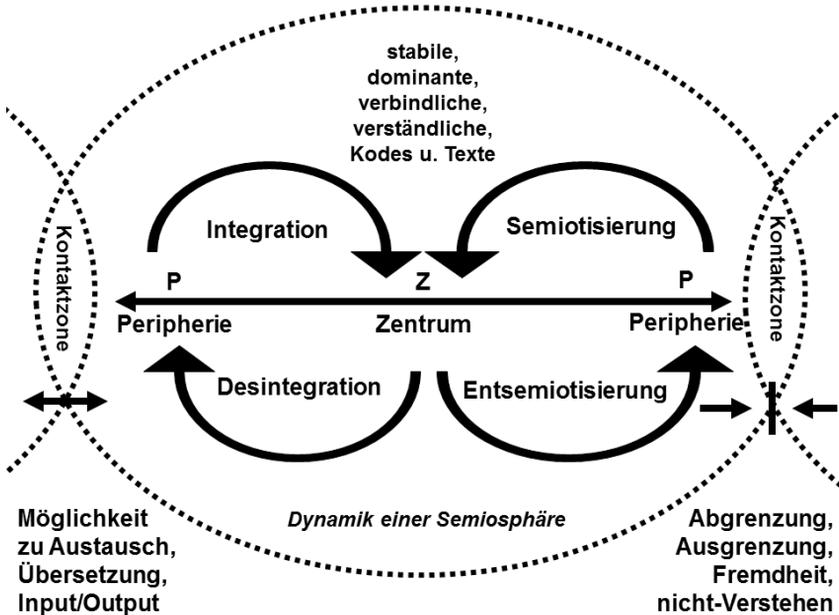


Abb. 3: Semiosphäre nach Decker 2017: 439.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Schlager und Schlagerfilm der 1950er Jahre – Grundthesen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

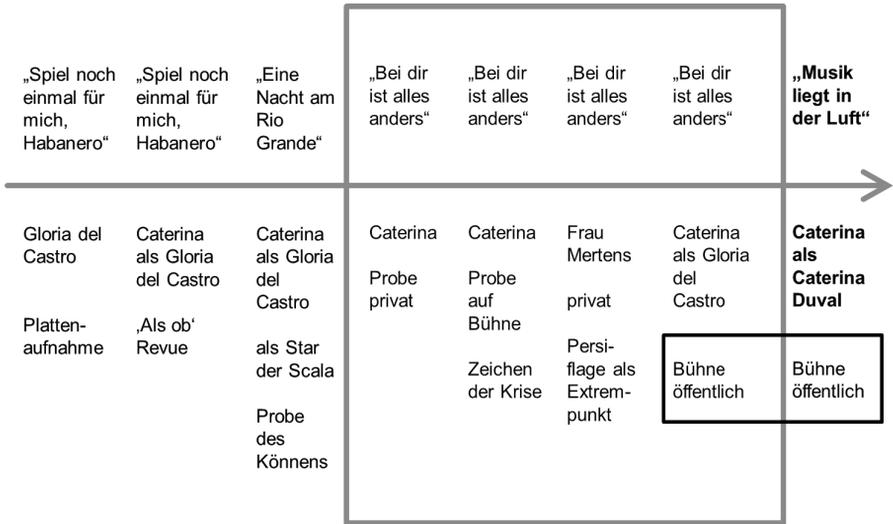


Abb. 4: Übersicht über die Musikeinlagen in *Und abends in die Scala*.

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

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

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

3.3 Der Schlagerstar im Film als neuer Star-Typ

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

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

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

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

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

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

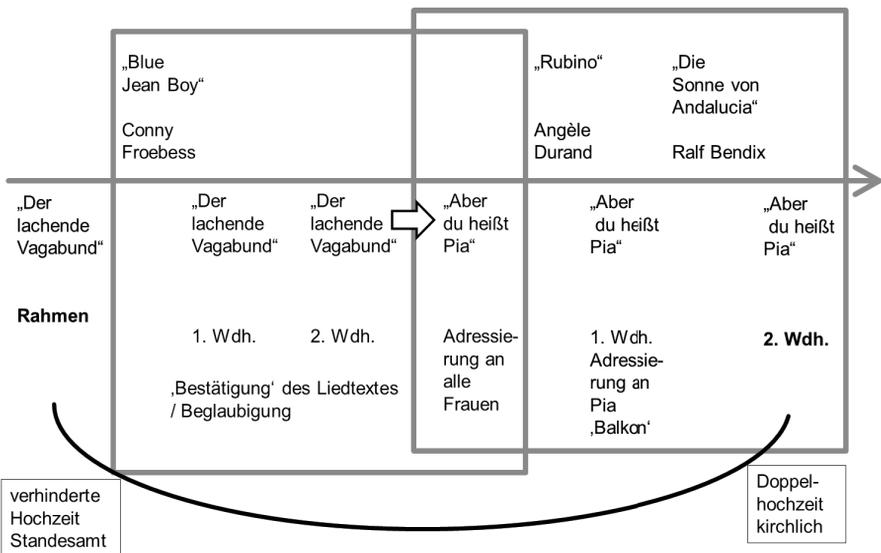


Abb. 5: Musikeinlagen in *Der lachende Vagabund*.

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

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

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

4. Semiosphäre und Schlagersphäre unter dem Paradigma ‚Schwindel‘

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

Anhang

Der lachende Vagabund

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

Aber du heißt Pia

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

Literatur

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

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

Filmographie (alphabetisch)

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

Bildquellen

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

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

Zur Funktionalisierung von Schlagern 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 Diskursivität 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 Jahre¹, 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.² 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.³

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 Ansatz⁴ 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 Diskurshegemonie, 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 zeichenhaft 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.⁵ 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.⁶ 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 Alltagsorgen. 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 Kulissenwelt⁷, 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 geproben 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 Geschichteebene 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, wengleich 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 abzulenken⁸ 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). 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.¹⁰

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 umschiffert, 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.¹¹ 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 *Z e i c h e n* 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.¹²

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 Protes-tes 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.

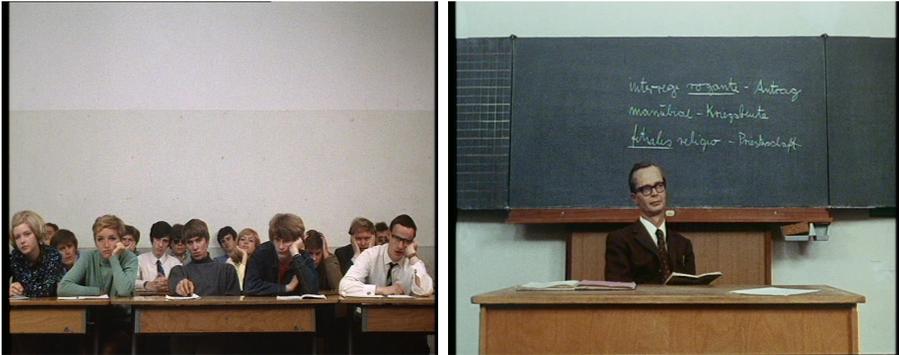


Abb. 3 und 4: Lehrer und Schüler im Schuss-Gegenschuss-Verfahren.

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 Notenkalendar 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 Gammler bezeichnete 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 Schnitffrequenz 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 Schlagertext 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 Schlagertext 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 anderem *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 Spils¹³ 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.¹⁴

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 verdammte 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.¹⁵



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, das 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.¹⁶

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 Schlager, 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 Schlager – 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 Schlager. 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 dürrtig. 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 Piroshka* 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 Krahl 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
- 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 (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*

„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 „Aussetzen 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-

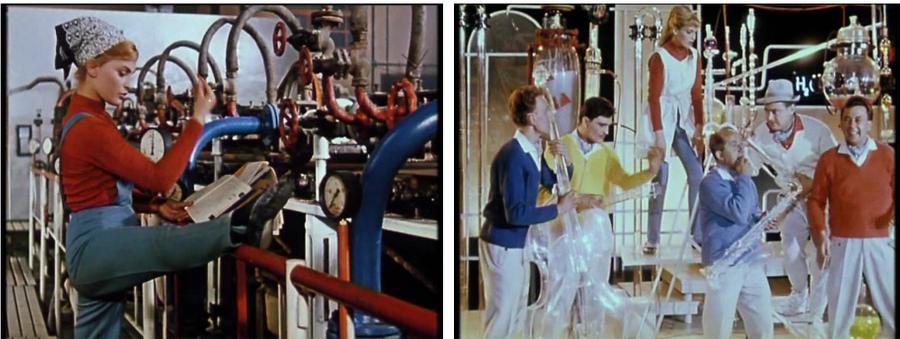


Abb. 1 und 2: *Silvesterpunsch* (DDR 1960).

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

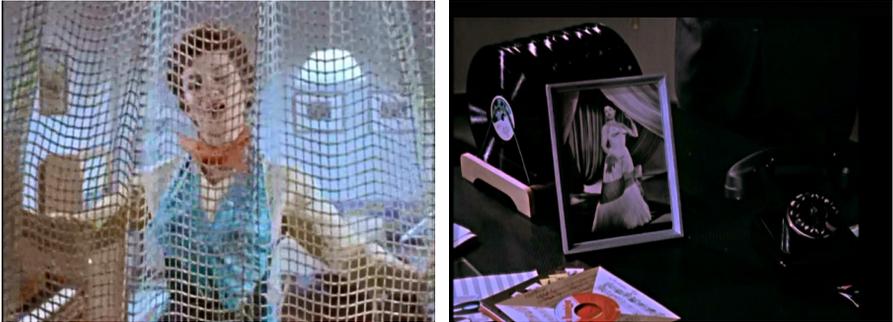


Abb. 3 und 4: *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958).

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 Werkstätigkeit 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 Werkstätige 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.

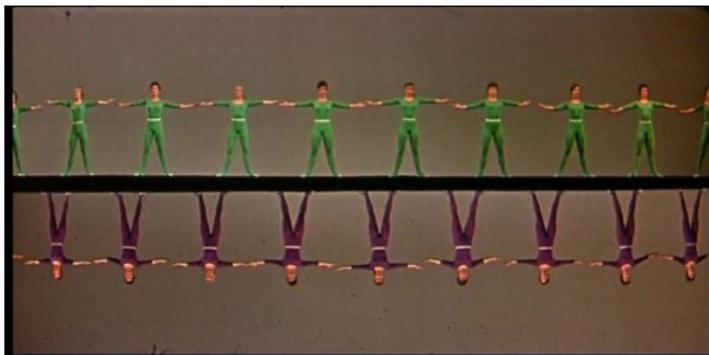


Abb. 11 (oben): *Revue um Mitternacht* (DDR 1962).

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, autogrammgewende 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 Wettkampfgeist 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

„The Sound of Österreich“ Austauschprozesse zwischen ‚eigenen‘, ‚anderen‘, ‚fremden‘, ‚zentralen‘ und ‚peripheren‘ Klang-Bildern

Hans Krahl, Universität Passau

Summary. The paper is dealing with popular media constructions, which are connected to Austria through their musical-auditive elements and therefore represent auditive images of Austria. It reconstructs the concepts that mark these auditory representations by using Lotman’s model of the semiosphere and Todorov’s approach to otherness (identity, alterity and alienity). This also involves the systematisation of a broad spectrum on the surface, from which a common core concept of Austria can be determined – despite the wide range of musical performances.

Zusammenfassung. Der Beitrag widmet sich auditiven Österreich-Bildern, verstanden als mediale Konstruktionen populärer Vorstellungen, die sich durch die Bindung des Musikalisch-Auditiven an die ‚Raum-Identität‘ Österreich ergeben. Unter Zuhilfenahme von Lotmans Semiosphärenmodell und Todorovs Konzept von Identität, Alterität und Alienität werden Konzepte rekonstruiert, die für die Arrangements dieser auditiven Repräsentationen bestimmend sind. Dabei geht es auch um einen systematischen Zusammenhang eines oberflächlich breiten Spektrums, ob sich also aus und trotz der Bandbreite musikalischer Darbietungen ein gemeinsamer ‚Österreich‘-Kern eruieren lässt.

1. Klang-Bilder

1.1 Zur Einführung

2016 erscheint die CD *The Sound of Austria. Eine musikalische Reise durch Österreich*, die sich aus Liedgut und Kompositionen von österreichischen Musikern zusammensetzt. Die 20 Tracks umfassen so unterschiedliche Nummern wie etwa den *Radetzky-Marsch*, *Die lustigen Holzhackerbuam*, das *Harry Lime Theme* aus *Der dritte Mann* (UK 1949, Regie: Carol Reed, Musik: Anton Karas), *The Best of Mozart*, den *Alphornjodler*.¹ Das Cover

eint die Nummern durch ein rotweißbrotes Band vor der Kulisse eines Alpenpanoramas mit Bergsee und Bild eines ländlich-traditionellen Dorfes.

Beispiele wie dieses zeigen, dass es solche Selbstzuschreibungen und den Anspruch gibt, einen ‚Sound of Österreich‘ zu repräsentieren. Auch wenn dies hier leicht durchschaubar zu Marketingzwecken geschieht, muss diese Zuschreibung einen Mehrwert signalisieren, der sich semantisch in dieser Einheit aus Raum und Musik realisiert. Da diese räumliche Einheit Österreich ist, operiert diese Konstruktion zudem auf der Basis einer Grenzziehung, der, da auf nationaler Ebene situiert, eine kulturell-ideologische Dimension eingeschrieben ist.

Worin besteht also das Spezifische dieses Sounds? Lässt sich ein ‚Sound of Österreich‘ ausmachen und wie lässt er sich und lassen sich die Prozeduren, die ihn hervorbringen, beschreiben? Mit diesen Leitfragen will sich der folgende Beitrag als skizzenhaftes Projekt auseinandersetzen.

Wenn es dabei um Sound und damit um auditive Phänomene geht, dann sei vorausgeschickt, und ist relevant zu betonen, dass Klang-Räume im hier gemeinten Sinne nicht ausschließlich durch eine Begrenzung auf das Auditive entstehen, sondern erst durch die Koppelung mit anderen Zeichen zu solchen Zeichen werden. So beginnt der Film *The Sound of Music* (USA 1965, Regie: Robert Wise) mit Bildern einer monumentalen, schneebedeckten Berglandschaft, die die Kamera von oben von den nebelumhangenen Gipfeln eintauchend in immer tiefere Regionen einfängt. Zu hören ist in dieser Exposition primär nichts, sekundär jedoch schon etwas, nämlich Stille; eine Stille, der man eine gewisse erhabene Qualität zusprechen kann. Dass man diese Stille ‚hören‘ und als Stille wahrnehmen kann und sie sich als ‚erhaben‘, geradezu ‚majestätisch‘ interpretieren lässt, liegt zum einen gerade daran, dass man etwas sieht, hier konkret die alpine Bergwelt, und wie dieses Was, in welchen Einstellungen und Einstellungsfolgen, filmisch vermittelt wird. Zum anderen liegt dies daran, dass man weiß, dass man prinzipiell etwas hören könnte, dass also Ton als mediale Möglichkeit vorhanden ist (vgl. KraH 2017). Dies wird vorbereitet durch den Geräuschkanal, der als dritter auditiver Kanal neben Sprache und Musik fungiert und auf dem sukzessive leises, leichtes Rauschen (des Windes) zu hören ist, das schließlich allmählich in symphonische Klänge übergeht.

Die spezifische Interaktion und Kombination erlaubt es also, Stille zu hören und den Ton der Stille räumlich rückbinden zu können. Diese auditive Inszenierung fungiert hier zudem als Vorspiel, aus dem heraus dann allmählich Klang entsteht und sich ergibt, der als extradiegetischer Klang immer mehr anschwillt und den in der Folge diegetisch dargestellten Gesangsakt auf einer Bergwiese gleichsam initiiert und unabdingbar notwendig erscheinen lässt – der Gesangsakt, der das zentrale Klang-Bild des Filmes bilden wird. Es geht im Folgenden also um Klang-Bilder, die durch textinterne multimodale Zusammenhänge entstehen, die zumeist an textexterne, intermedial und paratextuell kodierte Zeichenkomplexe gekoppelt sind und so Klang-Bilder, Vorstellungen erzeugen. Gerade Paratexten kommt

dabei eine doppelte Funktion zu: Zum einen dienen sie mit dazu, Klang-Bilder hervorzubringen, zum anderen fungieren sie als Rückkoppelungsmechanismen, generierten Repräsentationen ihren jeweiligen Status zuzuweisen.

Als Gegenstände, dies darzulegen, sind als Beispiele im Folgenden solche gewählt, die in gewisser Weise autoreflexiven Charakter besitzen: Musik, der auf die eine oder andere Weise eine Referenz auf Österreich selbst inhärent ist (und die im Bestfall zusätzlich metareflexiv Musik oder Sound selbst thematisieren).

1.2 Repräsentationen eines ‚Sound of Österreich‘

Wie hört sich Österreich an? Zunächst gilt es sich der Frage gewärtig zu werden, aufgrund welcher Kriterien eine Bestimmung dessen, was einen ‚Sound of Österreich‘ auszeichnet, überhaupt vorzunehmen wäre – wenn man es nicht bei dem ökonomischen Kriterium der Verkaufszahlen bewenden lassen möchte (das durchaus, wenn es um Zentrum und Peripherie geht, einen Faktor darstellt).²

Eine erste Option der Definition eines ‚Sound of Österreich‘ lässt sich am *Heimatmedley* von Amalia und Franz illustrieren (aus der CD *Ich lieb' meine Heimat*, 2016). Fokussiert wird im Videoclip zunächst ein Dorf mit dominantem Kirchturm im Tal in hügeliger Landschaft, danach konzentriert sich die Kamera auf die beiden singenden Protagonisten oben am Rande eines Weinbergs:

Ich lieb' meine Heimat / Ich liebe mein Land
 Hier sind meine Liebsten / Hier bin ich bekannt
 Da sind meine Wurzeln / Da kenn' ich mich aus
 Ich lieb' meine Heimat / Ja, da bin ich zuhaus' (Heimatmedley Amalia & Franz).

Der Sound resultiert hier aus der Kombination von Liedtext – in seiner Referenz auf einen Raum, der als Heimat semantisiert und positiv konnotiert wird und visuell als eine Region in Österreich identifiziert werden kann –, musikalischer Ausprägung und spezifischer Performance. Wie hier an Amalia Pfundner und Dr. Franz Friedl aus Unterlamm in der Steiermark zu sehen ist, sind für diese Performance konstitutiv z u m e i n e n die Situierung in der heimatlichen Natur, z u m a n d e r e n spezifische Kleidung, Dirndl und Lederhose, und z u m D r i t t e n eine Adressierungsstrategie, bei der die emotiven Selbstaussagen der Künstler, „Ich lieb' meine Heimat“, und deren diegetischer Bestätigung im gegenseitigen Ansingen dann homolog extra-diegetisch als Botschaft an die Rezipientenschaft übertragen wird.

Der Sound etabliert sich hier letztlich durch ein bestimmtes Liedgut, für das eine Ähnlichkeit mit Österreich postuliert wird. Dabei wird ein i k o n i s c h e r B e z u g etabliert, bei dem sich die Interpreten als Künstler eher zurücknehmen und genau diese Rolle des Sich-als-Person-Zurücknehmens

einnehmen. Dies tun sie im ‚Bewusstsein‘, angesichts der dominierenden Naturkulisse nur (ein kleiner) Teil dieses natürlichen Ensembles zu sein. Sie nehmen damit eine vermeintlich bloße Vermittlerrolle bei der Präsentation dieses an sich so seienden Naturraums ein.

Eine zweite Option wäre auf der Ebene von spezifisch markierten Interpreten anzusiedeln. Spezifisch sind diese insofern markiert, als sie explizit als Repräsentanten Österreichs bestimmt sind. Das folgende Lied *Woki mit deim Popo* der ‚Boygroup‘ Trackshittaz, das von Backgroundtänzerinnen begleitet wird, deren Rundungen – insbesondere die hinteren – durch Leuchtstreifen hervorgehoben werden, ist ein solcher Sound:

Dei Popo hot Gefühle
 Dei Popo is a Teil von dir
 Sitz erm ned auf die Stühle
 Dei Popo hot a Meinung yeah
 Dei Popo wü Bewegung
 Drum woki woki woki
 Dei Popo wü Begegnung
 Geht scho gib erm was er braucht

Dei Popo wird ned müde
 Dei Popo sogt was aus von dir
 Kum shake erm er wüs wüd he
 So dass des gaunze Haus vibriert
 Dei Popo muas am Start sei
 Drum woki woki woki
 Dei Popo muas am Start sei
 Geht scho gib erm was a braucht
 (*Woki mit deim Popo*, Trackshittaz ESC).

Hier definiert sich der ‚Sound of Österreich‘ durch gewählte Vertreter, durch ‚Botschafter‘ im internationalen Vergleich, also durch einen institutionell-pragmatischen Bezug. Zwar scheiterte der österreichische Beitrag *Woki mit deim Popo* des Hip-Hop-Duos Trackshittaz aus dem Mühlviertel beim ESC 2012 in Baku bei ihrem Auftritt bereits im ersten Halbfinale am 22.5.2012, als sie mit gerademal acht Punkten als Letzte mit deutlichem Abstand ausschieden. Sie konnten aber ja doch zuvor den nationalen Vorentscheid am 24.2.2012, *Österreich rockt den Song Contest* benannt, für sich entscheiden und wollten sich damit auch als ‚Sound of Österreich‘ verstanden wissen; Zitat Trackshittaz beim Gewinn des Vorentscheids: „Es war eine super Show und Österreich ist gut vertreten mit uns“ (Trackshittaz, OTS).

Der Eurovision Song Contest hat sich in seiner 60-jährigen Geschichte durch seine jährliche TV-Übertragung kontinuierlich im kulturellen Bewusstsein verankert und ist zu einem populären Medienereignis geworden, das nicht nur den Status eines Kultevents erlangt hat, sondern bei dem es gera-

de auch um die Selbstinszenierungen der beteiligten Länder geht (vgl. Großmann und Krahl 2016: 133ff.). Jedes teilnehmende Land entsendet ein Lied, so dass auch unabhängig von der Platzierung bereits nach der Auswahl, das eigene Land zu repräsentieren, gefragt werden kann und dann im zweiten Schritt danach, wie diese Repräsentation an das Land rückgebunden wird. Trackshittaz gingen 2012 bei dem nationalen Vorentscheid durch Televoting als Sieger hervor, *Woki mit deim Popo* ist als dieses Lied also ein ‚demokratisch‘ legitimes Österreich-Klang-Bild, das sich auch auf der Ebene des Sprachlichen durch den Dialekt an diesen Raum an- und rückbindet. Beides gilt nicht für den österreichischen Beitrag beim ESC von 2014 in Kopenhagen. Conchita Wurst, die 2012 beim Vorentscheid Trackshittaz unterlag, war 2014 mit dem englischsprachigen *Rise like a Phoenix* ohne ‚volksdemokratische‘ Legitimation unterwegs, denn sie wurde ohne einen Vorentscheid zu durchlaufen einfach nominiert. Bekanntermaßen gewann Conchita Wurst für Österreich den Grand Prix und wurde in der Folge als „Queen of Austria“ gehandelt.

Eine dritte Option läge in der expliziten Aneignung von Österreich (und für Österreich), wie sie prototypisch der Künstler Austrofred (Franz Adrian Wenzel) vertritt. Sein Lied *Eich dodln gib i Gas* (2004) etwa ist eine ‚Coverversion‘ des Queentitels *Anotherone bites the Dust* (von 1980), wobei Inhalt wie Sprache des Liedes auf Wien und eine alltägliche Situation, eine Tramfahrt Richtung Favoriten (10. Wiener Gemeindebezirk), verweisen (wenngleich Austrofred kein Wiener ist, sondern aus Steyr in Oberösterreich stammt). Diese Aneignung ‚fremden‘ Liedguts und seine Überführung auf ein österreichisches Maß erfolgt als Interpret, der sich den Künstlernamen Austrofred zugelegt hat – und der dementsprechend nicht nur als österreichischer Freddy Mercury, sondern auch als Freddy Mercury Österreichs agiert und als solcher gedeutet werden kann/will. Der ‚Sound of Österreich‘ definiert sich dann also durch den Interpreten, der, im Unterschied zur zweiten Option, als Künstler selbst für Österreich steht und auf Österreich verweist, über einen **indexikalischen** Bezug also, wie er sich hier programmatisch im Namen des Künstler artikuliert. Weniger programmatisch und damit rekursiv diese Option bereits selbst reflektierend, wären hier Namen wie Falco oder Mozart zu nennen. Auch hier, wie beim ‚Vergleich‘ von Trackshittaz und Conchita Wurst, zeigt sich, dass diese Bestimmungen und konstruierten Bezüge noch nicht ausreichen, um umfänglich das fassen zu können, was letztlich als ‚Sound of Österreich‘ verstanden werden kann, und es eine weitere Dimension einzubeziehen gilt, nämlich die von Zentrum und Peripherie.

Eine vierte Option definiert den Sound von außen. Die eingangs referierten Naturbilder aufgreifend folgt ihnen im Film *The Sound of Music* syntagmatisch Gesang, nämlich Julie Andrews auf einer Bergwiese mit ihrem Eingangslied:

The hills are alive with the sound of music
With songs they have sung for a thousand years

The hills fill my heart with the sound of music
 My heart wants to sing every song it hears
 (*The Sound of Music*, 00:02:35–00:03:05).

Der US-amerikanische Musicalfilm *The Sound of Music* von 1965, gedreht vor und in der Kulisse des Salzkammerguts, hat weltweit das Bild von Österreich, über den ‚Sound of Österreich‘ hinaus, geprägt – allerdings lange Zeit gerade nicht in Österreich selbst (wenn auch Salzburg sich dieses Bild marketingmäßig zu eigen und zu Geld gemacht hat). Hier im Kontext ist dies verbunden mit der Frage, ob sich der ‚Sound of Österreich‘ als ‚sound of music‘ über die Vorstellungen etabliert, die gerade andere von Österreich haben. Ein Bezug, der dann zunächst einmal symbolisch im Sinne von arbiträr ist und für den dann das Verhältnis von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ zu bestimmen wäre; ein Verhältnis, das, wie mit diesem Beispiel zu zeigen ist, ein oszillierendes ist und sich dem ikonischen angleicht: Fremd erscheint der Auftritt von Julie Andrews gerade nicht, vergleicht man ihn mit dem von Amalia und Franz (wobei deren Choreographie populärreduziert auf Vorstellungen zurückgeht, die durch Andrews und den Film erst geschaffen wurden). Zudem überlagern diese fremden Bilder das Eigene, wenn etwa der im Film vorgeführte synthetische Ländler in der Rezeption als authentisch-traditionelles Lied- und Tanzgut und insbesondere das für den Film von einem US-Amerikaner komponierte Lied *Edelweiß* als österreichische Nationalhymne gewertet werden.

Die Beispiele fokussieren auf unterschiedliche ‚Definitionsoptionen‘ und illustrieren zunächst eine große Varianz. Systematisieren lassen sie sich bezüglich zweier Kategorisierungen: Einmal ist es der Künstler als (Star-) Persona, über den Österreich wie in den Beispielen zwei und drei repräsentiert wird. Wobei dann zudem unterschieden werden kann, ob diese Repräsentationsleistung durch genuin eigene, dem Künstler selbst inhärente und sich im Laufe der Karriere angeeignete Merkmale funktioniert, letztlich also über sein *Stärke*, oder ob diese aufgrund von *Delegation* von außen an ihn herangetragen wird. Einmal ist es die sich im ‚Akt‘ der Performance amalgamierende Semantik (aus Musik, Liedtext, Künstler als Interpreten und Raumarrangement, siehe unten), durch die Österreich definiert wird, wobei auch hier zwischen eigen und fremd unterschieden werden kann, wie die Beispiele eins und vier zeigen.

Bei allen Möglichkeiten kommt, wie die Beispiele auch zeigen, die Frage der *Reichweite* der Repräsentanz eines möglichen ‚Sound of Österreich‘ hinzu: Ob er nur in der Eigensicht besteht und/oder nur in einem eng begrenzten Bereich Gültigkeit beanspruchen kann, oder ob ein ‚Sound of Österreich‘ darüber hinaus semiotisches Potential hat und auszustrahlen vermag, also tatsächlich nachhaltig mit Österreich verbunden wird. Das ist die oben bereits tangierte Frage von Zentrum/Kern und Peripherie/Rand.

Ob sich nun der ‚Sound of Österreich‘ als österreichische Musik im Liedgut spiegelt, ob er aufgrund von Künstlern, die für Österreich stehen, zustande kommt, oder ob er sich tautologisch aufgrund eines als öster-

reichtypisch wahrgenommen Bildes ergibt, im Folgenden soll es nicht vorrangig um eine inhaltliche Festlegung gehen, sondern um Verfahren, die dem zugrunde liegen. Das Spektrum österreichischer Klangbilder scheint groß zu sein. Die Verfahren, deren sich dabei bedient wird, genau diese Verfahren selbst könnten aber das Gemeinsame im ‚Sound of Österreich‘ ausmachen (und Unterschiede gegenüber anderen Musikvorstellungen anderer Nationen bedingen).

2. Beschreibungsparameter

2.1 *Parameter der Bedeutungs-Konstruktion*

Wenn es darum geht, wie sich Österreich als solcher Sound präsentiert und wie diese Semantiken rekonstruiert werden können, lassen sich prinzipiell vier Ebenen unterscheiden (siehe hierzu Großmann und Krahl 2016: 136–146), die hierfür relevant sind. Dies sind *erstens* die Musik im engeren, *zweitens* der Liedtext, *drittens* die Interpreten und *viertens* deren Arrangement im Verhältnis zum jeweiligen Raum, der als echte oder metaphorische Bühne der Darbietung fungiert. Dieses Verhältnis zum Raum muss nicht aus einer Präsenzsituation, einer tatsächlichen Performance, resultieren, sondern kann mediale, insbesondere audiovisuelle, Faktoren der Präsentation und Vermittlung von Raum, etwa Point of View-Strategien, inkludieren.

Die *musikalische Ebene* im engeren meint die den Klangeindruck eines Musikstücks konstituierenden grundlegenden Bereiche Melodie, Harmonik, Rhythmus und Instrumentation (vgl. Gräf u.a. 2017: 253–259). Als *Melodie* wird die Abfolge von Tönen bezeichnet, die sich durch ihren spezifischen horizontalen Verlauf auszeichnet und die sich über ihre Intervallschritte definiert. Die Melodie ist die Ebene, die beim Hören von Musik in der Regel am deutlichsten wahrgenommen wird, häufig bleibt sie als Ohrwurm im Gedächtnis. Die *Harmonik* entwickelt sich aus dem synchronen Zusammenklingen mehrerer Töne und kann als vertikale Komponente der Musik verstanden werden. Sie bettet die Melodie klanglich ein. Ganz grundlegend kann hier zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll unterschieden werden, die in den westlichen Hörtraditionen mit einem eher strahlenden und einem eher gedämpften Klangeempfinden verbunden sind. Der *Rhythmus* ist die zeitliche Gliederung von distinkten Klangereignissen. Der Grundpuls gibt das Tempo eines Liedes vor, über dem sich dann der Rhythmus als konkrete zeitliche Ausprägung ereignet. Der Rhythmus erlaubt zumeist die Zuordnung zu bestimmten Genres und Tanzstilen. Bei der *Instrumentierung* reicht die Bandbreite von orchestralen Klängen über die klassische Besetzung einer Rock-Pop-Band bis hin zu einer Dominanz von elektronischen Klängen. Zudem können einzelne Instrumente fokussiert, selegiert und als Träger des Sounds hervorgehoben sein. Durch diese Faktoren können bereits nationale Facet-

ten konnotativ implementiert sein, etwa im Walzer oder im Modus des Jodelns.

Der Liedtext lässt sich zunächst hinsichtlich seiner syntaktischen Struktur untersuchen. Hier hat es sich für die U-Musik etabliert, zwischen Verse und Chorus zu unterscheiden. Der Verse entspricht in etwa dem, was man im Deutschen als Strophe bezeichnet, also eine wiederkehrende musikalische Einheit, die jeweils unterschiedlichen Text aufweist. Der Chorus entspricht hingegen in etwa dem, was man als Refrain bezeichnet, also eine ebenfalls wiederkehrende musikalische Einheit, die weitestgehend einen identischen Text hat. Die einfachsten Liedstrukturen bauen auf dem Schema ‚Vers-Chorus-Vers-Chorus-Vers-Chorus‘ auf. Von seiner musikalischen Ausgestaltung her ist der Chorus tendenziell mitreißender und bildet eine Art Höhepunkt. Zudem liegt in der Wiederholungsstruktur argumentatives Potential für ideologische Evidenz und damit die Ausbildung von Klang-Bildern.

Semantisch lässt sich der Liedtext hinsichtlich inhaltlich-thematischer Aspekte untersuchen, wobei im gegebenen Kontext insbesondere die Artikulation eines Ich im Verhältnis zu anderen zentral ist und diese Kommunikation an Raum und/oder Musik rückgebunden wird. Die Adressierung an ein individuelles Du im Sinne eines Liebesdiskurses spielt hierbei weniger eine Rolle, gleichwohl sie natürlich zum Repertoire gängiger Konventionen europäischen Popliedgutes gehört und als metaphorische Struktur („Ich lieb meine Heimat“) instrumentalisiert sein kann. Neben solchen Ego-zentrierten Liedern finden sich, in unserem Kontext von Interesse, auch die kollektivharmonischen, die entweder eine erotisch-emotional-euphorische Dimension entindividualisiert auf eine größere Gruppe übertragen („Anmach- und Mitmachlieder“) oder eine affektiv-besetzte generelle ‚weltumspannende‘ Wohlfühlgemeinschaft beschwören, konstruieren oder zumindest darauf als eine wünschenswerte hinweisen.

Ein Bezug zur Nationalität kann unabhängig vom Liedinhalt bereits durch die Sprache, in der das Lied verfasst ist, installiert sein.

Die dritte Ebene ergibt sich über die jeweiligen Interpreten des Musikstücks, betrifft also die performierenden Künstler und Künstlerinnen. Diese können neben Alter, Geschlecht, Aussehen, Formation insbesondere hinsichtlich Kleidung und ihres Vortragsstils beschrieben werden. Hinsichtlich der Kleidung ist dabei grundsätzlich zu differenzieren, in welchem Bezug zur Person sie steht. Ist sie ‚eigentliche‘ Kleidung und funktionalisiert, Ausdruck der Künstlerperson zu sein, oder ist sie Kostüm und verweist darauf, dass der Künstler an sich als ‚uneigentlicher‘ Aktant auftritt. Mit der Unterscheidung von Kleidung und Kostüm geht also der Aspekt einher, ob der Künstler selbst eine Rolle spielt oder als authentisch zu interpretierende Person auftritt. Im hier relevanten Kontext scheint es die Prädisposition dafür zu geben, Kleidung nicht als Kostüm, sondern als eigentliche Kleidung zu semantisieren und zu postulieren. Konkret artikuliert sich dies an Lederhose und kariertem Hemd sowie am Dirndl, die zumeist als entsemiotisierte Zeichen für traditionelle Bindung an den Heimatraum semiotisiert werden.

Die vierte Beschreibungsebene ist das *Bühnenarrangement*, wobei neben der inszenierten Kommunikationssituation – Adressierungs- und Inkorporierungsstrategien – insbesondere das räumliche Setting in seiner Semantik und die proxemischen Relationen, also das Verhältnis der Interpreten zum Raum, relevant sind. Über Proxemik, materielle Zeichen und Kinesik ergibt sich eine Gesamtordnung, also die zugrunde liegende *Choreografie*. Durch diese, also abhängig von der Aufführungssituation, kann es für die Textsemantiken der Liedtextebene zu zusätzlichen Bedeutungen und spezifischen Interaktionen kommen.

2.2 *Parameter der semantisch-ideologischen Rahmung*

Eine Anbindung an Parameter und Prozeduren, wie Krahn und Wiesel 1996 und 2000 sie für die volkstümliche Musik der 1990er Jahre für Deutschland rekonstruiert haben, bildet eine sinnvolle Rahmung, da diese Prozeduren zum einen bezüglich des Gegenstandes durchaus, in modifizierter Form, Bestand haben und zum anderen einen Hintergrund eröffnen, an dem Unterschiede festzumachen sind. Als solche ideologischen Implikationen können resümiert werden:

Das Basispostulat der Entdifferenzierung. Zu konstatieren ist eine oberflächliche Heterogenität der Beiträge, die sich auf Rhythmus, Melodik, Lautstärke, Musikrichtung, Regionalität, Texte, Instrumentierung, Gruppenformationen beziehen kann. Im System der volkstümlichen Musik der 1990er Jahre in Deutschland ist diese Heterogenität keine beliebige, sondern systembedingt und systemorganisierend. In ihr drückt sich das fundamentale Basispostulat der „Volksmusik“ aus, Entdifferenzierung: Ausdifferenzierungen werden zurückgenommen, Oppositionen werden aufgelöst, es besteht die Verpflichtung zur Harmonisierung und zum Ausgleich, und daraus folgend, zur Simplifizierung von Komplexität.

Das Basispostulat des Interpreten-Text-Konnexes. Ein weiteres, wichtiges Postulat ist das des Interpreten-Text-Konnexes: Gesungen werden darf nur über etwas, das als adäquat für den Interpreten gilt. Zwischen Text und Interpret muss ein irgendwie gearteter Bezug hergestellt werden bzw. herstellbar sein. Häufig dient hierzu ein Darstellen, ein szenisches Präsentieren des Textes: Elemente des Liedtextes werden auf die Interpretenebene verlagert und so eine Involvierung des Interpreten in seinen Text als evident ‚bewiesen‘.

Musik als Sprache der Welt. Es findet eine Funktionalisierung – und damit Ideologisierung – von Musik und Singen statt. Diese werden von der (genre-)konstitutiven Norm zum Wert an sich. Die Werthaftigkeit besteht in der Propagierung einer abstrakten Gemeinschaft, einer Metagemeinschaft, die sich über Musik konstituiert und als (Welt-) Gemeinschaft der Klangkommunizierenden konstruiert ist. Ob es bei den Gebrüdern Pfarr in *Musikanten haben Glück* heißt: „Alle Menschen brauchen sie, / Die Musik, die Sprache der Welt / [...] / Alle Menschen und auch wir, / Singen weil sonst

allen was fehlt“ (vgl. Krah und Wiesel 1996: 266f.), oder bei Falco in *The Sound of Musik* (1986):

Herr President, wir kennen eine Sprache.
 Diese Sprache, die heißt Musik
 [Chorus] the sound of Musik
 Can you hear the bands playing?
 Can you feel the bodies swaying?
 [Chorus] The sound of Musik
 And if you feel the groove
 You better start to move
 [Chorus] the sound of Musik
 Step in time to the rhythm
 And move your feet to the beat
 [Chorus] the sound of Musik
 Hey everybody give Musik a chance
 and do the universal dance.

Das zentrale Merkmal ist die anthropologische, biologistische Konzeption des Singens. Singen wird nicht um seiner selbst willen ausgeübt, sondern wird als unveränderliches Urbedürfnis gesetzt, das quasi einen Zwang zum Singen bedingt, mit dem sich Welt angeeignet werden kann:³ „The hills fill my heart with the sound of music / My heart wants to sing every song it hears“ (*The Sound of Musik*).

Die eigene Musik ist die Musik. Die jeweils aktualisierte Musik wird nicht als eine Musikrichtung unter vielen gesetzt, sondern als Musik schlechthin. Der Term ‚Musik‘ wird also als rhetorische Emphase verwendet: Auch wenn allgemein von Musik die Rede ist, gemeint ist in den ‚besungenen Situationen‘ immer nur eine bestimmte Musik, genau diejenige, die derjenigen des Aktes der Kommunikation selbst homolog ist.

Musik ist Heimat. Verbunden wird Musik mit spezifischen Raumkategorien: Zum einen mit dem Raum in der Person, dem Klangkörper Herz („My heart wants to sing every song it hears“), zum anderen mit dessen äußerlichem Pendant, der Heimat. Heimat ist ein Raum, der primär über Musik definiert ist. Als räumliche Grundlage ist der Heimatraum ein Raum, der explizit der Geburtsraum des Individuums ist und selbst als organisch strukturiert erscheint. Heimat ist darüber hinaus und vor allem dadurch sinnstiftend und werthalt, da sie ein Raum ist, an dem es mangelt und für den zu gegenwärtigen ist, dass er jederzeit verlustig gehen kann. Deshalb bedarf es der permanenten Vergewisserung (wie im *Heimatmedley* bei Amalia und Franz) oder der Restauration durch wiederherstellendes Besingen im Gesangsakt. Heimat impliziert als notwendiges Pendant ‚Fremde‘. Insofern das Individuum substantiell an ‚Herz und Boden‘ gebunden ist, bleibt die Fremde immer das ‚Fremde‘.

Die Frau als Medium allgemeiner Botschaften. Wenn es um Vermittlung von Wahrheiten geht, dann sind es insbesondere Frau-

en, die in Kontakt und ,Kommunikation‘ mit Höherem, Transzendenterem treten und dergestalt als Medium fungieren. Diese Auserwähltheit ist aber nicht personenbezogen individuell, sondern funktional für die Gemeinschaft; die so erwählten weiblichen Ichs dienen als Medien der Vermittlung und Weitergabe ,göttlicher‘ Botschaften und Heilslehren. Diese Esoterik bedingt die Enterotisierung sowohl des Inhalts als auch der Sprecherin; das weibliche Ich wird um seine geschlechtlichen Merkmale reduziert und letztlich zum ,entweiblichten‘ Neutrum. In dieser Rolle kann für die besungenen Sachverhalte der Anspruch auf Statements mit allgemein-verbindlichen Wahrheiten postuliert werden. Ebenfalls als Medien der Vermittlung fungieren Frauen bezüglich der zeitlichen Dimension; sie sind es, denen die Bewahrung, Tradierung und Konservierung des Vergangenen obliegt.

2.3 Parameter der Relationierung und Positionierung

Ausgehend von der Beobachtung, dass ,eigen‘ und ,fremd‘ sowie ,Zentrum‘ und ,Rand‘ wichtige Koordinaten für das zu untersuchende Feld zu sein scheinen, erweist sich gerade die Kombination und Modifizierung zweier Konzepte, in denen es um diese Kategorien des Eigenen und des Fremden geht, als sinnvoll, um die hier interessierenden Phänomene adäquat beschreiben und modellieren zu können. Die Nähe der beiden Konzepte scheint zudem evident zu sein.

Dies ist zum einen das Konzept der Semiosphäre, das Lotman zur Modellierung relevanter prozessualer Mechanismen von Wandel entwickelt hat (vgl. Lotman 1990 und 2010: 161–290; zur Anwendung des Konzepts bei der Beschreibung kultureller Phänomene siehe auch Decker 2017). Lotmans Konzept der Semiosphäre beschreibt die menschliche Kultur als Menge in sich strukturierter Zeichenräume, an deren Grenzen Sinn produktiv neu entstehen kann. Semiosphären strukturieren sich dabei durch Prozesse der Integration, wobei ein Zentrum in Form von Leitdifferenzen, Werten und Normen, Problemlösungsstrategien, verfestigten Codes und Zeichen ausgebildet wird. Gleichzeitig und damit verbunden kommt es an der Peripherie der Semiosphären zu Kontaktphänomenen, bei denen Übersetzungen über die Grenzen einer Semiosphäre in eine andere vorgenommen werden. Den permanenten Prozessen von Desintegration und Entsemiotisierung stehen so Mechanismen gegenüber, durch die neue Zeichen, neue Codes und neuer Sinn entstehen können. In der Semiosphäre geht es also zum einen um den Austausch von ,eigen‘ und ,fremd‘ und zum anderen um die innere Strukturierung in Kern und Peripherie. Fremdes kann hereingeholt werden und kann ins Zentrum des Eigenen gelangen.

Neben dem Konzept der Semiosphäre braucht es eine weitere Modellierung, die die Kategorisierung von ,fremd‘ und ,eigen‘ modifiziert und präzisiert. Diese Modifizierung lässt sich mit Todorovs Alteritätsbegriff und seiner Systematik von ,Identität‘ vs. ,Alterität‘ vs. ,Alienität‘ erreichen.⁴ Alterität lässt sich mit Todorov systemisch in Abgrenzung zu

einem Identität stiftenden Zentrum als Anderes an der Peripherie begreifen, das zusätzlich von einem Fremden abzugrenzen ist, das als Alienes abgespalten und auf Distanz gehalten wird und prinzipiell zu tilgen ist. Dazu muss es zu einem konkreten Kontakt zwischen Eigenem und Anderem/Fremdem kommen, wobei dieses Andere/Fremde auch als solches erkennbar sein oder sichtbar gemacht werden muss. Auf der Basis der eigenen Werte und Normen wird entschieden, wie mit dem Anderen umzugehen ist.

Das, was Todorov damit als Ergebnis eines Prozesses beschreibt und sich in den Begriffen Alterität und Alienität niederschlägt, denen quasi wesentlich ihre ideologische Bedeutung zu- und eingeschrieben wird, kann nun zunächst auch neutral verstanden werden, so dass diese Begriffe auf zwei Ebenen Verwendung finden können: ‚Eigen‘ und ‚fremd‘ können neben dieser ideologischen Ebene auch und zunächst als (mehr oder weniger) neutrale Begriffe verstanden werden, die bezüglich des Referenzsystems ‚Musik und Österreich‘ Unterscheidungen wertfrei konstatieren: Auf dieser räumlichen Ebene und unter dieser nationalen Perspektive ist Österreich als das Eigene zu betrachten, dem in dieser Unterscheidung und Grenzziehung das Nicht-Österreichische, das internationale Musiksystem, als das Fremde gegenübersteht. Wenn es um den ‚Sound of Österreich‘ geht, ist dies die Grundlage der Betrachtung. Dieses Eigene besteht nun selbst wiederum aus distinkt wahrzunehmenden, alternativen Bereichen, die gegenseitig das je Andere innerhalb des Eigenen darstellen: Klassik (österreichischer Provenienz), regionale Volksmusik, tradierte, verselbständigte Populärreferenzen (darunter werden Musikstücke subsumiert, die sich von ihren Ursprungskommunikationssituationen gelöst haben und ohne diese Bindung als in sich autonomes Liedgut wahrgenommen werden) auf einer historischen Achse genauso wie Liedermacher, Austropop, volkstümliche Musik und ‚Schlagertainment‘ als synchron gegenwärtige dürften hier die wohl relevanten Klassifizierungen sein.

Wenn es darum geht, welcher dieser alternativen Bereiche das Eigene repräsentiert, also zum Eigenen/zu Österreich in einem Abbildungsverhältnis steht und damit das (ideologisch) Eigene im Sinne Todorovs darstellt, dann ergeben sich aus der Sicht dieses Eigenen verschiedene Möglichkeiten, mit den verschiedenen Anderen wie mit dem Fremden umzugehen. So kann Anderes aus der Perspektive des Eigenen das ideologisch Fremde sein, also als Alienes erscheinen, es kann aber auch in eine spezifische Nähe zum Eigenen gebracht werden und für das Eigene instrumentalisiert werden – es kann einverleibt werden. Gleiches gilt für das national Fremde. Gerade da das Eigene im Sinne der Identität, also der Identifizierung mit Österreich, eine relative, perspektivengebundene und auch umkämpfte Größe ist, lassen sich mit dieser Modellierung nicht nur die Konstruktionsprinzipien beschreiben, in welches Verhältnis die Größen ‚eigen‘, ‚anders‘ und ‚fremd‘ jeweils ideologisch gesetzt werden, sondern kann auch der Versuch unternommen werden, der Frage nach Zentrum und Peripherie nachzugehen: Was repräsentiert einen ‚Sound of Österreich‘ in dem Sinne, dass

er im kulturellen Denken und Allgemeinwissen als solcher gilt, und was ist (und bleibt) eher ein Randphänomen.

3. Austauschprozesse und Positionierungsstrategien

3.1 Strategien des Austausches

Mit Hilfe dieser Parameter lassen sich die einzelnen ‚Texte‘ beschreiben und dabei für verschiedene Textgruppen auch verschiedene Positionierungsstrategien bestimmen.

Die Strategie der partiellen Einverleibung. Eine erste Positionierungsstrategie ist die der Einverleibung und Homogenisierung. Sie funktioniert nach dem Basispostulat der Entdifferenzierung. Synthese, Entdifferenzierung und Harmonisierung kennzeichnen als inhärente Merkmale dieses Verfahren, die wiederum bedingen, dass zudem das semantische Merkmal der ‚Offenheit für alles‘ inszeniert wird. Auf formaler Ebene spiegelt sich dieses Prinzip im Medley oder im Potpourri ganz augenfällig wider. Implizit ist diese Strategie zugleich aber auch eine der Ausgrenzung, wie zu zeigen ist. Sie findet sich deutlich in der volkstümlichen Musik. Im *Heimatmedley* von Amalia und Franz zeigen sich die hierfür typischen Verfahrensweisen: Das Fremde (im Sinne des Internationalen) bleibt fremd, ohne es dadurch allerdings ideologisch zum Alienen zu machen. Es bleibt einfach Leerstelle, konturiert wird scheinbar nur die Außengrenze: Es geht um Österreich/die Heimat. Teile des Anderen werden dazu als Eigenes einverleibt, so dass eine Binnengrenze als aufgelöst erscheint – erscheint, da nicht tatsächlich sämtliche anderen Varianten gleichermaßen berücksichtigt werden. Bei dieser spezifischen Vereinnahmung dieses Anderen geht es vor allem darum, über dessen Reputation selbst an einer solchen partizipieren zu können. Bei Amalia und Franz zeigt sich dies weniger im Liedgut, das sich an sich sehr homogen aus einer spezifischen Auswahl von Volksmusik bzw. volkstümlicher Musik zusammensetzt, als über die Interpreten. In den Paratexten wird deutlich darauf verwiesen, dass Amalia zwar genuine Volksmusikerin ist, Dr. (!) Franz Friedl aber eigentlich von der Kirchenmusik und damit von der klassischen Musik herkommt. Damit wird eine Äquivalenz insinuiert, wobei das dominante Paradigma, das Heimat hier repräsentiert und in das einverleibt wird, das der volkstümlichen Musik ist. Dies wird insbesondere durch die Kleidung deutlich, wenn Dr. Franz Friedl nicht in der Tracht agiert, die für ihn als Kirchenmusiker die typische wäre, sondern in Lederhosentracht performiert. Das andere ‚Andere‘ (etwa Austropop) wird dagegen durch die Nicht-Einbeziehung zum Fremden im Sinne des ‚Alienen‘ gemacht und durch Nicht-Thematisierung semiotisch getilgt. Da die eigene Musik ganz explizit als Heimat gesetzt ist, wird dieses andere notwendigerweise an das Label ‚Nicht-Heimat‘ gekoppelt und damit als Musik evaluiert, die nichts mit Heimat und damit Österreich zu tun hat.

In diese Rubrik gehört auch das Eingangsbeispiel *The Sound of Austria*, das als diese Kompilation durchaus repräsentativ für ähnliche andere stehen kann. Die 20 Musiknummern umfassen zum einen Volksmusik, Klassik und ‚verselbständigte Populärreferenzen‘, zum anderen wird zusätzlich durch Liedgut wie Interpreten ein räumliches Spektrum ausgebreitet, durch das ganz Österreich als repräsentiert *e r s c h e i n t*. Auf eine Ausgewogenheit der Regionen/Bundesländer wird mehr oder weniger, zumindest aber symbolisch, Wert gelegt, wie Titel und Gruppenverortungen deutlich machen. Dieser Homogenisierung, die dadurch das Paradigma Österreich installiert, ist auch Mozart ausgesetzt, dessen spezifische Vereinnahmung als Aneignung des eigenen Fremden zu deuten ist. Zum einen wird die getroffene Auswahl (*Rondo alla Turca*, *Eine kleine Nachtmusik*, Arie des Papageno aus der *Zauberflöte*) als „The Best of“ präsentiert und damit innerhalb des Werks als Zentrum definiert, zum anderen wird über den Interpreten, den deutlich unbekannteren, aber als „Trompetenvirtuose“ titulierten Martin Schworm, der klassische Exkurs als Blasmusik geerdet. Zu diesem ‚Sound of Austria‘ gehören aber etwa nicht Falco oder Interpreten/Lieder des Austropop.

Das Fremde als Bezugspunkt. Eine weitere Strategie ist die der expliziten Bezugnahme auf das Fremde und dessen Einbeziehung, womit eine Konturierung und eine Aufwertung des Eigenen einhergehen. Diese Bezugnahme bezieht sich vor allem auf die Ebene der Musik (und kann Aspekte der Interpretenperformance und der Choreographie enthalten), die Liedtextebene ist es dagegen, auf der dann zumeist ein Ausgleich mit dem eigenen installiert wird. Einige Beispiele sollen dies illustrieren.

Fast prototypisch lässt sich dies an Austrofred und seiner Gesamtinszenierung zeigen, denn das Image an sich gründet sich genau auf dieser Strategie. Austrofred integriert das ‚Fremde‘ ins ‚Eigene‘, indem er nicht nur im Namen (und dann auch im Aussehen) auf Freddy Mercury Bezug nimmt, sondern auch sein musikalisches Repertoire auf Coverversionen von Queentiteln ausgerichtet ist. Diesen Musikstücken werden aber eigene Texte unterlegt, die durch österreichische Banalitäten und Alltagsszenarien inspiriert sind oder darauf referieren (wie etwa eine Tramfahrt in Richtung Favoriten). Auch das Andere kann hierbei integriert werden, wenn er etwa der Musik von *We will Rock You* (1977) den Text von Ambros’ *Schiffoan* (1976) unterlegt, wobei dies weniger als eine Referenz auf Ambros, als auf eine verselbstständigte Populärreferenz zu verstehen sein dürfte.

Auch bei dieser Strategie kann durch Entdifferenzierung, also durch die Öffnung zum Fremden, der Eindruck eines ‚Alles‘ erzeugt werden. In diesem ‚Alles‘ ist dann aber eben doch manches nicht enthalten und wird damit subtil ausgeschlossen, wobei dies wiederum insbesondere das eigene ‚Andere‘ ist. Falcos *The Sound of Musik* ist ein gutes Beispiel, dies zu verdeutlichen (gleichwohl bedienen sich auch Teile der volkstümlichen Musik durchaus dieser Strategie, wie an Andreas Gabalier zu zeigen wäre): Zunächst wird hier bereits auf der sprachlichen Ebene durch das Mischen von Englisch und Deutsch die Grenzauflösung zum Fremden hin impliziert

(auch das „Musik“ in Titel/Refrain ist deutsch geschrieben und wird deutsch ausgesprochen). Das Fremde wird einverleibt, zum Eigenen gemacht. Dies spiegelt sich homolog auf der Liedtextebene, wenn mit James Brown, Elvis Presley, Pavarotti, Bob Dylan, Otis Reding, Lennon, McCartney, Cole Porter ein Paradigma aufgespannt wird, das insgesamt ‚Musik‘ bedeuten soll. Falcos Lied ordnet sich hier zu, allerdings ist z u m e i n e n deutlich, dass sein eigenes Lied als übergeordnetes Lied über diese Musik und in dieser Differenz von ‚Zitat‘ und ‚Akt‘ die Deutungshoheit für sich beansprucht: ‚The Sound of M u s i k ‘ ist nicht irgendein Sound, sondern genau dieser Sound, der Sound von Falcos eigenem Lied (vgl. oben). Hier unterscheidet sich Falco also nicht von volkstümlicher Musik. Auch wenn von Musik im Allgemeinen und was diese leistet die Rede ist, so geht es ganz klar um Falcos Musik und um nichts anderes. Dies schließt dann z u m a n d e r e n gerade andere österreichische Musik aus: Denn das aufgespannte Paradigma ist (westlich-)international und umfasst gerade keine Vertreter anderer österreichischer Musik. Inhärent ist hier also eine Strategie der D i s t i n k t i o n , die Falco zur alleinigen Stimme Österreichs macht.

Diese Strategie lässt sich allerdings auch auf das eigene ‚Anderer‘ und dessen distinktiven Umgang ausweiten, wie wiederum an Austrofred zu zeigen ist. In Austrofreds literarischem Werk *Du kannst dir deine Zauberflöte in den Arsch schieben. Mein Briefwechsel mit Wolfgang Amadeus Mozart* zeigt sich diese Verfahrensweise quasi metareflexiv, wobei es hier zudem um das ‚Ausloten‘ von Zentrum und Peripherie geht; auch das ist symptomatisch. Zunächst verleibt sich Austrofred über seinen Briefwechsel Mozart ein: Erstens, da er ihn zum Kommunikationspartner auf Du und Du macht, zweitens, da es inhaltlich (auch) um Musik und Komponieren geht und über das jeweilige Künstlertum räsoniert wird, drittens, da die Antworten aus echten Briefen Mozarts montiert und kompiliert werden. Damit stellt sich Austrofred auf die gleiche Ebene wie Mozart, partizipiert also an dessen kulturellem Kapital und i n s z e n i e r t einen solchen Status (im Fremdmedium Literatur, nicht in der eigenen Musik). Gleichzeitig, sein eigenes Verfahren letztlich konterkarierend und damit selbstreflexiv solche Strategien thematisierend, muss er erkennen, wo die Grenzen und Implikationen solcher Austauschstrategien sind. Er grenzt sich im Text von dem Anderen (im Eigenen) ab, indem er, in die Zukunft reisend, DJ Ötzi als neuen Falco und Salieri als Mozarts Platz einnehmend perhorresziert – was Mozart freilich nur mit dem kurzen, den Text beschließenden Brief: „blas mir hint eini“ (Austrofred 2010: 160) kommentiert. Dass DJ Ötzi in der Zukunft einen solchen Status erreicht, also kultmäÙig ins Zentrum des Zentrums österreichischen Sounds gelangt, liegt nun aber gerade daran, dass sich dieser selbst ein a n d e r e s Lied zu eigen gemacht hat: Nämlich die Komposition *Computerkids wollen nur Computerhits* von Austrofred, die dieser verwirft, da Mozart sie zuvor, um seine Expertise gebeten, als extrem schlecht zum Alienen stilisiert hatte.

Die Strategie der expliziten Abgrenzung. Hier artikuliert sich eine dritte Strategie, nämlich die der expliziten Abgrenzung zu

anderem. In dieser Positionierungsstrategie wird für die Konturierung des Eigenen das fremde ‚Andere‘ mehr oder weniger explizit einbezogen, um sich selbst davon abzugrenzen. Das Andere wird dadurch zum Alienen, gleichzeitig ist es durch die Thematisierung aber auch präsent – und damit geht indirekt immer auch eine gewisse Nobilitierung einher: Das Andere einzubeziehen bedeutet, es zur eigenen Identifikation und Legitimation zu brauchen. Wenn die EAV in ihrem Lied *Lederhosen-Zombies* (2015) das ‚Andere‘ der volkstümlichen Musik aufgreifen und sich davon abgrenzen, dann wird in dieser Strategie, sich vom Anderen zu distanzieren, auch immer das Andere mittransportiert:

In der Disco kürt man
 im Folkloredampf
 jeden Freitagabend
 Mister Wadenkrampf.
 Der Sieger wird gefeiert
 im karierten Hemd
 und die Damen
 geben sich ganz unverklemmt.
 Von der Ranzenschwarte
 bis zum Doppelkinn –
 alles, was sie haben
 steckt im Mieder drin.
 Reingequetscht ins Dirndl
 wird jeder Tuttelzweg
 im Nu zu Madame Busenberg
 (EAV, *Lederhosen-Zombies*).

Für Austropop scheint diese Positionierungsstrategie durchaus eine typische zu sein, gerade im Vergleich zur volkstümlichen Musik: Diese blendet das Andere aus, Austropop geht auf das Andere ein.⁵

Da hier provoziert wird und der Strategie das Potential einer Provokation inhärent ist, ist sie eine, die selbst für ein ‚Auffangnetz‘ sorgen muss (zumindest wenn sie im Konzert um den ‚Sound of Österreich‘ mitspielen will). Je mehr über diese Strategie ins Zentrum vorgestoßen werden soll, desto wohlgefälliger muss diese Abgrenzung sein und desto mehr muss diese Abgrenzung durch den Bezug auf etwas Vermittelndes wieder gerahmt werden; ebenso, je mehr die Abgrenzung gegen Positionen vorgenommen wird, die selbst das Zentrum für sich zu beanspruchen vermögen. Zentrum bedeutet immer auch, programmatisch konsensual zu sein. So sehr Differenz also ausgespielt wird, so sehr muss auch bei dieser Strategie auf einen entdifferenzierten Kern abgehoben werden. Hier lassen sich als Beispiele die als ‚Bekennerlieder‘ apostrophierbaren *I bin aus Österreich* von STS oder *I Am from Austria* von Rainhard Fendrich anführen, bei denen dieser Kern ganz explizit die implizierte ‚Heimat‘ ist. Im *Alpenrap* (1983) der EAV wird diegetisch die Kommerzialisierung von Traditionen auf die Fremde ver-

lagert, die das Aliene bleibt, so dass man sich im Lied selbst über das eigene ,Andere‘ lustig machen kann, da im Konsens das Eigene über das Fremde dominiert.

Wo diese Grenze überschritten wird, kann dies zu Konflikten führen, die dann paratextuell ausgetragen und durch Kommunikation auszugleichen versucht werden. Hier artikulieren sich dann auch historisch unterschiedliche Zustände und Gewichtungen (bezüglich des jeweiligen kulturellen Kapitals) im Kampf um die Oberhoheit über den ,Sound of Österreich‘. So findet sich im Lied der EAV nicht nur die Zeile „Lederhosen-Zombies / im Trachtenwahn!“, sondern auch:

Vor'm Tanzpalast da hüpften
die Aliens im Kreis
wie Gesandte
vom Planeten Edelweiß.
Sie klopfen sich die Schenkel
und auf die nackten Knie
und sangen: „Hod irgendwer
a Liad für mi?“
(EAV, Lederhosen-Zombies).

Die letzte Zeile nimmt den Titel eines Lieds von Andreas Gabalier auf (*I sing a liad für di*, 2011), dessen Image dem Lied und der Stoßrichtung der EAV als Brennpunkt zugrunde liegt, dies ist semantisch eindeutig. Letzteres allerdings wird auf der Homepage der EAV verneint, die sich dort zu einer Bemerkung zum Liedtext gemüßigt fühlen, auf die medial-öffentliche Kontroverse, die das Lied ausgelöst hat, eingehend und sich doch eher distanzierend lavierend (zum eigenen Text) positionierend (EAV, Lederhosen-Zombies).

Die Einbindung des fremden ,Eigenen‘. Ein letztes, gewissermaßen rekursives Verfahren ist die Einbindung eines spezifischen ,Fremden‘, wobei es hier im Unterschied zu oben um ein solches Fremdes geht, das sich in der eigenen Semiosphäre selbst als Einbeziehung und Einverleibung eines Fremden – und zwar eben eines österreichischen Fremden – ergeben hat. Etwas aus dem Eigenen wird also in der Fremde spezifisch ,fremd‘ aufbereitet, so dass es eigentlich in ,Konkurrenz‘ zum Eigenen tritt oder dieses substituiert. Solches ,Fremdeigene‘ kann dann wieder *r e i m p o r t i e r t* und für das Eigene instrumentalisiert werden, insbesondere, wenn es erfolgreich in der Fremdsemiosphäre ins Zentrum gelangt ist. Durch diese Spiegelung wird der Fremdanteil kaschiert, oberflächlich erscheint das so sich ergebene Eigene als ,ganz eigen‘. Durch das Fremde wird das Eigene quasi authentifiziert – und zum Exportschlager. Das beste Beispiel ist Mozart als Oscarprämierte US-amerikanische Filmproduktion (*Amadeus* 1984, Regie: Miloš Forman, Oscars 1985), die dann dergestalt ins Zentrum gerückt den Hintergrund liefert für Falcos unmittelbar im Anschluss produziertes *Rock Me Amadeus* (1985), das dieses Fremde

aufgreift und vor diesem ‚beglaubigten‘ Hintergrund (einer spezifischen Charakterisierung Mozarts) interagiert. Hier führen die Austauschprozesse mit dem eigenen Anderen und dem Fremdeigenen also dazu, über den Umweg des Fremden selbst das Zentrum des Eigenen zu werden. Letztlich gilt dies auch für den ESC und Conchita Wurst, da die Stimmen, die sie zur Siegerin küren, ja gerade nicht aus Österreich kommen; im ESC ist es zunächst das Fremde, das darüber entscheidet, ob etwas als nationaler Erfolg reüssiert.

3.2 Zentrum und Peripherie

Dem zuletzt beschriebenen Verfahren ist selbst schon inhärent der Aspekt von Zentrum und Peripherie eingeschrieben: Um ins Zentrum des Eigenen zu gelangen, kann es des Umwegs über das/die Fremde bedürfen. Letztlich ist die Frage von Rand und Zentrum eine, die mit der Frage nach der Deutungshoheit verbunden ist – und bei der eine paratextuell gestützte Konsolidierung eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Auch wenn sich etwa Austrofred selbstermächtigt zum *Austro*-Fred macht, verbleibt er (bisher jedenfalls) doch eher an der Peripherie. Seine Liaison mit Mozart schafft es zwar anlässlich der Buchpräsentation zu einem paratextuellen Beitrag in der ZIB 24 (am 29.09.2010), doch dies bleibt punktuell und unter der Rubrik ‚kurios‘, statt eine nachhaltige Ausweitung des Klangbildes Austrofred zu katalysieren.

Gänzlich ohne Paratexte, und vom Zentrum ignoriert, ist das *Heimatlied* von Andy Atzmann (2011), das sich als Video auf Youtube findet und ein sehr explizites Statement zum ‚Sound of Österreich‘ darstellt, nach der Strategie der expliziten Abgrenzung. Musikalisch werden zwar Harmonien aufgegriffen und ist das Lied durch eine eingängige (Rock-)Melodie dem Mainstream angenähert, dadurch kontrastiert sich aber umso deutlicher der Liedtext (etwa „Jodltussi als Hardcorepussey“; „Lederhosen: einischeißen“; „wir faschieren an jedn Nazi“ – während visuell eine Abbildung Hitlers in den Fleischwolf gedreht wird und als Ergebnis echtes Hack zu sehen ist). Auch Interpreten und Videoperformance provozieren Irritationen, die nicht aufgefangen werden, wenn etwa ein Bandmitglied in Ledermaske, nur mit String-Tanga bekleidet und gerade nicht mit körpergestyltem Body ohne Motivation durch einen Interpreten-Text-Konnex agiert. Zudem, wie der weitere Titel „Heimatlied für Andersdenker“ andeutet, bleibt hier die Perspektive das Andere, ohne selbst das Eigene werden zu wollen. Letztlich wird das Eigene, das, was aus der Sicht des Anderen als Eigenes wahrgenommen wird, zum Alienen gemacht. Damit kann man nicht von der Peripherie ins Zentrum gelangen (man will es aber auch nicht). Es hängt also auch und vor allem davon ab, ob die Perspektive eines Eigenen überhaupt angenommen und eingenommen werden soll, ob man sich selbst also als Eigenes deutet und es zulässt, als Eigenes gedeutet und damit vereinnahmt zu werden.

Bezüglich Peripherie und Zentrum, so lässt sich resümieren, ist ein d o p p e l t e r P r o z e s s und sind Bewegungen auf zwei Ebenen zu unterscheiden. Neben der spezifischen Positionierung gilt es den Kern zu besetzen, wobei zu unterscheiden ist zwischen zwei Ausprägungen von Kern: Es gilt z u m e i n e n , innerhalb der eigenen Richtung und in Konkurrenz zu ähnlichen Positionierungsstrategien zu reüssieren und z u m a n d e r e n zugleich die eigene Strategie/Richtung ins Zentrum des Eigenen im Sinne Österreichs zu katapultieren. Als ,Sound of Österreich‘ kommt ein Klangbild nur dann in Frage, wenn zumindest die erste Bewegung erfolgt ist, aber auch dies ist noch nicht ausreichend und hinreichend, wie sich an den ESC Beispielen zeigen lässt. Als das Eigene gedeutet werden zu können geht erst dann, wenn es vom Rand in den Kern vorgedrungen ist – und damit erst neben anderen Kern-Inhalten um die Hoheit innerhalb des Kerns konkurrieren kann. Trackshittaz ist genau dies mit *Woki mit deim Popo* nicht gelungen. Das Lied ist, insofern es beim ESC starten konnte, ein ,Sound of Österreich‘, aber einer, der nicht nachhallt; es ist zu wenig oder zu sehr anders, als dass es als Eigenes reüssieren könnte – und damit ist es schnell zum eigenen Alienen geworden – schlicht vergessen. Auch bei dieser Bewegung weg vom Zentrum spielen Paratexte eine Rolle, insbesondere dann, wenn in den Kommentierungen mit dem Eigenen argumentiert wird: Über Trackshittaz ESC Beitrag heißt es da: „Mozart würde sich im Grab umdrehen“ (Trackshittaz, Woki).

Conchita Wurst (Tom Neuwirth) ist dies dagegen gelungen, wobei hierfür nicht nur der Sieg beim ESC ursächlich ist. Der Titel „Queen of Österreich“ hat sich deshalb etwas länger gehalten, da auch die Repräsentation als Künstlerin pragmatisch eine andere geworden ist, das Andere sich zu eigen gemacht wurde. Dies wird schon im ESC mit dem ‚Bekennerlied‘ *Rise like a Phoenix* deutlich, das zwar die eigene Andersartigkeit als ‚Dragqueen‘ spiegelt, herausstellt und über den Liedtext metaphorisch positiviert, diese Exhibition wird über den Interpreten-Text-Konnex und dem Gesamtklangbild gleichzeitig aber auch gerahmt und relativiert. Diese Relativierung setzt sich dann fort, wenn Tom Neuwirth, der 2013 noch mit „Bart als gezielte Provokation“ angetreten war, zwar nicht auf Bart verzichtet, aber ab 2015 nicht mehr als Conchita Wurst firmiert, sondern nur mehr als Conchita – und damit das fremde ‚Andere‘ getilgt wird.⁶

Auf dieser höheren Ebene des Gesamtsystems, ob also eine bestimmte Musikrichtung selbst oder ein Interpret als Österreich repräsentierend ins Zentrum gelangt/wahrgenommen wird, ist also zu konstatieren, dass sich dieses Zentrum nicht (nur) nach musikalischen Prinzipien ausrichtet. Wie hier in historischer Perspektive, von etwa den späten 1970er Jahren bis heute, zu sehen ist und zu zeigen wäre, spielt Kulturalität im Sinne von dominanten und h o f f ä h i g e n ideologischen Diskursen und Denkschemata hierbei eine zentrale Rolle, wobei es nicht um einen Wandel des Denkens gehen dürfte oder ein solcher daran zu konstatieren wäre, sondern wiederum ‚nur‘ um Bewegungen von Zentrum und Peripherie. Ambros, Danzer und Fendrich, Falco, die Erste Allgemeine Verunsicherung, Hubert von

Goisern, DJ Ötzi, Andreas Gabalier – ob etwas jedenfalls von der Peripherie ins Zentrum gelangt, hängt von den Kriterien ab, die das Zentrum als Zentrum definieren. Die Anerkennung dieser Kriterien ist entscheidend, darunter fällt auch, dass das jeweils Eigene konsensual formatiert wird und sich spezifisch kondensieren lässt. Das zu sehr Andere muss dafür weichen, wie an Conchita Wurst gut zu sehen ist.

3.3 Life Ball 2018 – *das Revival vom Sound of Music als ‚Sound of Österreich‘*

Julie Andrews und *The Sound of Music* beeinflussen zwar im Fremden das Bild und damit auch das Klang-Bild von Österreich, werden im Eigenen, mit der Ausnahme der Vermarktung im Salzburger Land, zunächst aber nicht rezipiert, in dem Sinne, dass sie als Teil einer Austauschstrategie eingebunden worden wären. Dies geschieht erst mit einer zeitlichen Verschiebung von 50 Jahren. 2018 wird dieses Fremde, das sich selbst auf Eigenes stützt und es transformiert, die Geschichte der Familie Trapp, ins Eigene in durchaus zentraler Position hereingeholt. Dies geschieht durch das Andere, das sich damit zum ultimativen Eigenen macht. Die zentrale Position ist der *Life Ball* (am 2.6.2018), der seit 1993 vor der Kulisse des Wiener Rathauses als Charity Gala zugunsten HIV-Infizierter und AIDS-Erkrankter durchgeführt wird und 2018 beim 25-jährigen Jubiläum unter dem Motto ‚The Sound of Music‘ steht. Das Andere ist Conchita Wurst, die die Rolle der von Julie Andrews gespielten Protagonistin Maria von Trapp übernimmt.

Insgesamt werden dabei die obigen Strategien der Vereinnahmung in extenso durchgespielt: Die Einbindung des fremden ‚Eigenen‘, wenn Musiknummern und Narration aus *The Sound of Music* das Gerüst der Show bilden, die partielle Einverleibung des Anderen durch klassisches Orchester, Mozartknabenchor, Schuhplattler, aber auch Falcos „The Sound of Musik“, das Fremde als Bezugspunkt wie Patti La Belle mit *Lady Marmalade*; – die explizite Abgrenzung dagegen ist tabu.

Allerdings sind zwei Dimensionen semantisch-ideologischer Partizipation zu unterscheiden. Zum einen die programmatisch-explizite Adressierung gemeinsamer Werte (Menschlichkeit, Mut und Akzeptanz) und „Reden mit wichtigen Botschaften“, wobei bereits in dieser Formulierung auf der Vermittlungsebene der Fernsehmoderatoren mitschwingt, dass diese „wichtigen“ Botschaften doch bitte nicht die Unterhaltung zu sehr blockieren sollten. Zum anderen die in der Show und mit ihr implizierten Semantiken, die als diese Konstruktionen den konsensualen Hintergrund für nicht nur den ‚Sound of Österreich‘ bilden: Mit blonder Perücke, geweißtem Bart und Originalkostüm ist Conchita eher Julie Andrews, als dass sie sie nur spielen oder kopieren würde. Sie nimmt damit ohne Differenz und Distanz deren Funktion als Vermittlerin ein. Diese Rolle als Gastgeberin ist zwar einerseits begründet durch die Logik der Charity Gala, dabei fließen nun aber andererseits auch die Ideologeme des Originals mehr oder weniger unreflek-

tiert ein. So wird zum einen Geschichtsvermittlung betrieben, wobei die eigene nationale Vergangenheit über die filmische Vorlage verhandelt wird. Die mediale Adaption des 1965er Musicalfilms über die Trapp Familie (der das Musical von 1959 und andere, deutsche Verfilmungen vorausgehen und denen eine literarische – autobiografische – Verarbeitung zugrunde liegt) wird als authentisch gesetzt. Fiktionales wird damit Faktuellem gleichgesetzt, etwa, wenn die dramatische Flucht der Familie über die Berge als Last-minute-rescue als historisch behandelt wird (was sie nicht ist) oder vollständig ausgeblendet wird, dass es sich bei Österreich 1938 auch vor den Nazis um keinen wirklich demokratisch legitimierten Staat, sondern um den Austrofaschismus, den auf Rekatholisierung ausgerichteten Ständestaat gehandelt hat. Diese Geschichtsklitterung wird als *H e i m a t d i s - k u r s* gelabelt. Dass etwa der ‚red carpet‘ diesmal ein rotweißer Teppich ist, und damit national konnotiert, bleibt nicht nur ein Detail in einer dem Anlass entsprechenden großangelegten Inszenierung, sondern wird von den Moderatoren wiederholt thematisiert und damit der Fokus Österreich betont.

Zum anderen wird übersehen, dass bei dieser Hereinholung des Fremden und Angleichung an den Kern auch Ideologeme transportiert werden, die dem eigenen Anliegen eigentlich zuwiderzulaufen: So werden *Geschlechterstereotype* der frühen 1960er Jahre aufgegriffen, die dann auch, wie die Moderatorenebene zeigt, 2018 ungebrochen gültig zu sein scheinen. Wenn als Problem von Maria-Conchita installiert wird, sie könne nicht heiraten, da sie kein passendes Kleid hat, und das Ritual des Heiratsantrags (er fragt sie) zelebriert wird, wenn als Höhepunkt der Gala eine *B r a u t* modenschau fungiert, für „den schönsten Tag im Leben“, so die Moderatorin, wobei, trotz programmatisch betonter „Vielfalt am *Life Ball*, alles ist möglich, alles ist erlaubt“, klassische Heteropaare vorgeführt werden (die sehr wenigen Frauenpaare werden als solche in der Kommentierung ignoriert, beim ersten wird vom Bräutigam gesprochen, beim zweiten wird, während zwei Frauen zu sehen sind, die Geschichte von *The Sound of Music* und der Hochzeit von Maria mit Baron Trapp auditiv darüber gelegt. Das einzige Männerpaar wird marginalisiert und nicht als Paar thematisiert, zudem fokussiert auch die Kameraregie die traditionellen Paare und blendet die anderen visuell aus). Hinzu kommt das Moderatorenengespann, bestehend aus Frau, Sandra König, und Mann, Thomas Kamenar, das sich thematisch und gendermäßig ausdifferenziert: Für die Mode ist alleinig die Frau zuständig, während der männliche Moderator hier geradezu sein ‚natürliches‘ Desinteresse zur Schau stellt und stattdessen die Autos, mit denen die Models herangefahren werden, als Experte begutachtet und kommentiert und hier eine Kenntnis zur Schau stellt, die Sandra König nicht hat und für die sie ihn fast bewundert. Damit werden hier Geschlechterrollen und Rollenverteilungen bemüht und bedient, die den *Life Ball* in seiner ursprünglichen Intention, für gesellschaftliche Gleichberechtigung zu sensibilisieren, geradezu konterkarieren.⁷

Strategisch gedacht mag es Sinn gehabt haben, dass sich der *Life Ball* 2018 der Heimat und eines ‚Sounds of Österreich‘ bedient, allerdings stellt sich bei einer eingehenden Analyse die Frage, was hier für was instrumentalisiert wurde. Für Conchita (Wurst) jedenfalls lässt sich resümieren, dass für sie in dieser Rolle das Andere (ihres eigenen Starimages) *d o m e s t i z i e r t* und um tatsächlich Anderes *r e d u z i e r t* ist, so dass sie nur mehr als symbolisches Anderes für Zwecke des Ureigenen funktioniert. Von einer tatsächlichen Öffnung im Sinne einer Bewegung ins Zentrum kann nicht gesprochen werden, zumal dieser ‚Act‘ in übergeordnete Austauschprozesse eingebunden zu betrachten ist. So erscheint gleichzeitig, am 1.6.2018, die neue CD von Andreas Gabalier, *Vergiss mein nicht*, die sich durch die üblichen Homogenisierungsstrategien auszeichnet (und er sich zudem, wie er in Paratexten setzt, mit seinem Label ‚Volks-Rock’n’Roll‘ selbst als Elvis sieht), oberflächlich also entdifferenzierend und harmonisierend verfährt, dabei letztlich, unter diesem Deckmäntelchen, Denkmuster zementiert, die noch älter als *The Sound of Music* sind.

4. Fazit

Mit Hilfe der Parameter der obigen Skizzierung ließen sich Einzeloeuvres sowohl in ihrer spezifischen Verfasstheit als auch in ihrer Positionierung hinsichtlich eines ‚Sounds of Österreich‘ beschreiben und analysieren. Auch wenn diese Verfahren an sich sicher nicht nur auf einen Anwendungsbe-
reich Österreich zu begrenzen sind, *spezifisch österreichisch* dürfte doch das breite Spektrum an unterschiedlichen Ausprägungen und Repräsentationen sein, das aber in Austauschrelationen zueinander steht. So unterschiedlich österreichischer Sound sein mag, der ‚Sound of Österreich‘ bildet eine Semiosphäre. Insbesondere diese Bezugnahmen dürften so im Vergleich in der BRD nicht gegeben sein. Bezüglich der in Abschnitt 2.2 rekapitulierten Paradigmen sind insbesondere die letzten beiden für einen solchen Vergleich heranzuziehen (wenngleich auch die Strategie der expliziten Abgrenzung, gerade in Opposition zum Postulat der Entdifferenzierung, *spezifisch sein* dürfte). So lässt sich, wenn im Beitrag von Künstlern die Rede war und nicht immer korrekt gegendert wurde, dies dahingehend entschuldigen, dass, so die These, der ‚Sound of Österreich‘ tatsächlich eher ein männlicher ist.⁸ Vermittlung von Wahrheiten wie Selbstbekenntnisse werden durchaus von männlichen Interpreten in Anschlag genommen, wobei diese Wahrheiten als bodenständige Selbstverständlichkeiten inszeniert sind. Conchita stellt einen besonderen und interessanten Fall dar, der in seinem Ausnahmestatus noch gesondert zu betrachten wäre. Die Genderspezifität des Sounds wäre jedenfalls noch ein eigenes Kapitel.

Auch bei der Konzeption von Heimat scheinen Unterschiede durch. Zwar gelten die Merkmale, die unter 2.2 aufgelistet sind, auch hier. Allerdings sind diese Merkmale in der deutschen volkstümlichen Musik an

Räume gebunden, die wenig spezifisch und nicht referentialisiert sind, sondern gerade von einer solchen spezifischen Referenz losgelöst werden. Solche ‚Referenzheimaträume‘ werden zwar besungen, sind als solche aber nicht zentral, da sie von ihren Semantiken her letztlich austauschbar sind (vgl. Krah und Wiesel 1996: 264f.). Heimat ist damit selbst bereits als **abstraktes Konzept** zu verstehen, bei dem nicht die Zeichenfunktion als Verweis von Bedeutung ist, sondern dessen Bedeutung darin besteht, dass der Zeichenträger gerade in seiner Funktion als ‚leerer Signifikant‘ zum Signifikat wird. Für den ‚Sound of Österreich‘ gilt das **so nicht**, hier geht es immer um eine spezifische Referenz, die regional, aber auch national artikuliert sein kann. Das **deutsche Konzept** gilt im Übrigen auch für den Heimatfilm der 1950er Jahre, auch für die Filme, die in Österreich situiert sind. Österreich ist hier weniger Österreich als über Österreich die spezifisch leere Referenz von Heimat installiert wird. Es lässt sich gerade keine Unterscheidung zwischen Österreich und BRD konstatieren, sondern zugrunde liegt das gemeinsame Konstrukt des abstrakten Heimatraums als Klangraum, der Paradigmen der 1950er transportiert.⁹

Insgesamt kann die These gewagt werden, dass, trotz (oder gerade wegen) der vielfältigen Austauschprozesse, der ‚Sound of Österreich‘ letztlich ein dominant hegemonialer Diskurs ist, der auf **einen Kern** – eine ‚Idee‘ von Österreich – ausgerichtet ist. So sehr sich im Konzept der Semiosphäre zeigt, wie das Denken in Grenzen komplexe und dynamische kulturelle Systeme in vielfältigen medialen und semiotischen Bedingtheiten generiert, so sehr zeigt sich hier auch, dass Bewegungen in der Semiosphäre durch Prozeduren gelenkt sein können, die dafür sorgen, dass sich wenig ändert.

Anmerkungen

- 1 Vollständiges Verzeichnis: *Radetzky-Marsch* (Orig. Hoch- und Deutschmeister); *Solo Jodler* (Zillertaler Schürzenjäger); *Österreich-Potpourri* (Orig. Bergland Quintett); *Edelweiß* (Trachtenverein „Die Naviser“); *Die lustigen Holzhackerbuam* (Trachtenverein D’ Reitherkogler + Alpbachtal Sextett); *Tritsch-Tratsch-Polka* (Die Sängerknaben vom Wienerwald / Das Orchester der Wiener Volksoper); *The Best of Mozart* (Medley, Trompetenvirtuose Martin Schworm); *Berge-Medley* (Tschirgant Duo); *Wien bleibt Wien* (Orig. Hoch- und Deutschmeister); *Im weißen Rössl am Wolfgangsee / Im Salzkammergut da kann man gut lustig sein* (Rankler Schuhplattlergruppe mit Karin); *Mariandl* (Maria Andergast & Hans Lang); *Der dritte Mann* (Harry Lime Theme; Anton Karas); *Alphornjodler* (Montafoner Musikanten und Alphornbläser); *Bei uns im schönen Salzburgerland* (Familie Laimer vom Wolfgangsee); *Glockenplattler* (Schneewalzer-Melodie / Kitzbüheler Skisprungplattler); *Kuckucksjodler* (Zillertaler Mander); *Oh / du mein Österreich* (Militärmusik Steiermark); *Der Steirische Brauch* (Schneiderwirt Trio); *Zwischen Glockner und der Koralm* (Kärntner Heimatwalzer / Die Lavanttaler); *An der schönen blauen Donau* (Die Wiener Symphoniker).

- 2 Kommerziell am Erfolgreichsten ist bisher DJ Ötzi mit der meist verkauften Single *Anton aus Tirol* (2000).
- 3 Vgl. auch Stefanie Hertel: „Und wenn auf dem Baum dort ein Vogel singt / Mach ich daraus ein Lied“ (*So a Stückelr heile Welt*).
- 4 Todorov 1985 entwickelt seinen Alteritätsbegriff am Beispiel des Umgangs der spanischen Konquistadoren mit den indigenen Völkern Südamerikas, vgl. zur raumsemantischen Funktionalisierung auch Decker 2014.
- 5 Aus der Distanz heraus betrachtet erscheint es für die Konkurrenz von ‚Anderem‘ und ‚Anderem‘ effektiver zu sein, das Andere ganz auszublenden und hermetisch im entdifferenzierten Eigenen zu verharren; oder sich Fremdes anzueignen und damit das Andere ‚ruhigzustellen‘.
- 6 Seit März 2019 firmiert Tom Neuwirth zusätzlich zu dieser Conchita unter der zweiten Kunstfigur Wurst, die eine andere Musikrichtung (und eine andere Genderkonzeption) vertritt.
- 7 Schwul zu sein wird reduziert auf Männer in Frauenkleidern – das ist die Basis und Quintessenz 2018. Damit bestätigen sich Muster, wie sie schon in KraH 1997 aufgezeigt wurden.
- 8 Bereits die Reihe der Namen und Bands, wie sie hier als Beispiele fungieren, scheint dies zu bestätigen. Am ESC war Österreich jedenfalls seit 1985 (bis 2018) wenig paritätisch mit neun weiblichen, aber 19 männlichen Interpreten vertreten. Ein Unterschied im männlichen/weiblichen Singen (und damit in der Kodierung von Musik) zeigt sich im Übrigen auch im Vergleich der deutschen Trapp-Version (*Die Trapp Familie*, BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner) zur US-amerikanischen: In der deutschen singt Baron von Trapp selbst nicht (in *The Sound of Music* durchaus, etwa *Edelweiß* – ‚die Nationalhymne‘).
- 9 Heimat ist in erster Linie Natur; immer, wenn im Heimatfilm Natur zu sehen ist, dann ist diese Natur gleichbedeutend mit Heimat: Der Heimatfilm macht die Begriffe Natur und Heimat zu Synonymen. Mittels audiovisueller Effekte lädt er Natur symbolisch auf und verleiht ihr die für dieses Genre typische kinematographische Aura, vgl. auch Großmann in diesem Band. Dabei spielt der meta-diegetische Einsatz von Musik eine entscheidende Rolle (vgl. KraH und Wiesel 2000: 155–159).

Filmografie (alphabetisch)

Amadeus (USA 1984, Regie: Miloš Forman).

Austrofred (ZiB 24 vom 29.09.2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=SNoq|38_Tcs [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Die Trapp Familie (BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner).

Heimatlied Andy Atzmann. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yXeBiO8JMCM> [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Heimatmedley Amalia & Franz. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p5T5V_nT3UE [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Life Ball 2018 (Aufzeichnung ORF eins vom 2.6.2018).

The Sound of Music (USA 1965, Regie: Robert Wise).

Trackshittaz (ESC 2012). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V6IKHZ4ovio> [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Literatur

- Austrofred (2010). *Du kannst dir deine Zauberflöte in den Arsch schieben. Mein Briefwechsel mit Wolfgang Amadeus Mozart*. Wien: Cernin.
- Decker, Jan-Oliver (2014). *Jagdscenen aus Niederbayern*. Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Jan-Oliver Decker und Hans KraH (eds.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten*. Passau: Stutz, 155–181.
- Decker, Jan-Oliver (2017). Medienwandel. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 423–446.
- EAV, Lederhosen-Zombies. URL: https://www.verunsicherung.de/diskografie/songs/lederhosen_zombies.html [Letzter Zugriff am 19.8.2019].
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie und Hans KraH (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.
- KraH, Hans (1997). Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen. *FORUM Homosexualität und Literatur* 29, 5–46.
- KraH, Hans (2017). Mediale Grundlagen. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 57–80.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (1996). Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik „volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 19, 3, 259–279.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (2000). „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.
- Lotman, Jurij M. (1990). Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4, 287–305.
- Lotman, Jurij M. (2010). *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trackshittaz, OTS. URL: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20120225_OTS0001/trackshittaz-rocken-den-song-contest [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Trackshittaz, Woki. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Woki_mit_deim_Popo [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Prof. Dr. Hans Krah

Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Universität Passau

D-94032 Passau

E-Mail: Hans.Krah@uni-passau.de

Selbstbehauptung. Rollenfiktion zwischen Starimage und Authentizitätsanspruch als Harmonisierung kultureller Oppositionen in Hildegard Knefs *Für mich soll's rote Rosen regnen*

Jan-Oliver Decker, Universität Passau

Summary. The article examines the historical mental functions of the hit song ('Schlager') *Für mich soll's rote Rosen regnen* by Hildegard Neff (aka Hildegard Knef) using the categories 'language', 'music' and 'star image'. The central semantics, in particular the concept of person, which in the interplay of text and context makes up the meaning of the 'Schlager', is worked out. Finally, it will be explained how these semantics are adapted to the present in the adaptation history of the song, in order to sound out the cultural reference space of the 'Schlager'.

Zusammenfassung. Der Beitrag untersucht mit Hilfe der Kategorien ‚Sprache‘, ‚Musik‘ und ‚Starimage‘ die mentalitätsgeschichtlichen Funktionen des Schlagers *Für mich soll's rote Rosen regnen* von Hildegard Knef. Dabei werden die zentralen Semantiken, insbesondere die Konzeption der Person, herausgearbeitet, die im Zusammenspiel von Text und Kontext die Bedeutungen des Schlagers konstituieren. Erläutert wird abschließend, wie diese Semantiken in der Adaptiongeschichte des Schlagers an neue Gegenwarten angepasst werden, um den kulturellen Referenzraum des Schlagers auszuloten.

1. Einleitung: Referenzprobleme

Zwischen der Person Hildegard Knef und dem Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* gibt es in der Populärkultur eine zeichenhafte Beziehung: Das Lied steht stellvertretend für die ganze Person Hildegard Knef, als deren authentische Selbstaussage es bewertet wird. Der sprachlich-musikalisch hergestellte Text verweist in unserer Alltagskultur gleichsam natürlich auf die Sängerin, die ihn hervorbringt. Beispielhaft zeigt dies Kai Wesels *Hilde* (BRD 2009) bei seiner Inszenierung von Knefs berühmtem Kon-

zert in der Berliner Philharmonie 1968.¹ Heike Makatsch als Hildegard Knef leitet ihre performative Simulation von Leben und Song mit den Worten ein: „Das hier ist Hildegard Knef“ und zeigt in großer Geste demonstrativ auf die Bühne im Konzertsaal. Die in der Diegese des Films inszenierte Bühne wird innerhalb der dargestellten Welt von der intradiegetischen² Hildegard Knef in ihrer Rolle als Sängerin mit der privaten Person gleichgesetzt. Ganz ähnlich zeigt aber auch der Film als Ganzes selbstreferenziell dem Zuschauer im Kinosaal eine durch den Film inszenierte und von Heike Makatsch verkörperte Person, den Star Hildegard Knef, die Knef, in einem audiovisuellen Filmerlebnis. Hier vermischen sich also zwei Ebenen miteinander: Die Inszenierung innerhalb der filmischen Erzählung verweist durch die Inszenierung des Lebens als Leben auf einer Bühne auf die Produktion eines Images des Stars Hildegard Knef durch Medien wie den Spielfilm selber und auf die referenzierte, konkrete Person. Einerseits werden hier also im Film Konstruktionsprinzipien der Imagebildung durch die audiovisuellen Zeichensysteme des Spielfilms transparent gemacht, gezeigt und ausgestellt; andererseits werden durch diese Inszenierung gleichzeitig die Inszenierung der Person mittels arrangierter Zeichen und die authentische Person Hildegard Knef unmittelbar und untrennbar aufeinander bezogen. Die Inszenierung des Films setzt dabei audiovisuell die Identität von Lied und Person in Szene. Diesen Referenzen zwischen dem Lied *Für mich soll's rote Rosen regnen* und der Sängerin Hildegard Knef möchte der folgende Beitrag mit Hilfe des mediensemiotisch definierten Begriffs des Starimage skizzieren.

2. Methodische Vorbemerkungen zum Starimage

Unter einem Starimage versteht die mediensemiotische Forschung in Anlehnung an Dyer (1987), Dyer (2007) und Lowry (1997) die rein medial existente, als solche im kulturellen Wissen abgespeicherte Vorstellung von einer realen Person, die eine außerordentliche darstellerische Leistung in den (audiovisuellen) Medien erbringt. Das Starimage speist sich als bloß mediales Zeichengeflecht dabei intertextuell, medienübergreifend und interdiskursiv aus allen veröffentlichten Texten verschiedener medialer Provenienz mit dem Star und über den Star. Die Texte mit dem Star formen dabei nach Decker (2005) in Modifikation von Lowry (1997) das innerfiktionale Image, das analytisch vom faktualen Image zu trennen ist. Das faktuale Image ergibt sich aus Texten über den Star (beispielsweise Presseberichterstattung, Public Relations, autorisierte und nicht autorisierte Biographien, Fernseh-Features usw.). Das innerfiktionale Image wird dagegen bei Filmstars vor allem aus Filmen mit dem Star, im Falle mythischer Musikstars wie Madonna oder Michael Jackson vor allem durch Musikvideos oder auch Konzertmitschnitte mit dem Star gespeist (vgl. Decker 2016). Das aus beiden Teil-Images zusammengesetzte multimediale Starimage wird dabei im kulturellen Wissen mit einer realen, es verkörpernden

Starpersona identifiziert und ist im kulturellen Gedächtnis (vgl. zum Begriff aus kulturwissenschaftlicher Sicht einfürend Assmann 1988 und dann aus semiotischer Perspektive präzisierend Titzmann 1989) als auf diese reale Person referenzierendes, gerichtetes Wissen gespeichert. Im Starimage vermischen sich also identifizierbare Vorstellungen über die pseudo-reale Person mit Rollen-Verkörperungen durch die Person.

Dabei kann das Starimage je nach gebrauchendem soziokulturellem Funktionskontext synchron und diachron unterschiedliche mentalitätsgeschichtliche Bedeutungen aufweisen, sich wandeln oder auch an kultureller Bedeutung verlieren (Lowry und Korte 2000). In den 1930er, 1940er und 1950er Jahren bauen beispielsweise die Studios in Hollywood und in Europa gezielt Starsysteme auf, die von den Images der Stars der 1960er und 1970er Jahre überwunden werden (Butler 1991; Gledhill 1991; McDonald 2000). Im Image von Marilyn Monroe zum Beispiel überdeckt nach ihrem Tod bis heute ihr faktuales Image ihr bis zu ihrem Tod dominantes innerfiktionales Image (vgl. Decker 2014a). Monroe kann in der Gegenwart als Zeichen einer populärkulturellen Erzählung vom scheiternden Versuch weiblicher Emanzipation gelesen werden, die immer noch aktuell ist (vgl. Decker 2016). Dagegen sind wandlungsfähige Stars des frühen 20. Jahrhundert wie Joan Crawford oder Lilli Palmer heutzutage weitgehend vergessen, weil sie keinerlei aktuelle Referenz im populärkulturellen Gedächtnis der Gegenwart mehr erfüllen. Semiotisch gesprochen werden sie vergessen, weil sie keine symbolische Funktion für die Gegenwartskultur mehr übernehmen können. Sie werden als Zeichen nicht mehr aktualisiert und bleiben leere Zeichen, die allenfalls als Index für vergangene (Medien-)Kulturen fungieren. Wandlungsfähige Schauspieler der Gegenwart wie Dustin Hoffman und Robert de Niro gelten dagegen als Schauspielstars, weil sie so wandlungsfähig sind und damit die Pluralität innerpersoneller Persönlichkeiten in postmoderner Zeit anzeigen können. Zu fragen ist aktuell vor diesem Hintergrund, ob Celebrities wie Kim Kardashian oder Youtube-Stars wie Bianca Heinicke (*Bibis Beauty Palace*) Stars im eigentlichen Sinne sind und welche Merkmale und Funktionen ihre Starimages für unsere Alltagskultur übernehmen.

Starimages werden dabei vor allem aus Gründen der Vermarktung von Medienproduzenten systematisch aufgebaut, um Zuschauererwartungen für neue Medienprodukte zu kanalisieren und Konsumenten dauerhaft zu binden (so genannte „Starvehikel“). Im innerfiktionalen Image werden zum einen bestimmte Genremuster, Rollenfächer und Figurenstereotype, aber auch bestimmte audiovisuelle Inszenierungsformen sowie körperliche, gestische und mimische Muster mit dem Star verbunden, die bestimmte kulturelle Werte und Normen repräsentieren. Beispielsweise kann bei der Inszenierung einer vom Star verkörperten Figur das Starimage als paradigmatische Folie der Figur benutzt werden, um gezielt und implizit die Figur zu charakterisieren.

Im faktualen Image werden zum anderen diese im innerfiktionalen Starimage kodierten Werte und Normen zum Teil aufgegriffen und der jeweili-

ge Star mit einer konkreten, individuellen Biographie versehen. Dabei ergeben sich auf einer Skala verschiedene, variable Grade der Beziehung von innerfiktionalem und faktuellem Image: Auf der einen Seite der Skala herrscht eine weitgehende Identität. Hier schimmert in einer fiktionalen Figur zugleich die vermeintlich konkrete Person durch (und umgekehrt sind in einem faktualen Text Rollenmerkmale erkennbar, umgangssprachlich gesprochen: „der Star spielt sich selbst“). Auf der anderen Seite der Skala können innerfiktionales Image und faktuales Image weitgehend auseinandertreten, wenn beispielsweise ein Star in einer Enthüllungsbiographie demontiert wird oder aber wenn er sich als Schauspielstar wie Dustin Hoffman gerade dadurch auszeichnet, als konkrete Person eben hinter den unterschiedlichsten Rollen zu verschwinden.

Aus einer zeichentheoretischen Perspektive ist Hildegard Knef heute interessant, da ihr Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* einerseits immer noch gespielt, gekannt und mit ihr verbunden wird. Andererseits ist die Knef ein Star, die als „Trümmer-Diva“ (vgl. von Moltke und Wulff 1997) wie keine andere aus der heutigen Perspektive mit der Zeit des Wiederaufbaus in der BRD verbunden wird. Semiotisch geht es mir dabei im Folgenden um die Frage, ob und welche unterschiedlichen medialen Entwürfe der *Person* systematisch im Medienverbund als Einheit zusammenhängen. Dabei soll es auch um Fragen gehen, welche kulturellen Werte und Normen bezüglich der Konzeption der Person Hildegard Knef, der Geschlechterrollen und der Erotikkonzeptionen, des Gesellschaftsentwurfes und des Umgangs mit ideologisch *Eigenem*, *Anderem* und *Fremdem* (Todorov 1985) in der Tiefenstruktur ihres Images repräsentiert sind.³

3. Der Liedtext 1: weiblicher Autonomieanspruch

Der Songtext von *Für mich soll's rote Rosen regnen* ist so allgemein, dass er in ganz unterschiedliche Zuhörergemeinschaften eingebettet werden kann, die seit der Erstveröffentlichung 1968 von den Auftritten der Knef in unzähligen Fernsehshows, über die Oldie-Sendungen im Autoradio, bis hin zur offiziellen Adaption des Songs in Punk-Kontexten bei Nina Hagen 2006 und durch die Band Extrabreit 1992 oder durch Daniel Kübelböck 2011, Till Brönner 2012 oder Conchita Wurst 2018 und unzählige private Nachvertonungen bei Youtube reichen.⁴ Dies mag ein wichtiger Erfolgsfaktor sein: Die Passung des Songs in unterschiedliche Zuhörergemeinschaften.

Dabei bildet das Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* als ästhetisch konstruierter Text eine Schnittstelle zwischen vielfältigen kulturellen Oppositionen: Denn das Lied verbindet erstens im kulturellen Gedächtnis die konkrete, individuelle Person Hildegard Frieda Albertine Knef (geboren am 28.12.1925, gestorben am 01.02.2002, geschiedene Kurt Hirsch, geschiedene David Cameron, verheiratete Paul von Schell) mit dem kulturellen Wissen über die *Knef*. Die *Knef*, das ist erstens derjenige deutsche Nachkriegsstar, der als Trümmernädchen im ersten deutschen Nachkriegs-

film aus den Ruinen Berlins aufersteht (*Die Mörder sind unter uns*, DEFA 1946, Wolfgang Staudte); das ist zweitens der Star, der dann mit einer Nacktszene in Willi Forsts *Die Sünderin* (BRD 1950) die katholische Kirche und das biedere Adenauer-Deutschland entrüstet. Sie ist drittens der Star, der daraufhin als Hildegard Neff Karriere in den USA macht (u.a. mit dem Film *Schnee am Kilimandscharo*, USA 1952, Henry King) und 1955/56 in 675 triumphalen Aufführungen von Cole Porters Musical *Silk Stockings* am Broadway unter der Regie von Cy Feuer auftritt; viertens der Star, der danach auch als Buchautorin erfolgreich ist (u.a. *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Wien, München und Zürich: Fritz Molden 1970); und schließlich fünftens der Star, der von Beginn ihrer Gesangs-Karriere an als „the greatest singer in the world without a voice“⁵ (Ella Fitzgerald) und erfolgreichste deutschsprachige Chansonsängerin zur Meisterin der Selbstvermarktung in den Medien, vor allem im Fernsehen, avanciert (z.B. mit den Dokumentationen *Eine Berlinerin – Hildegard Knef*, BRD 1968, Matthias Walden, Lothar Kompatzki; *Die Knef – Bericht über ein Konzert*, BRD 1969, Dieter Finnern; *Hildegard Knef und ihre Lieder*, BRD 1975, David Hamilton, Gerard Vandenberg, François Reichenbach; *A Woman and a Half*, BRD 2001, Clarissa Ruge und schließlich *Für mich soll's rote Rosen regnen*, BRD 1995, Walter Harrich). Die letztgenannte Fernsehdokumentation setzt schon im Titel Song und Person schließlich identisch und als austauschbar. Spätestens hier ist davon auszugehen, dass in der Gegenwart Hildegard Knef weniger als Filmschauspielerin – beispielsweise als die der *Sünderin* – in Erinnerung bleibt, sondern durch ihren ‚Signature Song‘ im kulturellen Wissen identifiziert werden kann.

Der Erfolg des Chansons *Für mich soll's rote Rosen regnen* erklärt sich zweitens vor allem dadurch, dass er in seiner Eigenschaft als künstlerischer Text ein Symbol für kollektive Haltungen, Einstellungen und Mentalitäten ist, die Konstellationen von übergeordneten sozialen Werten und Normen und Vorstellungswelten in unserer Kultur verhandeln. Man kann den Song damit als eine Art ideologischen Text in dem Sinne lesen, als er zeichenhaft eine wünschenswerte Welt verdichtet vorstellt, die in ihrer Produktionskultur relevante Aspekte der Konzeption der Person verhandelt. Im kulturellen Gedächtnis repräsentiert das Lied nämlich eine bestimmte Konzeption der Person, die über die konkrete Person Hildegard Knef hinaus auf eine ideale, in unserer Kultur wünschenswerte Konzeption der Person verweist, nämlich die der autonomen, starken Frau/Person, die sich unabhängig von Vorgegebenem selbst verwirklicht, sich dabei konstant treu bleibt, aber trotzdem sozial anerkannt ist:

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten ganz neue Wunder begegnen.
 Mich fern vom Alten neu entfalten,
 von dem, was erwartet, das meiste halten.
 Ich will. Ich will.

Im Sinne einer Akkumulation/Diarese wird der Wunsch „Für mich soll's rote Rosen regnen“ zu einer Konzeptmetapher, die in einzelne Teilglieder aufgespalten wird und dabei kulturelle Oppositionen zwischen einem autonom lebenden Ich und trotzdem seiner sozialen Kompatibilität harmonisiert. Die Person will einerseits besondere, nicht-alltägliche Erlebnisse haben und ihre in ihr angelegten Potenziale entfalten, andererseits aber auch den sozialen Erwartungen anderer weitgehend entsprechen.

Die rauchige Stimme der Knef, ihre schnoddrige, Ironie signalisierende Artikulationsweise ermöglicht dabei drittens eine Distanzierung des Sprecher-Ichs vom Gesprochenen. In der Artikulation des Selbst schwingt gleichzeitig schon der Bruch mit dem Ausgesagten, seine eigene Relativierung mit. Diese Ambivalenz der Knef beruht einerseits auf ihrer androgynen Stimmlage, die einen Projektionsraum für die Überschreitung der Geschlechtergrenzen eröffnet. Hier ist der Ort für die Aneignung der Knef in subkulturellen Kontexten wie beispielsweise durch ihre kabarettistische Travestierung als „Irmgard Knef“⁶ (Ulrich Michael Heisig), Hildegards fiktiver Schwester und Alter Ego oder aber auch in der Adaption durch Conchita Wurst (siehe unten). Andererseits bezieht sich die Ambivalenz der starken und zugleich gebrochenen Figur auch auf den Körper der Knef, dessen Kampf mit dem Krebs und seine kosmetischen Veränderungen und medizinischen Eingriffe von ihr selbst literarisch erfolgreich thematisiert werden, vgl. *Das Urteil oder Der Gegenmensch* (1975).

4. Der Liedtext 2: Konzeption der Person und ihrer Lebensphasen

Zwischen den Bedeutungen der Knef in den Kontexten von Hoch- und Subkultur, zwischen den Geschlechtergrenzen, zwischen ‚gesund‘ vs. ‚krank‘, zwischen ‚deutsch‘/‚eigen‘ vs. ‚fremd‘/‚anders‘ und zwischen ‚individueller‘ vs. ‚kollektiver‘ Erinnerung vermittelt *Für mich soll's rote Rosen regnen* Merkmale einer Person, die zeittypisch für die deutsche Mentalität im Jahr 1968 stehen kann. Die Knef steht in unserer Kultur für eine Person, die sich selbst zwischen Anpassung und Revolution, zwischen Auflehnung und Resignation ansiedelt:

Mit sechzehn sagte ich still: Ich will.
 ‚Will groß sein, will siegen, will froh sein, nie lügen.
 Mit sechzehn sagte ich still: Ich will,
 will alles! Oder nichts. [...]

Und später sagte ich noch: Ich möcht'
 verstehen, viel sehen, erfahren, bewahren.
 Und später sagte ich noch: Ich möcht'
 nicht allein sein und doch frei sein. [...]

Und heute sage ich still: Ich sollt'
 mich fügen, begnügen, ich kann mich nicht fügen,
 kann mich nicht begnügen, will immer noch siegen,
 will alles! Oder nichts.

Der Liedtext entfaltet die Geschichte eines (weiblichen) Sprecher-Ichs, das auf sein Leben zurückblickt und drei Stationen Revue passieren lässt: vor-ausblickende Jugend, reflektierende Reife und zurückblickendes Alter.

Die individuelle Biographie beginnt zunächst mit 16 Jahren, dem Alter des Schulabschlusses für die meisten Jugendlichen in der Produktionszeit des Chansons, der stellvertretend für die Geschlechtsreife und damit für die körperliche Reife der Person steht. Von dieser Basis aus will sich dieses Ich selbst verwirklichen und entfalten. Es ist dabei einerseits angepasst, denn es artikuliert sich nur für sich, gleichsam als innere Stimme, als eigenes (Selbst-)Bewusstsein. Zum Ausdruck kommt dabei andererseits, gar nicht demütig, der umfassende Anspruch auf eine vollständige Entfaltung des gesamten **Persönlichkeitspotenzials**. So gibt der Refrain immer wieder ein als ultimativen Wert postuliertes, in sich aber vage bleibendes, **emphatisches Leben** als Erfüllung der Selbstverwirklichung und selbst gesetztes, Sinn gebendes Ziel für die Person vor:

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten sämtliche Wunder begegnen.
 Die Welt sollte sich umgestalten
 Und ihre Sorgen für sich behalten. [...]

Das Glück sollte sich sanft verhalten.
 Es soll mein Schicksal mit Liebe verwalten.[...]

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten ganz neue Wunder begegnen.

Das Sprecher-Ich unterwirft sich hier auf der einen Seite unbestimmten, äußeren Größen wie Welt, Schicksal und Glück, die dem Ich auf der anderen Seite ein Leben nach seinen individuellen Vorstellungen in Selbstbestimmung und Autonomie ermöglichen sollen. Das Ich selbst entwirft in seiner Äußerung also einen Widerspruch, bei dem sich Fremd- und Selbstbestimmung, persönliche Freiheit und Schicksal harmonisch im Liedtext vereinen sollen: „Die Welt sollte sich umgestalten [...]“ vs. „Ich möcht' [...] bewahren“, und in einem Satz: „Ich möcht' nicht allein sein und doch frei sein.“

Die Konzeptmetapher „Für mich soll's rote Rosen regnen“, mit dem der Refrain die einzelnen Strophen verbindet, soll innerhalb des Widerspruchs zwischen Selbst- und Fremdbestimmung des Subjekts vermitteln: Für sich allein genommen bedeutet dieses Bild zum einen, dass eine unbestimmt bleibende, äußerliche, übergeordnete Norminstanz (Welt, Glück und Schick-

sal) dem Individuum außergewöhnliche, die Realität übersteigende Erlebnisse bereitet. Zieht man kulturelle Kontexte hinzu, dann kann zum anderen das Bild der herabregnenden Rosen weiter konkretisiert werden: Rosen regnen aus dem Zuschauerraum und von den Rängen eines Theaters auf die Bühne, wenn einer Primadonna, einer Diva, für ihre außergewöhnliche, in ihrer Persönlichkeit liegende, einzigartige Darstellungskunst gehuldigt wird. Das Bild von den regnenden roten Rosen kann damit als Verbindung von ganz allgemeinen und vagen Vorstellungen und Werten mit dem Wissen über Hildegard Knef im kulturellen Gedächtnis dienen. Durch dieses Bild ergibt sich als Bedeutung, dass die Sängerin Hildegard Knef potenziell aus ihrer persönlichen Erfahrung auf diejenige Weise über sich singt, dass ihre im Liedtext ins Allgemeine verschobenen Erfahrungen ganz universale Werte und Normen auch der Zuhörer überformen können. Hildegard Knef repräsentiert in ihrem Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf der einen Seite die autonome, jenseits der Konventionen selbst verwirklichte Person, die auf der anderen Seite als erfolgreiche Künstlerin zugleich aber berühmt und anerkannt und also sozial integriert ist.

Das singende Ich Hildegard Knef fungiert im mythologischen Sinne damit als *Trickster* (Claude Lévi-Strauss), als Figur einer in der Zeit verlaufenden Geschichte, die zwischen an sich unvereinbaren kulturellen Oppositionen vermittelt. Denn es ist die in den Medien immer wieder inszenierte und im kulturellen Wissen gespeicherte Biographie der Knef, die immer wieder aufs Neue das serielle Streben des Sprecher-Ichs nach Selbstverwirklichung im Liedtext als echt beglaubigt: Genau so wie die Knef immer wieder von vorne anfängt und dabei persönliche Integrität beweist, entwirft sich auch das Ich im Liedtext. Die Performance der Knef dient dabei als Projektionsfläche für die Wünsche und Bedürfnisse des Publikums nach Autonomie und Selbstvergewisserung der eigenen Ansprüche auf Selbstverwirklichung. Das Chanson dient als Stellvertreter, als mediales und virtuelles Probehandeln. Seine sprachlich entwickelten Werte und Normen kann man sich beim Zuhören und Mitsummen immer wieder in Serie aneignen. Notwendig muss der Song dabei textuell-sprachlich vage bleiben, damit er mit den eigenen Biographien des Publikums assoziativ aufgefüllt und verknüpft werden kann.

Auch die Struktur des Chansons aus dreimal Strophe und Refrain vollzieht dabei immer wieder aufs Neue die zeitliche Abfolge von sich wandelnden Lebensstation(en) in den Strophen auf der einen und dazwischen geschobenem, unveränderlichem Selbstverwirklichungsanspruch im Refrain auf der anderen Seite, von einerseits Wandel und andererseits Konstanz der Person gleichzeitig in *einer* Biographie und in *einem* Song. Dieses formale Strukturprinzip auf der Ebene des Ausgesagten setzt sich auf der Ebene der Aussageformen des Chansons im Refrain mit der Verwendung des Konjunktivs sowie in der Verknüpfung von Versmaß und musikalischer Struktur fort.

Einerseits wünscht sich das Sprecher-Ich im Refrain, dass es aktuell, vom Sprechzeitpunkt aus gesehen, in der Zukunft rote Rosen regnen, sich

also k ü n f t i g ein emphatisches Leben erfüllen soll. Gleichzeitig blickt das Ich aber andererseits auch auf sein Leben zurück und bewertet die damalige Entwicklungsstufe der Person aus der Perspektive des bis dahin noch nicht erfüllten Wunsches nach emphatischem Leben: „mir s o l l t e n [Hervorhebung J.O.D.] sämtliche Wunder begegnen“. Das Ich formuliert, wenn schon nicht sein Wissen um die Unerfüllbarkeit seines Wunsches nach absoluter Selbstverwirklichung, zumindest seine Zweifel an der Verwirklichung seiner Autonomiewünsche. Diese Erkenntnis führt aber gerade nicht dazu, dass das Ich seinen Wunsch nach Selbstverwirklichung aufgibt. Vielmehr beweist sich das Ich als autonomes Ich, indem es immer wieder in jeder Lebensphase wider besseren Wissens und eigener Erfahrungen immer noch an sich und seine Selbstverwirklichung und die Erfüllung des emphatischen Lebens glaubt und wieder von vorne beginnt.

5. Die Bedeutung der Musik

Zieht man die musikalische Ebene hinzu, dann zeigt sich, dass die ästhetische Gestalt des Chansons mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen wird: *Regelmäßig unregelmäßig* werden durch den Liedtext in dem durch die Sprache *vorgegebenen* Betonungsmuster Senkungen und Hebungen in den einzelnen Strophen und im Refrain miteinander verbunden. Die musikalische Struktur gibt dagegen konstant genau einen Rhythmus vor, den Drei-Viertel-Takt. *Für mich soll's rote Rosen regnen* ist ein langsamer Walzer, ein so genannter Boston oder English Waltz, der als Rhythmus konstant dem daktylischen Versfuß Hebung / Senkung / Senkung in der deutschen Sprache entspricht. Der regelmäßige musikalische Rhythmus wird sprachlich also nicht vollständig gefüllt. Es bilden sich in der Kombination von Liedtext und Musik *freie Strukturreserven* (Lotman 1993: 75), Leerstellen, die durch die Performance der Knef und die für sie typische Phrasierung des Liedtextes aufgefüllt werden. Einerseits ordnen sich der Text und der Gesang der Musik unter. In diesem vorgegebenen Rahmen werden aber kunstvoll gesetzte Pausen, Dehnungen, Betonungen und Verschleifungen vorgenommen. Das Ich passt sich also der musikalischen Struktur freiwillig an. Es unterwirft sich ihr aber nicht sklavisch, denn es gestaltet sie künstlerisch individuell aus.

6. Mentalitätsgeschichtlicher Kontext

Das Versprechen eines *Freiheitspotenzials* durch das Chanson, der harmonisch, ästhetisch überstrukturiert zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zwischen Anpassung und Aufbegehren moderiert, ist im Erscheinungsjahr 1968 mit seinen gesellschaftlichen Umwälzungen nicht nur für Frauen ein erstrebenswerter Schwebezustand. Die ästhetische Struktur erschafft einen virtuellen, medialen Vorstellungsraum, der auf abstrak-

te Art und Weise sowohl gesellschaftliche und kulturelle Verarbeitungen von zeitgenössischem Wissen als auch quasi mythisch konzipierte Einstellungen und Haltungen der Produktionszeit repräsentiert.

In diesem Zusammenhang zeigt die Adaption des Chansons durch die Band Extrabreit im Jahr 1992 die Anpassung des Liedes an eine neue Zeit (durch die Referenzen aus Punk-Rock) und zugleich auch die Konstanz des vom Liedtext entworfenen Weltmodells durch seine Neuinszenierung. Im Video sieht und hört man Hildegard Knef und Extrabreit zusammen auf einer Bühne mit zwei Stimmen das Lied singen. Einstellungen, die Hildegard Knef alleine zeigen, werden so verfremdet, dass sie körnig sind und auf diese Weise gealtertes Filmmaterial anzeigen. Farbe für das Videomaterial der Gegenwart und schwarz/weiß als Anzeichen historischen Filmmaterials wechseln einander ab und auch die Musik, die zunächst mit dem Originalchanson im Walzertakt beginnt, wird mit dem Rock-Beat von Extrabreit verknüpft. Einerseits inszeniert sich Hildegard Knef in konstanten Posen und musikalischen Formen. Andererseits werden sie und ihr Lied an eine neue Zeit angepasst und einer Neuinszenierung unterworfen. Dementsprechend führt das Video auch seine eigene mediale Inszenierung als Video vor, das aufgenommen wird. Der Zuschauer sieht das Musikvideo, also das Endprodukt, und seine Herstellung *gleichzeitig* in einem Clip. Das Video und die Version von Extrabreit sind *Pastiche*, also zitierende Simulation des Originals (nach Genette), und *Bricolage*, also ein neues Arrangement vorgefundener Zeichen und fremder Materialien und vorgefundener, zitierter Texte (nach Lévi-Strauss). Die im Liedtext entworfene Spannung und Ambivalenz von Konstanz und Wandel der Person, von Selbstbestimmung und Unterwerfung unter bestehende Ordnungen projiziert sich aus dem Song heraus auf diese Weise auch auf die Geschichte seiner Adaptionen im 20. Jahrhundert. Die Kooperation von Extrabreit zusammen mit Hildegard Knef (EastWest 1992) stellt damit eine Schnittstelle dar, an der zwischen der Vergangenheit des Stars Hildegard Knef und der Gegenwart vermittelt wird. Einerseits repräsentiert das Chanson damit Hildegard Knef als Person, andererseits wird die Aussage des Chansons, der in ihm ausgedrückte Wunsch nach Autonomie und Emanzipation an die Gegenwart der Pop- und Rockmusik transferiert.

Genau hier knüpfen dann nach Extrabreit die folgenden Adaptionen des Chansons an. Zwischen 2002 und 2003 covern unter anderem die Schlagersängerinnen Wencke Myhre und Bianca Graf den Song. Nina Hagen interpretiert *Für mich soll's rote Rosen regnen* zusammen mit dem Capital Dance Orchestra 2006 auf ihrem Album *Irgendwo auf der Welt* (Island 2006), welches nur aus Covern berühmter Schlagerstandards besteht. Hier wird *Für mich soll's rote Rosen regnen* als Klassiker in eine Riege mit *Some-where Over the Rainbow* und anderen Standards der internationalen Unterhaltungsmusik gestellt. Einerseits wird Knefs deutschsprachiges Chanson damit aufgewertet. Andererseits bleibt fraglich, ob das Chanson in anderen nationalen Kulturen überhaupt gekannt wird. Durch das Album von Nina Hagen werden zumindest ansatzweise internationaler Erfolg und Bekannt-

heitsgrad des Songs simuliert, der doch eher für ein deutschsprachiges Publikum mit der Person Hildegard Knef verbunden ist.

2011 veröffentlicht Daniel Küblböck *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf dem Album *Jazz Meets Blue* (Blue Cat Music 2011), das seine Abkehr vom Pop-Schlager und seine Reifung als ernster Künstler markieren soll. 2012 interpretieren Till Brönner und das Opersänger-Quintett Adoro *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf dem Album *Für Dich* [Hervorhebung von J.O.D.] *soll's rote Rosen regnen – Stars singen Hildegard Knef* (Koch Universal 2012); der einzige Song von Hildegard Knef, der zweimal auf dem Album vertreten ist und stilistisch mit Jazz vs. Operschlager die breit variable Adaptierbarkeit und damit zugleich *Zeitlosigkeit* von *Für mich soll's rote Rosen regnen* suggeriert. Interessanter Weise wird durch die Abwandlung des Songtitels als Albumtitel durch den Austausch des Personalpronomens das Album insgesamt auch als ein Appell verstehbar, dass ein Kollektiv an Stars dem Star Hildegard Knef seine Reverenz erweist und die im Albumtitel gerade nicht genannten Stars namentlich hinter ihr zurücktreten. Da der Austausch der Personalpronomenen nur auf dem Fundament der kollektiv kulturell gewussten und mitgedachten Referenzbeziehung zwischen Song und Künstlerin funktioniert, zementiert sich hier die Verbindung des Songs *Für mich soll's rote Rosen regnen* mit der Person Hildegard Knef auch nach ihrem Tod 2002 als Bezugspunkt für Stars der Gegenwart.

2018 interpretiert schließlich Conchita *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf ihrem Album *From Vienna with Love* (RCA 2018), ebenfalls Coverversionen berühmter Songs (unter anderem auch eine Selbst-Cover mit *Rise Like a Phoenix*). Das Besondere des Albums sind dabei die Arrangements der Songs für die Wiener Symphoniker.⁷ Zentral erscheint mir hier zu sein, dass sich Conchita mit ihrem zweiten Album an Referenzen internationaler Stars abarbeitet, wie dies typisch in der Pop-Musik für Newcomer ist, um sich selbst aufzuwerten und in eine Traditionslinie zu stellen (vgl. zur Funktion der Fremdreferenz auf andere Stars zu Beginn der Karriere zu Madonna Decker 2005: 530f. und zu dieser Funktion allgemein auch Rehbach 2018: 13). Aufgeführt hat Conchita den Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* zuerst in der ORF-Sondersendung zu Christiane Hörbigers 80. Geburtstag (13.10.2018) mit dem Titel *Eine Filmlegende wird 80 – Die Christiane Hörbiger Gala 2018* (ORF 2 am 22.09.2018) als Schluss- und Höhepunkt der Show. Der Moderator Peter Fässlacher kündigt den Song als „Geburtstagslied“ an, das am Ende der Personality-Show, welche die künstlerischen Höhepunkte der Karriere von Christiane Hörbiger mit ihrem Leben verknüpft, den Star Christiane Hörbiger besonders ehren soll. Der Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* wird hiermit zu einem Emblem für das Leben der Schauspielerin Hörbiger, das durch ihn abgebildet und zusammengefasst werden kann. Hier wird der Song endgültig zu einer Metapher für den Lebensweg eines (weiblichen) Ichs an sich, die beliebig auf andere (weibliche) Lebensläufe übertragen werden und diese emblematisch bezeichnen und überhöhen kann.

Damit zeigt Conchitas Interpretation des Songs eine Semiose an, die sich als beispielhaft extrapolieren lassen kann: Die Identitätsbildung des *singenden Ich* erfolgt durch eine musikalische Überformung des eigenen Selbst als *besungenes Ich*. Dabei ist das textuelle manifeste besungene Ich ein Ich, welches wenig bis kaum auf die konkrete Starpersona bezogen werden kann. Die Aussagen sind dagegen eher allgemeine Aussagen, die als Versatzstücke kulturell prototypischer Lebensläufe montiert werden. Das besungene Ich fungiert auf diese Weise als *künstlerisches Anderes*, das in Distanz zur *personalen Identität* der konkreten Starpersona Hildegard Knef steht. Das solchermaßen künstlerische ‚Anderer‘ des besungenen Ich steht in einem nächsten Schritt in den Adaptionen dann zwischen der konkreten Starpersona Hildegard Knef als ursprüngliches singendes Ich und dem dazu ‚Fremden‘, der *fremden Identität* der den Song der Knef covernden Starpersona Conchita als aktuellem singendem Ich. Das künstlerisch überformte Ich ist damit ein *semiotisch manifestes Anderes*, das zwischen *eigen* und *fremd* vermittelt und eine Aneignung fremder Selbstaussagen als *eigene Selbstaussagen* ermöglicht. Auf diese Weise liegt ein reziproker Prozess zwischen *Authentifizierung* und *Authentisierung* vor: Das singende Ich authentifiziert sich durch künstlerisch überformte Selbstaussagen als Künstlerpersönlichkeit, also durch Gesangsakte, die umgekehrt das singende Ich als Künstlerin authentisieren. Dieser reziproke Zusammenhang zwischen authentifizierendem Gesangsakt einerseits und authentisierter Künstlerin andererseits beglaubigt dann in der Performance individuelle Merkmale der konkret singenden Person als künstlerische Qualitäten: Stimmlage, Phrasierung und Aufführungskontexte des gecoverten Songs verweisen auf die jeweils covernde Sängerin, die ihre Qualitäten als Star mit dem Iagematerial des fremden Stars verknüpft und durch diese Aneignung zu eigenem Iagematerial macht. Der in der Geburtstagssendung für Christiane Hörbiger gecoverte Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* von Hildegard Knef zeigt also in einem demonstrativen indexikalischen Gestus letztlich auch ähnlich wie in Kai Wessels Inszenierung in *Hilde*: ‚Das hier ist Conchita (Wurst)‘⁸. Das Chanson wird zum ‚Emblem‘, das unter einem Thema einen audiovisuellen Bedeutungsraum eröffnet, der unterschiedlich ausgedeutet und in dem oben abgesteckten semantischen Rahmen mit eigenen persönlichen Vorstellungen durch die Interpret*innen und Rezipient*innen gefüllt werden kann.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu auch den Dokumentarfilm *Die Knef – Bericht über ein Konzert* (BRD 1969, Dieter Finner), in dem Auftritte, Proben und Reaktionen der Zuschauer gegeneinander montiert werden und so die Konstruktion des Stars Hildegard Knef und seine Wirkung transparent machen. Insbesondere erzeugt der Film eine Ambi-

valenz zwischen ‚inszeniert‘ vs. ‚authentisch‘, die für das Image der Knief prägend sein wird (siehe unten).

- 2 Vgl. zum methodischen Inventar der Filmsemiotik Gräf u.a. 2017. Intradiegetisch meint im Vergleich zu extradiegetisch in der Narratologie nach Genette, dass ein Element Bestandteil des Weltentwurfs eines Kommunikats ist.
- 3 Vgl. Todorov 1985, der von Decker 2014b für die Analyse medialer Konzeptionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ auf die Lotman’sche Raumsemantik übertragen worden ist.
- 4 Vgl. zur kulturellen Funktion der Adaptionen weiter unten, vgl. die Liste mit ausgewählten Adaptionen im Anhang dieses Beitrags.
- 5 Der Ursprung dieses immer wieder kolportierten Bonmots ist nicht rekonstruierbar. Seine Validität für das Image der Knief zeigt es beispielsweise im Nachruf des *Guardian* vom 02.02.2002, einen Tag nach dem Tod der Knief: „Knief’s great stage success was a 10-year span on Broadway, from 1954-65, playing *Ninotchka* 675 times in Cole Porter’s musical comedy, *Silk Stockings*. The role proved so successful that she began a fabled career as, in Ella Fitzgerald’s words ‘the world’s greatest singer without a voice““, vgl. <https://www.theguardian.com/news/2002/feb/02/guardianobituaries.filmnews> (letzter Zugriff am 20.08.2019).
- 6 Vgl. <https://irmgardknief.de/irmgardknief/> (letzter Zugriff am 20.08.2019): Statt *Für mich soll’s rote Rosen regnen* lautet die Songparodie *Auch ich wollt’ Autogramme geben*. Irmgard ist die verdrängte jüngere Zwillingsschwester, die von Hildegard ausgebeutet wird, weil sie der eigentliche Mastermind hinter den Songtexten, Büchern und Rollen der Knief ist, die diese umarbeitet und damit Erfolge feiert. Interessant ist bei Irmgard Knief die selbstreflexive Ebene, welche durch die paratextuelle Bildung im Sinne Genettes erzeugt wird: Irmgard Knief entfaltet ihre parodistische Wirkung durch die Travestie des Inszenierungsstils der Knief, welche die satirische Inszenierung als das Eigentliche setzt, von dem die Inszenierung der echten Knief als das verfremdende Andere abgegrenzt wird. Damit wird der im Image der Knief immer wieder reproduzierte Gegensatz gleichzeitig inszeniert und authentisch auf einer Metaebene thematisch.
- 7 Interessanterweise ist nicht, wie man aufgrund des abgewandelten Titels vermuten könnte, ein Cover des Bond-Songs *From Russia With Love* (Matt Monro, United Artists 1963 zum gleichnamigen Film aus dem Jahr 1963 unter der Regie von Terence Young) auf dem Album, sondern das Album beinhaltet zwei Cover der Bond-Songs *Writings on the Wall* (Sam Smith, Capital Records 2015, Academy Award und Golden Globe für den besten Filmsong) zu *Spectre* (GB 2015, Sam Mendes) und den Titelsong zu *Moonraker* (gesungen von Shirley Bassey, EMI 1979; der Film unter der Regie von Lewis Gilbert, UK 1979). Die Arrangements auf dem Album von Conchita Wurst vermengen dabei zum Teil ganz unterschiedliche Referenzen miteinander: Die Cover-Version von *All by Myself* (Eric Carmen, Arista 1975, berühmt in der Gegenwart durch das Cover von Céline Dion, Columbia/Epic 1996) integriert passagenweise Auszüge aus dem zweiten Satz von Rachmaninoffs *Klavierkonzert Nr. 2* (1900/1901), deren Melodie Eric Carmen selbst zur Grundlage von Teilen seiner Komposition gemacht hat.
- 8 Tom Neuwirth hat die Kunstfigur Conchita Wurst in zwei Figuren aufgespalten: Conchita repräsentiert eine weibliche Seite, eine Diva; Wurst ist ein junger Musi-

ker, der innovativen Elektropop machen will. Die Verbindung der ‚Chonchita‘, die auf ein – aus österreichischer Perspektive – ethnisch weibliches Anderes referiert, das zeichenhaft als Muschel mit einer Vagina korreliert ist, und der ‚Wurst‘ als Tabuwort für den Penis wird aufgelöst. Die kulturellen Gegensätze lassen sich nur temporär im Konzept einer Person vereinen.

Musik

Bibliographische Angabe zum Song

Erstveröffentlichung: *Für mich soll's rote Rosen regnen* (Musik: Hans Hammerschmid, Text: Hildegard Knef), Musik-Edition Europaton Peter Schaeffers, aufgenommen am 1.10.1968.

Cover-Versionen von Für mich soll's Rote Rosen regnen (chronologisch)

Für mich soll's Rote Rosen regnen (Single, Extrapreit und Hildegard Knef, EastWest 1992)

Viva La Diva (Album v. Wencke Myhre, Koch International 2002)

1000 Rosen (Album v. Bianca Graf, DSR 2003)

Irgendwo auf der Welt (Album, Nina Hagen and the Capital Dance Orchestra, Island 2006)

Jazz Meets Blue (Album, Daniel Kübelböck, Blue Cat Music 2011)

Für Dich soll's rote Rosen regnen – Stars singen Hildegard Knef (Album, Koch Universal 2012, darin eine Version von Till Brönner und eine des Opernsänger-Quintetts Adoro)

From Vienna with Love (Album, Conchita, RCA 2018)

Filmografie

Fiktionale Filme mit Hildegard Knef (Auswahl)

Die Mörder sind unter uns (DEFA 1949, Wolfgang Staudte)

Die Sünderin (BRD 1950, Will Forst)

The Snows of Kilimanjaro (Schnee am Kilimandscharo, USA 1952, Henry King)

Fiktionale Filme über Hildegard Knef (Auswahl)

Hilde (BRD 2009, Kai Wessel)

Dokumentationen über Hildegard Knef (Auswahl)

Eine Berlinerin – Hildegard Knef (BRD 1968, Matthias Walden und Lothar Kompatzki)

Die Knef – Bericht über ein Konzert (BRD 1969, Dieter Finnern)

- Hildegard Knef und ihre Lieder* (BRD 1975, David Hamilton, Gerard Vandenberg und François Reichenbach)
A Woman and a Half (BRD 2001, Clarissa Ruge)
Für mich soll's rote Rosen regnen (BRD 1995, Walter Harrich)

Literatur

- Assmann, Jan (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (eds.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 9–19.
- Butler, Jeremy G. (ed.) (1991). *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- Decker, Jan-Oliver (1999). Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander. In: Hans Krahl (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute* (= LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – KIEL, 1). Kiel: Ludwig 1999, 97–116.
- Decker, Jan-Oliver (2005). *Madonna: „Where's That Girl?“ – Starimage und Erotik im medialen Raum* (= LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – KIEL, 3). Kiel: Ludwig.
- Decker, Jan-Oliver (2008). Madonna. Die Konstruktion einer Popikone im Musikvideo. In: Gerhard Paul (ed.). *Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 590–597.
- Decker, Jan-Oliver (2014a). Marilyn Monroe. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 266–270.
- Decker, Jan-Oliver (2014b). Jagdszenen aus Niederbayern. Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Jan-Oliver Decker und Hans Krahl (eds.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten*. Passau: Stutz, 155–181.
- Decker, Jan-Oliver (2016). Starmythen – Mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript, 79–108.
- Decker, Jan-Oliver und Hans Krahl (eds.) (2008). *Zeichen(Systeme) im Film*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 30, 3–4. Tübingen: Stauffenburg.
- Dyer, Richard (1987). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: bfi Macmillan 1987.
- Dyer, Richard (2007). *Stars*. London: bfi Publishing. [zuerst 1979].
- Faulstich, Werner und Helmut Korte (eds.) (1997). *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München: Wilhelm Fink.
- Gledhill, Christine (ed.) (1991). *Stardom. Industry of Desire*. London und New York: Routledge.

- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krah und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Knef, Hildegard (1970). *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*. Wien, München und Zürich: Fritz Molden.
- Knef, Hildegard (1975). *Das Urteil oder Der Gegenmensch*. Wien, München und Zürich: Fritz Molden.
- Krah, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lévi-Strauss, Claude (1977). *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage. München: Fink.
- Lowry, Stephen (1997). Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. *montage a/v*, 6/2, 10–35.
- Lowry, Stephen und Helmut Korte (2000). *Der Filmstar*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- McDonald, Paul (2000). *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (= Reihe Short Cuts. Introductions to Film Studies). London: Wallflower.
- Moltke, Johannes von und Hans-Jürgen Wulff (1997). Trümmer-Diva: Hildegard Knef. In: Thomas Koebner (ed.) (1997). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: edition text+kritik, 304–316.
- Rehbach, Simon (2018). *Medienreflexion im Musikvideo. Das Fernsehen als Gegenstand intermedialer Beobachtung*. Bielefeld: transcript.
- Titzmann, Michael (1989). Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 1, 47–61.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trimborn, Jürgen (2005). *Hildegard Knef. Das Glück kennt nur Minuten. Die Biographie*. München: Dt. Verlagsanstalt.

Prof. Dr. Jan-Oliver Decker

Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/Mediensemiotik

Universität Passau

D-94032 Passau

E-Mail: Jan-Oliver.Decker@uni-passau.de

Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo

Hans Krahl, Universität Passau

Summary. In its first part, the paper develops an argumentation based on the thesis that self-referential phenomena can not only be present in music videos in many different ways – as in other types of texts – but that music videos, due to their inherent qualities, are first of all fundamentally and genuinely close to such phenomena and secondly contribute to the formation of an ‘artist self’. In its second part, the paper presents a systematization of these self-referential phenomena in music videos.

Zusammenfassung. Leitend ist die These, dass im Musikvideo selbstreferentielle Phänomene nicht nur, wie in anderen Textsorten auch, in vielfältiger Weise vorhanden sein können, sondern dass das Musikvideo bereits aufgrund genreinhärenter Qualitäten erstens eine grundlegende Nähe zu solchen Phänomenen aufweist und diese zweitens einen genuinen Beitrag bei der Bildung eines ‚Künstler-Selbst‘ leisten. Der Beitrag entwickelt diese Argumentation in seinem ersten Teil, bevor in einem zweiten ein Systematisierungsversuch hierzu vorgestellt wird.

1. Intro

Im Musikvideo *Strong* von Robbie Williams (1999, Simon Hilton) wird Robbie Williams als Robbie Williams selbst visualisiert und fokussiert, wobei die Differenz ‚öffentlicher Auftritt im Live-Konzert‘ versus ‚Robbie Williams als private Person hinter dieser öffentlichen Person‘ funktionalisiert wird: Aufnahmen aus dem Privatleben und Einblicke in den Backstage-Bereich vor und nach den Auftritten werden zusammen montiert und dominieren den Discours. Das Video gewährt den Blick hinter die Kulissen: ‚In Bed with Robbie Williams‘, so ließe sich dies angesichts der Bilder, die Robbie Williams in Unterhose auf dem Bett seines Hotelzimmers zeigen, zusammenfassen, womit deutlich wird, worauf dieses Muster referiert: Gemeint ist der ‚Dokumentar‘-Film *Madonna: Truth or Dare* (USA 1991, Alec Keshishian

und Mark Aldo Miceli), auch bekannt unter dem Titel *In Bed with Madonna*, der sich durch solche Strategien der ‚Authentifizierung‘ auszeichnet (siehe dazu ausführlich Decker 2005: 391–416).¹

Die Differenz von ‚privat‘ vs. ‚öffentlich‘ wird durch den Songtext² verstärkt und bekräftigt, geht es in diesem doch genau um eine Differenz zwischen dem Öffentlich-wahrgenommen-Werden, „You think that I’m strong“, und dem tatsächlichen eigenen Befinden, „You’re wrong“, das das Ich hier offenbart: „My life’s a mess“.

Wenn postuliert ist, dass Robbie Williams sich so zeigt, wie er wirklich ist, dann liegt dem als Basis zugrunde, dass von einer Identität von diegetisch dargestellter Person und realem Künstlersubjekt ausgegangen werden kann. Genau dies ist im Video konstruiert. Und um solche Konstruktionen und Repräsentationen geht es in diesem Beitrag, nicht um Biographismus. Mit dem Begriff ‚Künstler-Selbst‘ ist ein Konzept gemeint, nicht der Versuch, ein irgendwie geartetes tatsächliches Selbst hinter der medialen ‚Fassade‘ entdecken/aufdecken zu wollen. Wenn etwas rekonstruiert werden soll, dann die semiotischen Inszenierungsstrategien, die den Eindruck eines solchen Selbst-Konzeptes erzeugen (siehe zu einer Reflexion solchen Oszillierens zwischen ‚authentischer Person‘ und ‚inszenierter Figur‘ am Beispiel Madonnas Decker 2005: 95–100).³

Installiert ist, dass die visuell dargestellte Person als Robbie Williams selbst zu verstehen ist: Diese gezeigte Person, dieser Künstler ist er selbst, er spielt sich selbst – und tritt nicht in einer diegetischen Rolle auf. Diese Identifizierung stützt sich zum einen darauf, dass er auch als Künstler, als performierender Star vorgeführt wird, und nicht nur als Privatperson – die Privatperson ist stattdessen nur in Abhängigkeit von dieser Dimension als performierender Star relevant.⁴ Zum anderen korreliert die Visualisierung der Starpersona Robbie Williams mit der und wird unterstützt durch die Referentialisierung des rein deiktischen Ich des Songtextes mit dem visuell dominant vorgeführten Robbie Williams, dessen Stimme auditiv zu hören ist.

Ist das Ich als dieser Robbie Williams selbst zu verstehen, wird der Text in seiner Semantik des „I’ll confess“ zu einer Selbstaussage im Sinne der emotiven Sprachfunktion: ein Bekenntnis von Robbie Williams. Indem er die Fremdwahrnehmung seiner Fans korrigiert, gibt er zugleich durch diese Richtigstellung etwas Privates und bisher nicht Kommuniziertes über sein Selbst preis. Da dieses ‚Anderssein‘ den (zu) positiven Eindruck scheinbar relativiert und damit als Geständnis fungiert, ist diese Aussage auch geeignet, Echtheit zu indizieren; gemeinsam mit den Bildern dient es einer Authentifizierungsstrategie.

Der Gesangsakt erscheint also im Modus der authentischen Artikulation des Künstlers, freilich nicht ganz so naiv, da das Wissen um die mediale Bedingung und Rahmung dieser Artikulation gerade nicht kaschiert, sondern vielmehr selbst wieder ausgestellt wird. So wird im Gesangsakt über die eigene Performance reflektiert, wenn in der Zeile „that’s a good

line to take it to the bridge“ auf den Aufbau eines Popsongs und seine Elemente, Verse-Chorus-Bridge, Bezug genommen (und dieser musikalisch auch umgesetzt) wird.

Die Bilder sind denn auch nicht wirklich privat oder besonders intim, der gewährte Einblick ist kein spektakulärer, sondern beruht auf sehr selektivem, öffentlichkeitstauglichem Material und bedient sich einer Dramaturgie, die spätestens mit dem Film *Madonna: Truth or Dare* populär und zum Standard eines pseudo-dokumentarischen Modus für Popstars geworden ist.

Zudem konterkariert das Video in seinem weiteren syntagmatischen Verlauf seinen Anfang und den Text des Songs, indem nun immer mehr der öffentliche Auftritt fokussiert ist. Damit dokumentiert der Videotext im Ganzen, dass sich das Problem um die selbst formulierte Differenz erübrigt. Es zählt die Performance, ob sich Robbie Williams dazu als Person überwinden muss oder nicht, spielt keine Rolle. Gezeigt wird, dass er ‚stark‘ bei diesen Auftritten ist, dass er das Publikum mitreißen kann. Wie der Titel *Strong* bereits impliziert, ist genau dies das eigentlich Interessante an Robbie Williams.

Im Verlauf des Videos verändert sich damit stillschweigend die Bedeutung von „my song“. ‚Mein Lied‘ im Sinne eines biografischen Geständnisses/Einblicks wird mehr und mehr zu „my song“ als einem selbstkomponierten und selbstperformierten Werk, der Fokus verlagert sich also auf den Aspekt des Künstlers, der das Publikum mit seiner Performance und Aura begeistert. Die scheinbar emotive Selbstaussage ist letztlich nur Beleg für das Künstler-Selbst. Dies wird durch die gegen Ende permanent einmontierten Nahaufnahmen des exaltierten und euphorischen Robbie Williams im Konzert gleichermaßen zelebriert wie beglaubigt.

Letztlich offenbart Robbie Williams also nicht sich selbst, sondern als Künstler (s)ein Selbst, wobei dies mit einem starken Selbstbewusstsein einhergeht: Nicht, was die Fans glauben, zählt, sondern seine Sicht auf sich selbst. Dazu kann auf diese Fremdsicht zurückgegriffen werden und in einer Art doppelten Verneinung diese Sicht zwar inhaltlich bestätigt, zugleich aber auch deutlich gemacht werden, wer die Deutungshoheit über ihn hat: allein er selbst.

2. Selbstreferentielle Strukturen als Zugang zum Genre

Im Folgenden soll es um eine spezifische Sicht auf den Gegenstand Musikvideo gehen, wie sie durch die Befunde zu *Strong* angeregt ist. Zum Musikvideo aus semiotischer Sicht sei grundlegend auf Decker (2005) verwiesen, der den analytischen Zugang zu Musikvideos ausführlich am Beispiel Madonnas vorführt. Auf dessen Befunde stützt und rückbezieht sich der Beitrag, um aufbauend darauf neue Facetten in dieses Themenfeld einzubringen (zur Diskussion der Forschung siehe Decker 2005: 35–39).⁵ Leitend für diesen Beitrag ist die These, dass im Musik-

video selbstreferentielle Phänomene nicht nur, wie in anderen Textsorten auch, in vielfältiger Weise vorhanden sein können, sondern dass das Musikvideo bereits aufgrund genreinhärenter Qualitäten erstens eine grundlegende Nähe zu solchen Phänomenen aufweist und diese zweitens einen genuinen Beitrag bei der Bildung eines ‚Künstler-Selbst‘ leisten. Ich will diese Argumentation in einem ersten Teil entwickeln, bevor ich in einem zweiten einen kleinen Systematisierungsversuch hierzu vorstellen werde.

2.1 *Das Genre Musikvideo*

Das Musikvideo ist ein audiovisuelles Format, das sich durch eine spezifische Organisation seiner multimodalen Struktur auszeichnet. Basis sind die von Decker 2005 skizzierten Merkmale: Musikvideos zeichnen sich durch die Kombination der Medien Musik, Sprache und Film aus. Zentral dabei ist, dass das „Musikstück eine vorgefertigte Einheit des Musikvideos ist [...], das] eine einheitlich musikalisch-sprachliche Bedeutungsschicht auf auditiver Ebene schafft“ (Decker 2005: 44) und die hierarchisch übergeordnete Komponente des Musikvideos darstellt. Für die Bedeutungskonstituierung finden zwischen musikalischer und visueller Ebene zentrale Signifikations-Prozesse statt, die Decker (2005: 45–50 und 140–145) grundlegend als *illustrative*, *strukturelle*, *explikative* und *konnotative* Kohärenzbildung bestimmt und die die Basis für übergeordnete topische Strukturen bilden. Hierbei spielen sowohl *Kontext*, also die textinternen Zeichenzusammenhänge und -interaktionen, als auch der *Kontext*, Bezüge zu und Referenzen auf außerhalb des Textes liegende Verweisungszusammenhänge textueller, medialer wie kultureller Provenienz, eine wesentliche Rolle. Ebenso kennzeichnend sind darüber hinaus etwa spezifische Narrationsformen (vgl. dazu auch KraH 2015 und KraH 2017: 324–326). Ich will hier zudem einige Ausführungen und Anmerkungen zu denjenigen Merkmalen machen, die für meine Argumentation eine Rolle spielen.

1. Zu resümieren ist, dass das Musikvideo durch die Musik als dominierendes Zeichensystem organisiert ist. Das bedeutet etwa, dass die Grenze des Musikvideotextes durch das Musikstück vorgegeben ist, das den Text in seiner zeitlichen Ausdehnung bestimmt. Die Länge des Musikstücks determiniert Anfang und Ende des Musikvideos, was sich im Normalfall darin zeigt, dass beide kongruent parallelisiert sind, also zugleich beginnen und enden.

2. Das Musikvideo ist grundlegend in einem funktionalen Zusammenhang verortet und mit der sozialen Praxis auf spezifische Weise vernetzt: Es hat generell immer auch Werbecharakter. Von eigentlicher Werbung im üblichen Sinn ist das Musikvideo aber mindestens auf dreierlei Weise unterschieden: Auch hier geht es *erstens* zwar um Distinktion und Distinktionsgewinne, um sich am Markt zu profilieren, aber dafür werden ganz ande-

re Strategien, teilweise gegenläufige als bei Werbung, bedient. Provokation und Ereigniswert sind gerade nicht die Ausnahmen, sondern konstitutiv. Damit in Verbindung steht *zweitens*, dass die appellative Sprachfunktion dezidiert von der emotiven überlagert und geprägt wird: Der persuasive Diskurs funktioniert nicht durch das Angebot einer Wertewelt, sondern rein über das Ethos; Überzeugung von sich wird über die Vermittlung durch sich selbst geleistet. Schließlich ist *drittens* von einem grundlegend anderen Verhältnis des Werbetextes zum Beworbenen auszugehen. Verweist Werbung rein textuell-indexikalisch, rein zeichenhaft auf das Beworbene, so ist dieser Bezug im Musikvideo ikonisch-synekdochisch und in gewissem Sinne nicht semiotisch, denn der Musikvideotext ist in Teilen das Beworbene selbst.

3. Der Werbecharakter besteht zudem nicht nur darin, dem Verkauf des Musikstücks zu dienen, sondern, und in diesem Sinne ist das Musikvideo natürlich konstitutiv semiotisch, es dient der Selbstdarstellung des Interpreten. Es hat Verweischarakter für Star und Starimage.

4. Das Musikvideo ist, und das wäre das Charakteristikum, das ich hier zur Diskussion stellen und einbringen möchte, aufgrund seiner dispositiven Struktur selbstreflexiv. Und dies hat Auswirkungen auf das Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz (siehe 2.4).

2.2 Selbstreferenz und Musikvideo – die Hervorbringung des Künstlers/der Künstlerin

Eine solche grundlegende Selbstreferenz ist bereits dadurch gegeben, dass das Musikvideo auf den Song referiert, der als solcher unabhängig vom Musikvideo vorhanden ist. Ein Teil des Textes existiert neben (und vor) dem Text, der Text verweist damit immer auch auf den (Diskurs-)Kontext dieses Teils. Damit referiert das Musikvideo auch immer auf den Produzenten/die Produzentin dieses Songs, den Künstler/die Künstlerin. Dabei geht es um die Hervorbringung des Künstlers/der Künstlerin und die Bestätigung als Künstler*in, um die Beglaubigung der Person als Künstler*in – genau dies spiegelt sich im Musikvideo wider.

Dieses Moment der Hervorbringung bedingt eine Rückkoppelung von Text und Person und von Person und Künstler*in. Gestützt und verbunden wird diese selbstreferentielle Komponente über basale Kohärenzmechanismen. Ein ‚Ich‘ wird als Interpret und damit die Aussage als Selbstaussage, als Aussage über das Selbst verstanden. Dies gründet sich auf den Songtext und wird durch die Visualisierung verstärkt und geradezu erzwungen. Die visuelle Ebene übernimmt für die auditive des Songtextes die Funktion einer Referentialisierung. Indem visuell eine Größe gezeigt wird, die singt, wird die Kohärenz ‚diese visuelle Größe ist mit dem sprachlichen Ich zu identifizieren‘ etabliert. Dies umso mehr, als die Großaufnahme des Gesichts und die sich synchron zur Audition bewegenden Lippen (oder bei Instrumentalteilen analog die das jeweilige Instrument bedienenden Kör-

parteile) in ihrer rekurrenten Fokussierung im Discours als ‚Talking Head‘, als Träger dieser Semantik fungiert und diese als Zeichen festigt.

Dies gilt unabhängig von der obsoleten Unterscheidung von Konzeptvideo und Performancevideo, da auch bei den Videos, in denen der Künstler/die Künstlerin in einer Rolle auftritt oder in eine Narration eingebunden ist, diese visuelle Konfiguration zumeist gegeben ist (vgl. zur Diskussion bereits Decker 1999: 160). Dass eine solche Trennung zur Kategorisierung ungeeignet ist, dürfte einleuchten: Auch bei sogenannten Konzeptvideos gibt es Performanceanteile, die zumeist spezifisch narrativ eingebunden sind, so, wie jede Performance immer auch schon ‚Konzept‘ ist oder zumindest in der medialen Adaption dazu wird; zudem ist auch hier die Musik nicht rein diegetisch, sondern immer auch die außerhalb der Diegese situierte, organisierende Einheit.

Über die Text-Bild-Beziehung und den auditiven Kanal der Stimme und des Sounds der Band wird das textuelle Ich zu dem-/derjenigen, der/die als performierende/r Künstler*in zu sehen ist. Auch wenn etwa Björk in *It's O so quiet* (1995, Spike Jonze) in die fiktive Welt eines Musikkontextes eingebunden ist, so sind es immer wieder ihre Großaufnahmen, die das Geschehen an sie binden, bis sie am Ende mit der Kamera geradezu aus diesem Setting herausgeholt wird. Was bleibt, ist sie.

Anhand dieser Rahmenkonstellationen ist nachvollziehbar, dass die Gleichung ‚Ich = visualisierter Interpret‘ leicht zu konstruieren ist und dementsprechend die Wahrnehmung lenkt und leitet. Die unterstellte Bindung von ‚Ich = Interpret‘ kann konstitutiv für bestimmte Genres sein, etwa beim Gangsta Rap, wo dies bereits auf der Ebene des Popsongs etabliert ist und das im Video Gezeigte zumeist als Unterstützung dieser Dimension dient.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Selbstverständlich gibt es Musikvideos, bei denen ein Text-Interpreten-Konnex in diesem engeren Sinne (so) nicht gegeben ist. Dieser Bezug muss nicht notwendig der eines biographischen Verhältnisses sein. Ein sprachlich gegebenes deiktisches Ich kann selbstverständlich als ein anderes verstanden werden als das Künstlersubjekt. Es kann eine Rolle sein, es kann eine Künstlerrolle sein, es kann ein Ich sein, für das der Künstler/die Künstlerin die Rolle der vermittelnden Instanz übernimmt, im Sinne einer deiktischen Projektion (wie z. B. Madonna in *Love don't live here anymore*, 1996, oder *Fever*, 1993). Und ein Ich muss sprachlich im Songtext nicht vorhanden sein. Zudem ist für die jeweilige Interpretation neben dem Songtext selbst auch die konkrete Form der Visualisierung entscheidend. So enthält der Songtext von *Strong* keinerlei referentielle Daten, die bereits auf dieser Ebene eine Identifizierung von ‚Ich = Robbie Williams‘ und ‚Ihr/You = Fans‘ erzwingen würden. Dies leistet erst die Text-Bild-Interaktion, wie sie zu Beginn des Videos etabliert wird (und die dann im weiteren Verlauf wieder gelöst und gelockert wird, so dass gegen Ende das Lied nur mehr als ein Lied von Robbie Williams, das er für sein Publikum ausgezeichnet performt, erscheint, weniger als ein Lied über sich selbst). In Eminems *Just lose it* (2004, Philip Atwell) dagegen ist das Ich bereits im Songtext als Eminem selbst ausgewiesen. Auch für die visu-

elle Ebene gilt, dass es selbstverständlich Musikvideos gibt, die sich durch die visuelle Absenz des Interpreten/der Interpretin auszeichnen. Beispiele hierfür finden sich in den Musikvideos von Spike Jonze, so wenn in *Big City Nights* (1997) von Daft Punk ein mit Hundekopf versehener Protagonist mit Ghettablaster durch die nächtlichen Straßen streift, Sofia Coppola in *Elektronbank* (1997) der Chemical Brothers eine Kür am Boden turnt, Spike Jonze selbst in *Praise You* (1998) von Fatboy Slim mit einer Laientanzgruppe den öffentlichen Platz vor einem Kino okkupiert oder wenn in *Weapon of Choice* (2000), wiederum von Fatboy Slim, Hollywoodstar Christopher Walken durchs Hotel tanzt (siehe Krahl 2015). Doch diese Konkretisierungen sind vor der Folie des Dispositivs selbst bereits selbstreferentiell zu deuten, da damit das Genre thematisch wird. Indiz dafür ist auch, dass in diesen Fällen zumeist die Quelle der Musik als intradiegetisch inszeniert erscheint (etwa aus einem Radio kommt). Letztlich sind diese Formen Abweichungen und als solche auch in ihrer Besonderheit markiert, die darüber, über diesen Status der Abweichung, Distinktion und Profilierung für das Image des Künstlers/der Künstlerin leisten, der/die im Sinne eines Minus-Prijoms auf der virtuellen Ebene von Imagebildung und Künstler-Selbst – und markiert durch die auditive Ebene des Musikstücks – durchaus präsent ist.

Ob die Interpret*in in einer Rolle auftritt oder nicht (und ob dies überhaupt zu entscheiden ist), durch das Dispositiv Musikvideo ist es immer sie/er selbst, die/der sich selbst einbringt: Auch in einer rein semiotischen Rollenperformance, ohne Konzertmitschnitt, Starauftritt oder biographische Bezüge, zeigt sich das ‚Künstler-Selbst‘, da im Musikvideo der Star immer als Künstler*in vordefiniert ist.

Diese Etablierung des Selbst und die Rückbindung an den Song geht damit einher, dass häufig pragmatisch eine direkte Kommunikation in Szene gesetzt ist: Durch die Großaufnahme des *Talking Head*, deren zentrales Merkmal der Blick aus der Diegese heraus ist, wird eine Adressierung aus dem Text heraus konstruiert und damit eine Inkorporierung des Rezipienten in den Akt konstituiert. Wenn Madonna in *Substitute for Love* (1998, Walter Stern) am Ende ihr Credo formuliert: „This is my religion“⁶, dann ist dies nicht nur, wie analog bei Robbie Williams in *Strong*, eine scheinbar emotive Selbstoffenbarung, sondern diese ist zudem appellativ an jemanden außerhalb des Videotextes gerichtet; das Video fungiert also als Text und Botschaft für *jemanden*, der die darin ausgesagte Information in sein Wissen aufnehmen und der sein Weltbild danach ausrichten oder korrigieren soll.

2.3 Musikvideo und Starimage

Betrachtet man die Funktion des Musikvideos für die Etablierung eines Starimage, dann ist zu konstatieren, dass im Musikvideo der Star immer schon Künstler*in, im Sinne von einen Text/ein Werk hervorbringend, ist. Für die Untersuchung von Starimages hat Decker in Weiterführung von Lowry und

Dyer ein Modell entwickelt⁷, in dem die Unterscheidung von *faktualem* und *fiktionalem* Image einerseits durch Texte über den Star und andererseits durch Texte mit dem Star gezogen wird. Diese Unterscheidung ist sinnvoll, aber innerhalb dieser Unterscheidung erscheint mir gerade angesichts des eben Ausgeführten die Positionierung des Musikvideos unter den möglichen filminternen fiktionalen Formaten, also Texten mit dem Star, nicht hinreichend dessen Spezifika zu berücksichtigen. Diese Spezifität ist *erstein*s dadurch bedingt, dass das Genre bezüglich des Stars als Künstler*in *per se* selbstreflexiv ist. Es geht immer um Textproduktion, um die Hervorbringung von Kunst, genau das spiegelt der Musikvideotext im Ganzen wider. Die Spezifität ergibt sich *zweiten*s dadurch, dass das Musikvideo nicht nur ein Text mit dem Star ist, sondern auch ein Text, der als Kommunikationsakt dienen kann, insbesondere zwischen Texten über den Star und Texten mit dem Star. Das Musikvideo ließe sich damit auch als Text über den Star verstehen, als ein Text über den Star vom Star selbst.

Statt das Musikvideo also als Text mit dem Star zu klassifizieren, müsste es genauer als Text vom Star oder als Text des Stars kategorisiert werden und eine eigene Positionierung im System erhalten. Das Musikvideo ist hinsichtlich des Aufbaus eines Starimage ein Format, das nicht paradigmatisch neben den anderen steht, sondern dem ein eigener Status zukommen müsste, da es in diesem Kontext etwas leistet und leisten kann, was so in den anderen Formaten nicht gegeben ist – gerade aufgrund seiner selbstreflexiven Strukturen (vgl. ähnlich auch schon Decker 2005: 95–100).

2.4 Anmerkungen zu Selbstreferenz und Fremdreferenz im Musikvideo

Selbstreferentielle Phänomene können sich auf verschiedene Komponenten eines Textes beziehen und auf diesen gründen⁸, dies gilt auch für das Musikvideo.

1. Selbstreferenz kann *strukturell* etabliert sein, sich also auf die formalen Möglichkeiten von Selbstreferenz im Allgemeinen beziehen. Zu nennen sind hier Spiegelungen, Verschachtelungen, *Mise-en-abyme*-Strukturen, *Metalepsen*, rekursive Formen im Allgemeinen also, wie etwa die Schleifen in Kylie Minogues *Come into my world* (2001, Michel Gondry), die zu einer Vervierfachung der Künstlerin führen und konzeptionell einen *Regress ad infinitum* initiieren, der medial durch das materielle Textende beendet wird. Auch bereits die *deiktische* Verweisung „my song“ (etwa in *Strong*) wäre hier zu nennen oder ‚paradoxe‘ Strukturen, wenn etwa in *Enjoy the Silence* (1990) von Depeche Mode der Songtext sich selbst dekonstruiert: „Words are very unnecessary“. Solche Formen transzendieren gegebene Grenzen und greifen virtuell über den Text aus, da sich über solche homologen Strukturen eine Beziehung zwischen Text und Kontext/Umwelt etablieren lässt.

2. Selbstreferenz kann sich darüber hinaus *genrebezogen* konstituieren, sich also auf die durch das Genre und dessen Konstituenten gegebenen Möglichkeiten beziehen und auf die Qualität des Textes als eines medialen Textes in einem bestimmten Medium fokussieren – der Verweis auf die Bridge in *Strong* wäre ein solches Beispiel. Im Musikvideo finden sich solche Formen zum einen durch spezifische Konkretisierungen von Kohärenzbeziehungen, wenn etwa der auditiv gesungene Text des Songs zugleich visuell als Schrift gedoppelt wird und damit für die Schrift die Dominanz auf der visuellen Ebene beansprucht wird. Prince' *Sign o' the Times* (1987, Bill Konersman), Dylans Musikvideovorläufer zu *Subterranean Home-sick Blues* (1965, D. A. Pennebaker) oder Jean Francois Coens *Tour de Pise* (1993, Michel Gondry) stellen verschiedene Varianten hierzu dar.

Zum anderen findet sich diese Form der Selbstreferenz gerne dadurch realisiert, dass sich der *Grenze des Textes* bedient wird. Wenn die Konvergenz von Song und Anfang und Ende des Videos gebrochen wird, erhält der Text eine Art *Intro* und der Beginn der Musik ist nicht mehr äußerer Rahmen, sondern wird Inhalt des Clips – und ist damit geeignet, die eigenen Strukturen zu spiegeln. Dieses Ausbrechen aus dem Format kann an das Format rückgebunden sein, indem es im Sinne eines Auftaktes, eines Intros im engeren Sinne instrumentalisiert wird. Die Inszenierung einer Differenz ‚Musik‘ (im Sinne des den Clip definierenden Musikstücks) vs. ‚Nicht-Musik‘ kann aber auch der Etablierung selbstreferentieller Effekte dienen. Insbesondere für das Ende mag dies gelten, wie etwa anhand Michael Jacksons *Black or White* (1991, John Landis) demonstriert werden kann.

3. Selbstreferenz kann sich *paradigmatisch-semantisch* artikulieren, sich also auf die Konzepte beziehen, die im Text verhandelt werden. Hier ist insbesondere der Ort für das Changieren und Ausloten von Selbst- und/oder Fremdreferenzen. Ohne hier ausführlich auf diesen Punkt eingehen zu können, sei auf zwei Aspekte verwiesen: Für das Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz ist *erstens* grundsätzlich zu konstatieren, dass das, was selbst und was fremd ist, abhängig von der Ebene ist, die betrachtet wird, und damit abhängig vom Textgefüge (siehe hierzu auch KraH 2005: 7). Selbstreferenz entsteht durch die semantischen Konstellationen innerhalb des Textes. Wenn in Rammsteins *Pussy* (2009, Jonas Åkerlund) die Band vor der deutschen Fahne agiert, dann ist diese Referenz zunächst nur eine auf Deutschland und nationale Kontexte. Zur Selbstreferenz wird diese Referenz nicht nur – und nicht zentral – dadurch, dass die Band damit signalisieren würde, dass sie aus Deutschland stammt, sondern vor allem dadurch, dass das Ich des deutsch-englischen Songtextes als Deutscher ausgewiesen ist, der sich im Ausland anmaßend-protzig anpreist, qualifiziert und bereit für Sexualakte zu sein. Sextourismus wird als typisch deutsch, als ‚eigen‘ inszeniert. Dies korreliert hier mit der Strategie, sich explizit in Rollen zu begeben: „Till Lindemann as The Playboy“, „Paul Landers as The Cowboy“, „Oliver Riedel as Mr. Pain“ wird visuell als Untertitel eingeblendet – die Bandmitglieder geben also gerade keine Selbst-

offenbarungen über ihre sexuellen Vorlieben und Aktivitäten von sich. Sie sind zudem (im nicht zensierten Video) von Pornodarstellern gedoubelt, worauf wiederum in Paratexten verwiesen wird.

Für die innerhalb dieser Form von Selbstreferenz situierte Variante, die sich auf den Künstler/die Künstlerin im engeren und die Etablierung eines Künstler-Selbst bzw. die Rückkoppelung auf ein solches bezieht und um die es im Folgenden gehen soll, ist bezüglich Selbst-Fremd-Beziehungen *zweites* festzuhalten, dass innerhalb dieser Künstler- und Kunstreferenzen Fremdreferenzen letztlich immer einverleibt werden, also funktional für das Selbst und dessen Konstituierung sind. Sie sind damit eigentlich konzeptionelle Selbstreferenzen.⁹ Wenn Eminem in seinem Video zu *Just Lose it* (2004, Philip Atwell) Raum lässt, um Madonna und insbesondere Michael Jackson zum Thema zu machen und visuell zu präsentieren, zumindest in klar erkennbaren Verschnitten/Verrissen, dann ist dies zwar zunächst eine Referenz auf andere Künstler, die aber gerade funktional für das Selbst von Eminem als Künstler ist, da er sich nicht nur in Abgrenzung zu diesen positioniert und als ‚moralisch‘ überlegen inszeniert, sondern damit vor allem und zugleich implizit der Anspruch erhoben wird, eine gleichrangige Qualität als Künstler zu haben. Gerade Künstlerfremdreferenzen dienen also letztlich immer dem Aufbau eines eigenen Selbst.

3. Künstler*innen in Selbst-Kommunikation

Im Folgenden sollen Formen von Implementierungen solchen Selbstbezugs und Instrumentalisierungen solcher Künstler-Referenzen vorgestellt werden. Zunächst lassen sich im Feld der Künstler-Selbst-Referenzen drei grundsätzliche Ausprägungen bestimmen und unterscheiden, die das Raster für eine Bestimmung einzelner Videos abgeben können.

3.1 Die biografische Selbstreferenz

Bei der dominanten, typischen biografischen Selbstreferenz referiert der (Video-)Text auf die Person des Künstlers/der Künstlerin außerhalb des Textes; es werden die Person und Daten von deren Biografie explizit in den Text hereingeholt. Der Künstler/die Künstlerin agiert im Video in seinem/ihrer Raum, singt explizit über sich selbst und erzwingt durch das Setting, dass der Text als Selbstoffenbarung, Statement oder Positionsbestimmung zu verstehen ist. Der Künstler/die Künstlerin ist gleichsam seiner/ihrer medialen Ummantelung entkleidet, erscheint als ‚nacktes‘ Subjekt, als Mensch jenseits aller Formatierungen. Hier gibt es ein Spektrum an Möglichkeiten, was Intensität, Direktheit oder Modus des Einbezugs betrifft: So etwa auf der Ebene, über welche Zeichen und Spuren die Referenz installiert ist, vgl. etwa Avicii in *Wake me up* (2013, Mark Seliger und C. B. Miller), oder auf der Ebene, welche kommunikative Funk-

tion die Referenz etabliert, ob sie als Bekenntnis, Exhibitionismus, Anklage zu deuten ist (vgl. etwa Madonna in *Drowned World/Substitute for Love*: „This is my religion“). Auch das Eingangsbeispiel *Strong* ist hier zu situieren.

Johnny Cashes *Hurt* (2002, Mark Romanek) ist ein weiteres, geradezu prototypisches Beispiel für diese Form. Das Video inszeniert mit Johnny Cash, der in einem spezifisch ausgestalteten Interieur gitarre- und klavierspielend, aber auch an einem reich gedeckten Tisch sitzend gezeigt wird, einen Rahmen, in den alte Aufnahmen von Johnny Cash montiert werden: Bilder von ihm privat oder in Konzerten, Bilder aus Ausschnitten von Filmen mit Johnny Cash, Bilder des geschlossenen Johnny Cash Museums, innen wie außen, – Bilder, die zumeist nur über eine kurze Einstellungs-dauer verfügen. Durch Gelbstich, Blaustich, Grünstich, Rotstich und schwarz/weiß wird über diese Einstellungen, die zumeist durch Überblendung ineinander übergehen, eine gewisse Ordnung gelegt, wobei immer wieder die Aufnahmen des im Gelbstich gehaltenen Rahmens die Bilderflut an sich und das dort Vorgeführte, den performierenden, gealterten Johnny Cash, rückbinden.

In Verbindung mit dem Liedtext¹⁰, „I remember“, werden die einmontierten Bilder als Erinnerung ausgegeben, die zudem Anlass einer Selbstreflexion sind: „what have I become“. Aus der Perspektive des Jetzt wird eine Einschätzung über das eigene Früher gegeben. Das Video erscheint damit geradezu als Vermächtnis. Dieser Charakter wird durch die Inszenierung des Jetzt verstärkt. Cash agiert kaum, erscheint fast statuarisch, selbst schon als Inventar seines eigenen Raumes.

Über diese visuelle Ebene wird aber der Liedtext erst ‚biografisch‘. Denn erst die installierte referentielle Bindung des Ich mit Johnny Cash über die visuelle Ebene lässt den eigentlich semantisch offenen und abstrakten Liedtext, der ganz allgemein vom Schmerz als der Erfahrung von Leben schlechthin handelt und der als gecoverte Version (ursprünglich von Trent Reznor, Nine Inch Nails, 1994) eigentlich nichts mit Johnny Cash zu tun hat, zum persönlichen Resümee werden und erhält damit existenzielle Qualität.¹¹ Er wird als Statement über das eigene Leben aus der Perspektive des gealterten und von Krankheit gezeichneten Subjekts rezipiert.

Hier scheinbar dem Künstler unmittelbar zu begegnen – dass genau dieser Effekt sich einstellen kann und geradezu provoziert wird, zeigt sich dann im Umgang mit diesem Video: Am Todestag von Cash 2003 präsentierte das *ZDF heute journal* das Video in voller Länge, ohne zusätzliche Kommentierung, als Dokument, das für sich selbst spricht: über Cashes Leben und Cash als Person.

Dass dies als glaubhaft erscheint, liegt insbesondere an der Inszenierung des Rahmens. Dieser ist augenfällig sorgsam komponiert, das gesamte Setting ist ein Stillleben, ein *nature morte*, das damit in Relation zu Cashes physischer Konstitution zum Zeitpunkt des Videos mit dem realen Johnny Cash abgeglichen und an dessen Biografie als authentisch und echt, als *memento mori*, angebunden werden kann.

Dennoch verdankt sich dies gerade der künstlerischen Inszenierung, die das Video ebenso dominant herausstellt. Der Authentifizierungseffekt wird gerade nicht durch tatsächliche Realitätseffekte erzeugt, sondern dezidiert durch Mittel der Kunst. Im Vergießen des Weins und der Christusanalogie, die mit den in Rotstich unterlegten Teilen des Videos korrespondiert, die Bilder der Kreuzigung aus dem (Cash-)Film *The Gospel Road: A Story of Jesus* (1973, Robert Elfstrom) zeigen, wird deutlich, dass das Video nicht nur als *memento mori* zu verstehen ist. Denn Leid wird hyperbolisch und symbolisch aufgeladen und bedeutet damit mehr als nur Johnny Cashes individuelles Leid. Gleichzeitig wird für diesen, für Cash, indem sein Leid in dieser Analogie erscheint, der Anspruch erhoben, Christus gleich zu sein, also Erlösung für andere zu bringen. Diese ‚Erlösung‘ kann dann freilich nur auf der Ebene der Kunst, seiner Kunst, zu finden sein. Was also tatsächlich in Erinnerung bleibt, ist eben die Kunst, nicht das reale Leben, schon gar nicht in einer musealen Form, sondern das mediale Vermächtnis und die Ikone Cash, wie sie sich genau in diesem Video kondensieren.

3.2 Die projektive Selbstreferenz

Eine zweite Form lässt sich als *projekti ve Selbstreferenz* bestimmen. Hier bleiben zwar biographische Elemente ausgespart und der Künstler/die Künstlerin wird in einer rein fiktiven Künstlerrolle vorgeführt, so dass zunächst keine Beziehung zur Künstlerumwelt gegeben ist. Selbstreferenz ist damit also eine allgemeine, konzeptuelle, die dazu aufruft, verallgemeinerbare Aussagen über Kunst, Künstler*innen usw. zu treffen. Insbesondere durch die Kombination mit einer strukturellen Selbstreferenz verstärkt sich aber die Bindung an den Künstler/die Künstlerin und vermag so diesen Rahmen zu ‚transzendieren‘. Der Künstler/die Künstlerin tritt aus der fiktiven Künstlerrolle aus; indem sich das textintern vorgeführte Modell spiegelt, wird präsupponiert und nahegelegt, dass sich das Vorgeführte in Teilen auf den Künstler/die Künstlerin an sich übertragen lässt; wengleich (natürlich) offenbleibt, was dieses Substrat eigentlich ist. Es bleibt Leerstelle, ist aber genau als solche funktionalisiert: als Effekt, dabei doch irgendetwas über den Künstler/die Künstlerin zu erfahren. Inszeniert ist, dass der Künstler/die Künstlerin hier parabolisch auch über sich spricht.

Zur Illustrierung sei Björks *Bachelorette* (1997, Michel Gondry) skizziert. Das Video operiert mit einer sehr pointierten strukturellen Selbstreferenz. Diese basiert zum einen auf dem Prinzip der Verschachtelung, das zudem mit einer metaleptischen Struktur enggeführt ist, die als Motor des vorgeführten Geschehens dient. Die Protagonistin findet in dem ihr zugeordneten Naturraum ein leeres Buch, wie auditiv über Voiceover mitgeteilt wird, „I found a book, all its pages were blank“, das sich dann von selbst schreibt, „it started writing itself“, wie zugleich visuell zu sehen ist (dieser zu Beginn des Videos gesprochene und im Laufe des Videos visuell zu lesende Text ist nicht mit dem Songtext identisch; Björks Gesang setzt erst mit der Reise

in die Stadt ein). Die Protagonistin folgt nun den Anweisungen des Buches: „I did exactly what the book told me“, wobei aber das Buch gerade die Geschichte der Protagonistin selbst aufnimmt und wiederholt: „One day, I found a book“ ist nun zu lesen. Ihre Geschichte besteht darin, dass sie in die Stadt reist, das Buch zu einem Verleger bringt, es zu einem Beststeller wird, sie eine Beziehung mit dem Verleger eingeht und das Buch von einem Produzenten auf der Bühne aufgeführt wird. Der Inhalt des Buches, betitelt mit „My Story“, ist also genau die biographische Geschichte, wie jemand zur erfolgreichen Künstlerin wird, und dies spiegelt sich dann rekursiv auf der Bühne wider: Auch auf der Bühne wird das Buch zum Bühnenstück und wird auf der Bühne auf der Bühne aufgeführt.

Bevor auf der dritten Bühnenebene der Verleger ins Spiel kommt, beendet eine zweite Metalepse den *Regress ad infinitum*. Obwohl das Buch mit einem Happy End schließt, endet nachträglich die Romanze zwischen Protagonistin und Verleger. „It’s over. Bachelorette find herself wandering in the woods“, titelt die Zeitung. Diese Selbstfindung führt dazu, dass nun der Text des Buches verschwindet und damit den Aufführungen ihre Realität entzogen wird.

Was aber nicht verschwindet, ist die Künstlerin. Diese findet sich wieder in ihrem Ausgangsraum, dem Naturraum, nun in Farbe. Indem alles verschwindet, wird also gerade deutlich, was bleibt, nämlich sie selbst. Während der Verleger auf der Bühne von einem Schauspieler gespielt wird und er selbst (V_{Rahmen}) zum Zuschauer wird, und auch dies Teil des Bühnenstücks ist – er sieht also im Theater, wie auf der Bühne sein Schauspieler-Alter Ego schlussendlich als Zuschauer auf der Bühne sitzt (V_{Binnen1}) und sieht, wie dessen Schauspieler-Alter Ego ebenfalls auf der Bühne auf der Bühne die Rolle des Zuschauers einnimmt (V_{Binnen2}) – bleibt die Bachelorette immer sie selbst und wird von derselben Person verkörpert, Björk (dies wird auch durch ihre Kleidung signalisiert, die gleich bleibt und im Stück nur durch eine Schürze ergänzt wird, die sie über ihrer Jeans trägt). Die Künstlerin wird von ihrer Kunst nicht absorbiert, sie ist es, die als diese durch die verschiedenen Ebenen hindurch immer gleichbleibt; ihr Selbst konstituiert sich also in der Aufsummierung aller dieser Ebenen. Sie kann aus diesen vorgeführten Welten entschwinden, übrig, so der Effekt, bleibt ein irgendwie geartetes ‚Echtes‘ hinter all den Performances. Zwar handelt es sich zunächst um Generalisierungen, wenn entindividualisiert von „Bachelorette“, also Junggesellin, und „My Story“ die Rede ist, aber daraus lässt sich das Konzept einer Kunst ableiten, die sich auf das Leben rückbezieht (also sich nur entfaltet durch die Beziehung zum Verleger und bei Beendigung der Beziehung auch wieder verschwindet), und dieses konkrete Konzept kann dann konnotativ mit dem Star amalgamiert werden.

3.3 Die kommentierende Selbstreferenz

Zum Dritten lässt sich die kommentierende Selbstreferenz bestimmen, die Ausprägung, bei der die obigen grundlegenden Betrach-

tungen (2.2) am deutlichsten zu fassen sind. Hier erscheint der Text, also das Musikvideo, ganz dezidiert als Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Künstler*in und Öffentlichkeit, und zwar in genau dem Sinne, dass der Text als Selbstaussage zu verstehen ist, als Antwort zu Sachverhalten, die den Künstler/die Künstlerin als reale Person betreffen, sich außerhalb des Textes in der sozialen Praxis ereignet haben und sich in Texten über den Künstler/die Künstlerin niederschlagen. Der Künstler/die Künstlerin schaltet sich in diesen öffentlichen Diskurs mit einem eigenen Text ein, das Video wird zum Metatext, zur Stellungnahme über das durch Texte präformierte Wissen über den Künstler/die Künstlerin und sein/ihr Starimage. Der autonome Status des Videos als Text für sich selbst, als künstlerische Hervorbringung um ihrer selbst willen, wird durch diese Einbindung zunächst also zurückgenommen. Denn das Verstehen des Textes ist an dieses konkrete soziale Moment rückgebunden. Da diese Kommunikation aber im ästhetischen Modus stattfindet und ihren Eigenwert gerade dadurch erhält, dass sich der Künstler/die Künstlerin auf ganz spezifische Weise äußert, in einer künstlerischen Hervorbringung, wird die konkrete Referenz durch diese Referenz auf sich selbst als Künstler*in überlagert und lässt sich selbst wieder hierfür funktionalisieren.

Für diese Ausprägung kann George Michaels Musikvideo *Outside* von 1998 (Vaughan Arnell) als Beispiel dienen. Prototypisch ist sie bereits mit Madonna und *Human Nature* (1995, Jean-Baptiste Mondine) gegeben, in dem sie auf die durch ihre Videos zu *Justify my love* (1990, Jean-Baptiste Mondine) und *Erotica* (1992, Fabian Baron) und ihren Bildband *Sex* (1992) evozierten Vorwürfe, sie selbst praktiziere normabweichende Sexualität, reagiert (siehe zu *Justify my love* und *Erotica* Decker 2005: 325–358; zu *Human Nature* vgl. Decker 1999: 158–160).

George Michels Musikvideo beginnt mit einem Vorspann, der musikalisch mit dem Song nichts zu tun hat. Die musikalische Ebene ist ‚fremd‘, entspricht also nicht dem Song *Outside*. Der Vorspann steht für sich selbst. Etabliert ist damit zunächst eine genrebezogene Selbstreferenz, die markiert, dass das Folgende nicht nur als Popsong, sondern auch anders zu verstehen ist, nämlich in einem Kontext, der wiederum gerade durch diesen Vorspann aktualisiert wird: Zu sehen ist ein seriös gekleideter Mann fortgeschrittenen Alters, der auf einer öffentlichen Toilette von einer aufreizend gekleideten, attraktiven jungen Frau angemacht und durch eindeutige Gesten aufgefordert wird, sich ihr zu nähern. Sobald er dies macht, verwandelt sich die Frau in eine etwas ältere, abgehärmt wirkende Polizistin; der Mann wird unter Aufgebot eines riesigen Polizeiapparats verhaftet.

Das Video reagiert auf einen Vorfall, bei dem George Michael mit der Justiz in Berührung kam und der gleichzeitig sein Outing bedeutete: Am 07. April 1998 wurde George Michael in Los Angeles beim Cruising auf einer öffentlichen Toilette von einem Polizisten in Zivil verhaftet. Er wurde zu 810 Dollar Strafe, 80 Stunden gemeinnütziger Arbeit und einer psychologischen Beratung verurteilt. Durch die Medienberichterstattung über diesen Vorfall wurde allgemein bekannt, dass George Michael schwul ist.

Das Video greift diesen realen Hintergrund auf und soll, dies verdeutlicht der Vorspann, – auch – als Statement verstanden werden, mit dem George Michael sich öffentlich positioniert; es stellt in gewisser Weise eine Flucht nach vorne dar.

Die Argumentation, derer sich hierzu im Video bedient wird, besteht zunächst in einer Verallgemeinerung und Einbettung, also der Strategie, den eigenen Fall durch Paradigmenbildung in ähnlich gelagerte Fälle zu integrieren und die Aufmerksamkeit auf diese Ebene zu verschieben: Was er getan hat, tun viele oder alle, nicht sein Fall ist also etwas Besonderes, sondern zu diskutieren ist vielmehr, warum dies überhaupt als Fall gewertet wird. Nicht um ein Sittlichkeitsproblem geht es, sondern, wie es im Liedtext heißt, um die „human nature“.¹²

Das Video besteht dementsprechend aus Episoden sexueller Aktivitäten unterschiedlichster Beteiligter jedweden Geschlechts und jedweder sozialer Schichtung an verschiedensten öffentlichen Plätzen in unterschiedlichsten Konstellationen (wobei es sich immer um Erwachsene handelt). Alle müssen, und dies führt das Video exzessiv vor, immer und überall vergegenwärtigen, wegen unsittlichen Verhaltens verhaftet zu werden. Vorgeführt wird ein Überwachungsstaat. Übersichten von oben aus Polizeihubschraubern und mediale Bilder aus Überwachungskameras signalisieren, dass die Welt durch die vollständige Überwachung und Kontrolle durch die Polizei gekennzeichnet ist. Niemand kann entkommen, die permanente Präsenz lässt die Frage nach der Verhältnismäßigkeit aufkommen. Der Spieß wird also umgedreht: Nicht Sittlichkeitsprobleme sollten das Problem sein, sondern dass der mündige Bürger durch diesen Überwachungswahn in seiner Freiheit eingeschränkt wird. Die polizeilichen Tätigkeiten in dieser Richtung werden dabei durch Überzeichnung persifliert und erscheinen geradezu als paranoid, wie bereits der Vorspann verdeutlicht, wenn die inkriminierte Situation auf Art eines dänischen Pornos nachgestellt wird und die Pointe zudem auf die versteckte Identität verdeckter Ermittler abzielt, die das Delikt provozieren und dadurch überhaupt erst zu einem machen. Die Episoden kulminieren in zwei sich küssenden Polizisten, durch die die beiden Ebenen der Verfolgung und der Delikte enggeführt werden. Sie werden mit dem abschließenden visualisierten Statement „Jesus saves all of us“ auf zweierlei Weise zu einem Resümee geführt: Zum einen, paradigmatisch verstanden, steht „all“ für alle zuvor Vorgeführten, zum anderen, syntagmatisch verstanden und als Pointe eingesetzt, kann „all“ hier auch nur auf die Polizisten verweisen, die gerade im Unterschied zu den anderen gerade dieses Beistands von Jesus bedürfen.

Schließlich sind aber diese Bilder einer Weltvorstellung, die teilweise etwas plakativ und anmaßend anmuten, wieder an das Künstler-Selbst rückgebunden, so dass sowohl der Aspekt einer möglichen Überheblichkeit als auch – und zentral – die dadurch gegebene Relativierung des Künstlerstatus wieder eingefangen werden, indem das Video eben nur als kommunikativer Äußerungsakt erscheint: Gegen die Kontrollwut der Polizei wird

nicht nur angesungen, sondern insgesamt die Diskursmacht des Künstlers gesetzt, der aufgrund seines künstlerischen Vermögens eine Alternative anzubieten hat. So wird der Ort des realen Geschehens, die Toilette, im Video nicht nur im Vorspann aufgegriffen, sondern auch innerhalb des Videos. Diese Ebene des Videos unterscheidet sich grundlegend von den übrigen vorgeführten Episoden; so ist hier der Ort, an dem der Gesangsakt über die Einstellung des Talking Heads explizit an George Michael als Sender rückgebunden wird. Die Aufforderung, der Polizeiwillkür etwas entgegenzusetzen und ‚herauszukommen‘, „come outside“, korrespondiert damit, dass sich die öffentliche Toilette zum Dancefloor transformiert, mit eigenen Aufenthaltsregeln. George Michael eignet sich den inkriminierten Raum als Künstler an und requiriert also für sich die Hoheit, solche gesellschaftlichen Räume in ihrer Semantik durch seine Performance umgestalten zu können.

Das Video war im Übrigen nicht nur Anschlusskommunikation, es hatte auch eine solche zur Folge: Marcelo Rodriguez, der Polizist, der George Michael verhaftet hatte, sah sich durch das Video verspottet und beanstandete insbesondere die Aussagen Michaels, er habe ihm eine Falle gestellt. Rodriguez brachte 1999 eine 10-Millionen-Dollar-Klage wegen übler Nachrede und Beleidigung ein. Er verlangte Schadenersatz für erlittene Erniedrigung und emotionalen Stress. Letztendlich urteilte das Gericht, dass Rodriguez als Beamter rechtlich keinen Schadenersatz fordern kann.

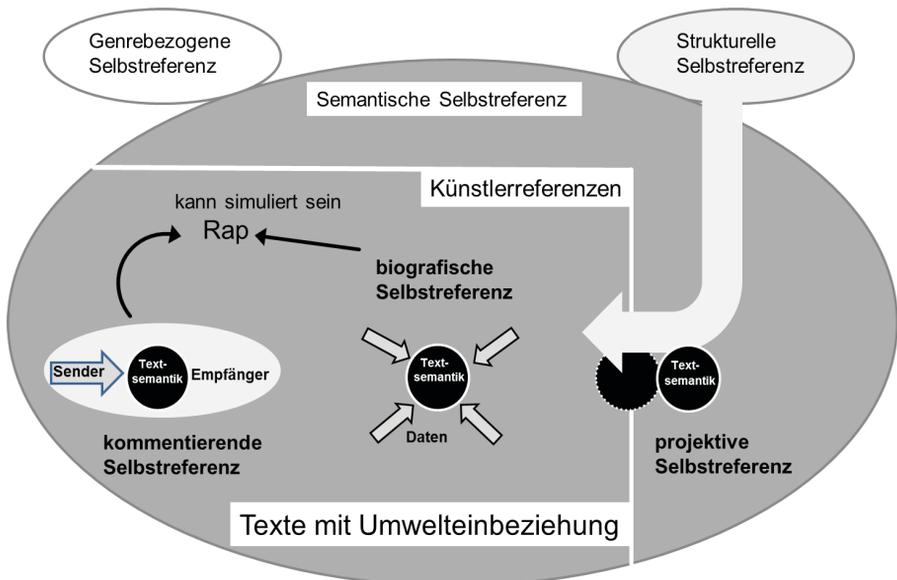


Abb. 1: Formen von ‚Künstler-Selbst-Referenzen‘.

3.4 Selbstreferenzen in Selbst-Kommunikationen – zwei Anwendungsbeispiele

Mit Hilfe dieser Formen lassen sich einzelne Videos, aber auch Künstler-oeuvres oder Subgattungen hinsichtlich ihres spezifischen Anteils an solchen Formen der Künstler-Selbst-Referenz wie deren Funktion bestimmen. Zwei Beispiele sollen dies abschließend illustrieren.

So partizipiert das Moment des *Dissens*, das quasi konstitutiv für die Imagebildung der Gangsta Rapper ist,¹³ als Schnittstelle von *biografischer* und *kommentierender* Selbstreferenz, als vermeintliche Kommunikation über den Künstler (in diesem Fall rein männlich). Hier allerdings, so lässt sich konstatieren, eben nicht bezogen auf tatsächlich sozial gegebene Vorfälle, sondern selbst bereits fingiert und damit rekursiv für sich selbst funktionalisiert. Zum einen findet hier zumeist kein Dialog zwischen Künstler und Rezipientenschaft, sondern zwischen Künstler und Künstler statt, bei dem der Rezipientenschaft eine beobachtende Rolle zugewiesen wird. Zum anderen und vor allem geht es jedoch nicht um Kommentierungen des ‚Eigenen‘, sondern um zumeist appellativ formulierte Anschuldigungen an andere Künstler. Indem eine solche öffentliche Kontroverse simuliert wird, wird Aufmerksamkeit und Relevanz garantiert, die den Texten eben nur durch die Aufladung mit ‚biografischer Authentizität‘ und durch den Einbezug der Textumgebung auf Dauer zukommen kann. Banalitäten über das eigene Leben, aber auch das eigene harte Leben selbst, sind Gegenstände, die sich in Liedtexten nicht permanent wiederholen lassen, ohne an Ereigniswert zu verlieren. Um sein Künstler-Selbst, wenn es an diese Authentizitätsschiene gebunden ist, wie dies für den Rap gilt, aufrechtzuerhalten, braucht es als Dauerschleife ein autopoietisches System des sich in verschiedenen Konstellationen gegenseitigen Beleidigens, das diesen Imageeffekt stützt (zumindest zu stützen versucht, mit der Zeit entleert sich auch dieses System). Hier lässt sich ein weiterer Unterschied zur ‚typischen‘ Form erkennen, wie sie anhand George Michaels *Outside* skizziert wurde. ‚Typisch‘ geschieht eine solche Kommunikation immer nur punktuell und einmalig, die weitere Video-Produktion bleibt dann davon unberührt. Im Gangsta Rap ergeben sich dagegen systemisch angelegte (endlose) Ketten von medialer Anschlusskommunikation. An Bushido, Kay One, Fler, Sido, Shindy ließe sich das sehr schön zeigen, in abgeschwächter Form aber auch an Eminem.

Als Beispiel für die Beschreibung und Interpretation eines einzelnen Videos mit Hilfe dieser Kategorien soll Viktoria Modestas Video *Prototype* (2014, Saam Farahmand) vorgestellt werden, in dem die Ausprägungen auf interessante Weise für das Künstler-Selbst kombiniert sind und sich gegenseitig ergänzen. Viktoria Modesta, 1988 (anderen Angaben zufolge 1987) geboren, ist lettisches Model und Sängerin, die 2012 ihr Debütalbum herausbrachte.

Im Video ist sie zunächst in einer Rolle zu sehen: als Comic-Superheldin in einer animierten Fernsehserie, die ihren ‚deformierten‘ Körper, sie ist beinamputiert, als Waffe einsetzt, und, in der Diegese real, als Künstle-

rin. Vorgeführt wird ein fiktiver totalitärer Staat, der Nazi-/Junta-Anklänge hat und durch Kleidungsstil usw. weniger in der Zukunft als eher Mitte des 20. Jahrhunderts zu situieren ist, in dem die Künstlerin, ohne selbst zum Widerstand zu gehören, als Symbol für den Glauben an eine Sache, wie es explizit heißt, gehandelt wird. Ihre Verehrung zeigt sich darin, dass ein junges Mädchen andachtsvoll vor dem Fernseher und ihrer Kopie als Superheldin und Zeichentrickfigur sitzt, dass ein Schüler ihre Initialen in die Schulbank ritzt und dass sich ein junger Mann ihre Initialen tätowieren lässt. Damit ist sie zu einem Machtfaktor geworden, der den Machthabern Konkurrenz macht, was zu ihrer Verhaftung und Vernehmung führt.

So sehr diese Künstlerin und die Diegese fiktiv sind, und somit eine projektive Referenz den Rahmen bildet, so trägt die Künstlerin doch auch in der Diegese den Namen Viktoria Modesta, so dass bereits darüber zusätzlich eine Referenz auf die Künstler-Person im Sinne einer biographischen Referenz installiert wird (während Björk eben als Bachelorette auftritt). Damit wird implizit postuliert und zur Diskussion gestellt, dass die der fiktiven Künstlerin zugewiesenen Eigenschaften, insbesondere Symbol zu sein, auch solche der realen Modesta sind oder sein können.

Die Referentialisierung wird dabei durch ein Merkmal forciert, das auch tatsächlich biographisches Merkmal der realen Person ist: Viktoria Modesta, die durch Komplikationen bei ihrer Geburt an dauerhaften Problemen mit ihrem linken Bein litt, unterzog sich 2007 einer Beinamputation unterhalb des Knies. Genau dies, eine Prothese, ist das Merkmal, das in der Diegese (ebenso wie in der Fernsehserie) als kennzeichnendes herausgestellt wird und auf das im Vorspann mit der Inszenierung einer stilisierten, mystisch anmutenden Operation verwiesen wird.

Das Video verweist auf das Selbst auf der Ebene des eigenen Körpers, zu attestieren ist dabei nun auch eine kommentierende Selbstreferenz, in der sich das bisher Aufgezeigte verorten lässt. Wenn das Video dieses Merkmal in den Mittelpunkt stellt, dann macht es etwas, was nicht schon immer Kennzeichen von Modestas Video-Image ist. Diese Inszenierung ist eine, die in den Videoclips ihres Debütalbums so nicht gegeben ist. In den früheren Videos ist diese Körperlichkeit maximal am Rande thematisiert und eher in der Funktion, sie auszublenden und zu kaschieren.¹⁴ Sie erschafft sich also medial selbst und genau dies wird explizit kommuniziert.¹⁵ Die Transformation in einen neuen Zustand ist neu nur hinsichtlich der selbstreferentiellen Dimension im Musikvideo, die Beinamputation selbst war bereits 2007. Es geht also dezidiert um eine Referenz auf die Künstlerin als Künstlerin. Die kommentierende Funktion ist hier also auf einer Metaebene angesiedelt, wie zu Beginn des Clips programmatisch postuliert wird: „A new kind of pop artist“.

Auffällig ist nun insbesondere das Ende des Videos, bei dem für diese Selbsterschaffung (zur Erdung) auf eine Fremdreferenz zurückgegriffen wird. Das Video endet nicht mit dem Ende des Liedes „Prototype“, sondern mit einer angehängten Coda. Nachdem der Popsong bei Minute 4:50 beendet ist, ist Modesta noch 1:15 Minuten in einem leeren Raum zu sehen, die

Einstellungen vom Beginn des Videos aufgreifend; ohne Musik, stattdessen auditiv untermalt von energiegeladenen Kratzgeräuschen, die durch den Kontakt ihrer Prothese mit der spiegelglatten Fläche erzeugt werden. Was hier vorgeführt wird, ist deutlich markiert als Referenz auf Michael Jacksons Video *Black or White* zu erkennen, dem in seiner Langfassung ebenfalls ein solcher Nachtrag angefügt ist und der als Kommentar Jacksons zu sich als sich selbst verändernde Person zu verstehen ist. So, wie Michael Jackson dort als Panther erscheint und dann ohne musikalische Untermalung seine Tanzschritte zu hören sind, ist es hier Modesta, die Analoges vorführt. Ihr Bekenntnis zu ihrem Körper beglaubigt sie also schlussendlich mit der Aneignung einer Fremdreferenz: dem Verweis auf ein (zumindest seit seinem Tod) anerkanntes Vorbild und dessen künstlerische Autorität.

Anmerkungen

- 1 Der Bezug von Film zu Video ist neben erkennbaren direkten Referenzen vor allem als paradigmatische Folie relevant; darüber hinaus lassen sich durchaus weitere Anlehnungen und Referenzen erkennen, etwa bei der Gestaltung des Konzertmitschnitts. Es geht hier aber nicht um eine detaillierte Gesamtinterpretation des Videos, sondern dieses soll in einigen seiner Strukturen als Ausgangspunkt meiner weiteren Überlegungen dienen. Zum Status des Einbezugs solcher Fremdreferenzen siehe Abschnitt 2.4.
- 2 Songtext hier und im Folgenden zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/robbie-williams/strong-7bd6aa60.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 3 Da es um semiotische, mithin textuelle Verfasstheiten gehen wird und die verwendeten Begriffe, wie eben ‚Künstler-Selbst‘, sich in ihrer Semantik darauf beziehen, braucht es dazu keine neuen Begriffe wie etwa ‚nomineller Autor‘ als verantwortliche Instanz, wie ihn Petras 2011 einbringen möchte. Ein Mehrwert erschließt sich weder auf der heuristischen Ebene der konkreten Analyse noch auf der Ebene einer theoretischen Systematisierung dieses durchaus komplexen Problemfeldes, zumal diese Modellierung nicht über die bereits bei Decker 2005 angedachten und reflektierten Konstellationen hinausgeht und parallel zu diesen bleibt, was eine Anschlussfähigkeit erschwert. Vorgehensweise und wissenschaftliches Selbstverständnis meines Beitrags orientieren sich jedenfalls an den Kriterien methodischen Arbeitens, wie sie in den folgenden Beiträgen zur Genüge vorgestellt, dargestellt und fundiert werden: vgl. Großmann und Kraß 2016, Gräf u. a. 2017 sowie Kraß und Titzmann 2017.
- 4 Wie die Ausführungen nahelegen, ist eine Nähe zur Privatheitsforschung gegeben, aus deren Blick die hier analysierten Gegenstände ebenso betrachtet werden könnten. Vgl. für einen Überblick Kraß 2012.
- 5 Petras 2011 behandelt zwar ebenso das Musikvideo, integriert es aber in Abhängigkeit vom Popsong in die Signifikationsebene ‚Illustration‘ und reduziert es auf seine Funktion als Paratext. Das Musikvideo dergestalt als Rhizomteilchen zu sehen, erscheint mir insgesamt nicht angemessen zu sein, da es über diese Funk-

tion hinaus als eigenständiges audiovisuelles Format autonome Texte hervorbringt und ihm eine eigene ästhetische Qualität zukommt.

- 6 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/madonna/drowned-world-substitute-for-love-3be558b0.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 7 Siehe Decker 2005: 91–95, wo die Überlegungen von Richard Dyer und Stephen Lowry aufgegriffen und präzisiert werden (vgl. Dyer 1993 und Lowry 1997).
- 8 Siehe zu einem Überblick und einer Einführung KraH 2005.
- 9 Spezifisch interessant bezüglich des Verhältnisses von Selbst- und Fremdreferenz scheint m.E. die Position des Regisseurs eines Videos zu sein. Denn einerseits ist hier eine Grenze gegeben, da der Regisseur in Differenz zum Künstler/zur Künstlerin ebenfalls einen Künstlerstatus für sich beansprucht. Andererseits gilt es dies aber insofern zu kaschieren, als es ja um die Vermarktung der spezifischen Künstler*innen als Interpret*innen des Musikstücks geht und sich deshalb die Handschrift des Regisseurs den jeweiligen Profilierungsstrategien der Künstler*innen nachzuordnen hat. Ein Video zu Björk muss notgedrungen anders sein als eines zu Daft Punk, um Differenzqualitäten und Image-Identität zu gewährleisten. Vgl. zu dieser Problematik KraH 2015.
- 10 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/johnny-cash/hurt-23d41487.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 11 Siehe auch Just 2012.
- 12 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/george-michael/outside-2bd61cc2.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 13 Zu einer konzisen Einführung ins Genre Rap siehe Wolbring 2012.
- 14 Wenn hier die Prothese zu sehen ist, dann so, dass als Effekt des Zeigens (im normalistischen Paradigma) ein Vergessen installiert wird.
- 15 Diese Kommunikation wird auch über die Paratexte und den Rahmen des Videos geführt, das in die ‚Born risky‘-Kampagne integriert ist.

Filmographie (alphabetisch)

- Bachelorette* (1997, Regie: Michel Gondry, Sängerin: Björk)
Black or White (1991, Regie: John Landis, Sänger: Michael Jackson)
Come into my world (2001, Regie: Michel Gondry, Sängerin: Kylie Minogue)
Da Funk/Big City Nights (1997, Regie: Spike Jonze, Sänger: Daft Punk)
Elektrobank (1997, Regie: Spike Jonze, Sänger: Chemical Brothers)
Enjoy the Silence (1990, Regie: Anton Corbijn, Sänger: Depeche Mode)
Erotica (1992, Regie: Fabian Baron, Sängerin: Madonna)
Fever (1993, Regie: Stéphane Sednaoui, Sängerin: Madonna)
Human Nature (1995, Regie: Jean-Baptiste Mondine, Sängerin: Madonna)
Hurt (2002, Regie: Mark Romanek, Sänger: Johnny Cash)
It's O so quiet (1995, Regie: Spike Jonze, Sängerin: Björk)
Just lose it (2004, Regie: Philip Atwell, Sänger: Eminem)
Justify my love (1990, Regie: Jean-Baptiste Mondine, Sängerin: Madonna)
Madonna: Truth or Dare (USA 1991, Regie: Alec Keshishian/Mark Aldo Miceli)

- Outside* (1998, Regie: Vaughan Arnell, Sänger: George Michael)
Love don't live here anymore (1996, Regie: Jean-Baptiste Mondino, Sängerin: Madonna)
Praise You (1998, Regie: Spike Jonze, Sänger: Fatboy Slim)
Prototype (2014, Regie: Saam Farahmand, Sängerin: Viktoria Modesta)
Pussy (2009, Regie: Jonas Åkerlund, Sänger: Rammstein)
Sign o' the Times (1987, Regie: Bill Konersman, Sänger: Prince)
Strong (1999, Regie: Simon Hilton, Sänger: Robbie Williams)
Subterranean Homesick Blues (1965, Regie: D. A. Pennebaker, Sänger: Bob Dylan)
Substitute for Love (1998, Regie: Walter Stern, Sängerin: Madonna)
The Gospel Road: A Story of Jesus (USA 1973, Regie: Robert Elfstrom)
Tour de Pise (1993, Regie: Michel Gondry, Sänger: Jean François Coen)
Wake me up (2013, Regie: Mark Seliger und C. B. Miller, Sänger: Avicii)
Weapon of Choice (2000, Regie: Spike Jonze, Sänger: Fatboy Slim)

Literatur

- Decker, Jan-Oliver (1999). Der Raum als Metapher zwischen ‚Auflösung‘ und ‚Transzendenz‘. Strategien der Raumsemantik, Sexualitätsdiskurs und Madonna im Musikvideo. In: Hans KraH (ed.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Narr, 131–164.
- Decker, Jan-Oliver (2005). *Madonna: Where's that girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel: Ludwig.
- Dyer, Richard (1993). *The Matter of Images. Essays on Representation*. London und New York: Routledge.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie und Hans KraH (2016). Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*. In: Oliver Jahraus (ed.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Stuttgart: Reclam, 71–83.
- Just, Steffen (2012). Nine Inch Nails „Hurt“: Ein Johnny-Cash-Original – Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen. In: Dietrich Helms und Thomas Phleps (eds.). *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Bielefeld: transcript, 171–190.
- KraH, Hans (2005). Einführung. In: Hans KraH (ed.). *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 27, 1–2, 3–21.
- KraH, Hans (2012). Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien. In: Petra Grimm und Oliver Zöllner (eds.). *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart: Steiner, 127–158.
- KraH, Hans (2015). Das überschreitende Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos. In: Johannes Wende (ed.). *Spike Jonze*. München: edition text + kritik, 23–43.

- KraH, Hans (2017). Leitmedium Film – av-Formate. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 309–329.
- KraH, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lowry, Stephen (1997). Star image: Questions for Semiotic Analysis. In: Winfried Nöth (ed.). *Semiotics of the Media, State of the Art, Projects and Perspectives*. Berlin und New York: de Gruyter, 307–320.
- Petras, Ole (2011). *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: transcript.
- Wolbring, Fabian (2012). Poetik des Rap?! *kultuRRRevolution* 63, 13–20.

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

Vom 24. bis 26. März 2021 fand die **22. Arbeitstagung zur Gesprächsforschung** am Leibniz-Institut für Deutsche Sprache statt. **Bedeutung in der Interaktion**, das wählte das organisatorische Team um Arnulf Deppermann und Silke Reineke (Mannheim) als Rahmenthema der Tagung, mit dem Ziel, diverse Aspekte der Bedeutungskonstitution in Interaktionsprozessen zu untersuchen, wie auch Ansätze zu ihrer Erforschung zu erkunden.

Nachdem diese ursprünglich für Anfang April 2020 geplante Tagung im letzten Jahr relativ kurzfristig abgesagt werden musste und die Situation um die Corona-Pandemie im Frühling 2021 immer noch keine Face-to-face-Veranstaltungen ermöglichte, entschieden sich die Organisatoren, die Tagung online zu veranstalten. Rund 400 angemeldete Teilnehmerinnen und Teilnehmer konnten sich 5 Plenarvorträge sowie 15 Vorträge und 12 Projektpräsentationen, die vorab aufgezeichnet wurden, anhören. Es gab einen asynchronen Teil, in dem sich angemeldete Teilnehmerinnen und Teilnehmer die einzelnen Beiträge bereits 14 Tage vor der Tagung anhören und die Präsentationen dazu ansehen konnten, und einen synchronen, über die Videokonferenz-Plattform Zoom veranstalteten Teil vom 24. bis 26. März, bei dem nur die Plenarvorträge live übertragen, während weitere Beiträge von ihren Autorinnen und Autoren nur kurz, in 5 Minuten, zusammen gefasst und danach diskutiert wurden. Dank der sorgfältigen Organisation und Unterstützung des technischen Teams des IDS verlief die ganze Tagung reibungslos, sowohl die Präsentationen als auch die nach ihnen folgenden Diskussionen. In den Pausen waren zudem in den virtuellen Räumlichkeiten der Konferenz, den Breakout Rooms, Gespräche und informeller Austausch möglich.

Das Tagungsprogramm begann mit der Begrüßung durch Henning Lobin, den wissenschaftlichen Direktor des IDS Mannheim. Danach erfolgte die Einführung in das Rahmenthema Bedeutung in Interaktion durch Arnulf Deppermann, den Leiter der Abteilung Pragmatik am IDS Mannheim.

In seiner thematischen Einführung betonte Deppermann, dass die Verhandlung und Vermittlung von Bedeutungen für die Interaktionsteilnehmer und -teilnehmerinnen eine zentrale Rolle spielt, insbesondere bei Missverstehen oder Nichtverstehen, in Pädagogik und in Konflikten. Zugleich ist die Erforschung von Bedeutung in der Interaktion mit einer Reihe von methodischen Herausforderungen verbunden. Seine theoretischen Überlegungen gehen von der interaktionalen Semantik aus und verweisen auf das Zusammenspiel von konversationsanalytischen und interaktionslinguisti-

schen Ansätzen mit kognitiven Herangehensweisen. In methodischer Hinsicht ergibt sich die Frage, wie die konversationsanalytische Sequenzanalyse erweitert werden muss, damit man mit ihrer Hilfe Bedeutung in der Interaktion untersuchen kann.

Den ersten Plenarvortrag präsentierte Elwys de Stefani (Leuven). Er befasste sich mit dem Thema Semantik im Gespräch. Anhand von verschiedensprachigen Daten wurden verschiedene Praktiken der Bedeutungskonstitution beleuchtet, wie zum Beispiel durch bestimmte Konstruktionen (*was ist X?, X ist nicht Y, Y ist Z, nel senso che*), oder durch interaktive Konstruktion der Bedeutung in Kategorien mit der diskursiven Entwicklung von Namen von Erkrankungen (von *Wuhan seafood market pneumonia virus* über *China virus* bis zu *SARS-CoV-2*). Nach der Diskussion folgten der erste Block von Kurzzusammenfassungen der Vorträge und die anschließende Diskussion. Alle betrafen interaktive verbale Erfassungen von Interpretationen in Gesprächen. Henrike Helmer (Mannheim) sprach über Okkasionalismen im Gesprochenen Deutsch. Maija Hirvonen (Tampere) behandelte das Thema der Aushandlung von Interpretationen bei Teamübersetzungen mit der zentralen Frage, wie Bedeutung bzw. Sinn übertragen werden kann. Jörg Zinken (Mannheim) beschäftigte sich mit Formen von Anbieten einer Interpretation einer Situation durch andere Gesprächspartnerinnen oder Gesprächspartner, etwa bei Brettspielen oder bei Gesprächen im Fahrschulunterricht.

In nächsten Block schlossen sich Projektpräsentationen in vier parallelen virtuellen Räumen an, die in vielen Fällen Dissertationsprojekte vorstellten. Exemplarisch sei an dieser Stelle der Beitrag von Elisabeth W. Apicella (Mannheim) herausgegriffen, der sich mit den Praktiken der interaktiven Bedeutungskonstitution in sequenzübergreifenden Kontexten in Psychotherapiegesprächen auseinandersetzte.

Mehrere Beiträge widmeten sich Fragestellungen im Zusammenhang mit redebegleitenden Gesten. In ihrem Plenarvortrag beschäftigte sich Cornelia Müller (Frankfurt/Oder) mit der Geste als Zeitform. Ausgehend von Adam Kendons linearer Struktur von Gesten, Plessners Bewegungsbildern und Aristoteles Mimesis stellte sie die Frage, wie die Bewegungen zu ihrer Bedeutung kommen, und illustrierte die Bedeutungsentfaltung von Gesten anhand von exemplarischen Mikroanalysen (z.B. Handgeste im Gespräch) wie auch von Analysen metaphorischer Szenarios an der Meso- und Makroebene (z.B. Körpergesten im Tangounterricht sowie der Frage, wann die subjektive Empfindung eines schweren Beines aus der interaktiven Entwicklung geteilter Bedeutung entsteht). Bezogen auf die Gesprächsdynamik ist somit eine wesentliche Dimension das Foregrounding als interaktive Strukturierung von Aufmerksamkeit, als *flow of attention*. Zusammenfassend postulierte Müller, dass die gestische Bedeutungskonstitution (wobei die Bedeutung von Gesten als Zeitformen über ihren Charakter als Bewegungsbilder gefasst wird) aufgrund ihrer Zeitlichkeit inhärent affektiv und intersubjektiv ist. Abschließend bot sie einen kurzen Ausblick auf die Methoden der Gestenanalyse als Zeitform.

Kurt Feyaerts (Leuven) sprach über das Thema *Zum Gebrauch von Zeigegeesten als bedeutungsverankernde Ressource in politischen Debatten*, wobei er an mehreren Belegen dokumentierte, dass Zeigegeesten aktiv zur multimodalen Gestaltung grammatischer, diskursiver und konzeptueller Strukturen beitragen, beispielsweise durch ihre Realisierung als Parenthesen. Wolfgang Kesselheim (Zürich) beschäftigte sich mit der bislang häufig vernachlässigten Rolle von Körper, Materialität und Raum für die Herstellung eines materiellen *common ground* in der Interaktion. Wolfgang Imo (Hamburg/Duisburg-Essen) und Mitarbeitende präsentierten ausgehend von einem Korpus von Arzt-Patienten-Gesprächen und von Interviews zu Migration und Integration Analysen zu nicht-kanonischen Verwendungen von Personal- und Indefinitpronomen in der Interaktion, wie etwa dem generischen *ich* und *du*, dem autoreferentiellen *man*, wie auch zur Variation zwischen *man*, *ich* und *du*.

Anja Stukenbrock (Lausanne) richtete in ihrem Plenarvortrag *Kategorisierung und Intersubjektivierung: Die Auslegung problematischer Erfahrungsobjekte in der Interaktion* den Blick auf verbale und leibliche Praktiken des Bezugs auf Wahrnehmungsobjekte (z.B. Frageformate, Reformulieren und Zurückweisen kategorialer Kandidaten oder Mobilisierung der vertikalen und horizontalen Dimensionen relevanter Taxonomien), deren Auslegung sich aus der Sicht der Beteiligten als problematisch erweist. Für ihre Analysen stützte sie sich unter anderem auf aufschlussreiche Eye-Tracking-Aufnahmen entsprechender Interaktionssituationen. Beatrice Szczepiek Reed (London) unterschied in ihrem Vortrag zwischen Darstellung und Demonstration als zwei verschiedenen Methoden der Kommunikation, ihre Beispiele stammten dabei aus Aufnahmen von privatem Musikunterricht. Dabei werden Demonstrationen entweder zum Zweck des Imitierens oder Vermeidens gegeben, während Darstellungen nicht zum Imitieren, sondern zur Interpretation dienen sollen. Julia Sacher (Köln) sprach in ihrem Beitrag über *Metakommunikative Veranschaulichungsverfahren in der Arbeit mit Transkripten*. Anschließend beschäftigte sich Elisabeth Reber (Heidelberg/Würzburg) mit *Bedeutung in der Interaktion im Wandel*, indem sie Verfahren des Zitierens (*he said*) in *Prime Minister's Questions* diachronisch in zwei Zeitperioden unter Benutzung von induktiven, qualitativen und quantitativen Methoden verglich und verschiedene Formate der Ausdrucksweise *he said* analysierte und argumentierte, dass diese Anzeichen von Grammatikalisierung aufweist.

Auch verschiedene Aspekte der Gestaltung und Sicherung des *common ground*, des gemeinsamen Wissens und Verstehens, wurden behandelt. Arnulf Deppermann (Mannheim) widmete seinen Beitrag *Wege zur Semantik in der Interaktion* dem Rahmenthema der ganzen Konferenz. Ausgehend von der interaktionalen Lexikologie untersuchte er die sequenzielle Intersubjektivierung von Bedeutung und beschäftigte sich dabei unter anderem mit meta-semantischen Praktiken des Zeigens, Listen von Kohyponymen, Begründungen, Analogien und insbesondere mit Definitionen und Interaktionsgeschichten. Am Beispiel des Ausdruckes *Wabi Sabi* zeig-

te er, wie ein Begriff vom Regisseur in Theaterproben eingeführt wird, danach inszeniert und während der Probe von allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern mehrmals thematisiert wird. Auf diese Weise wird wie die Bedeutung des Begriffs Wabi Sabi intersubjektiv ausgehandelt.

Nathalie Bauer und Jens Lanwer (Münster) stellten ihre Analysen einer Zufallsstichprobe aus dem FOLK Korpus vor, die sich auf das Management von *common ground* mit der Konstruktion *nicht so dass* bezogen. In der Folge gaben Elizaveta Chernyshova, Lydia Heiden und Heike Baldauf-Quilliatre (Lyon) *Einblicke ins grounding in Interaktionen*. Sie beschäftigten sich mit der Bedeutungskonstitution in Brettspielen und zwar mit Hinsicht auf zuvor diskutierte Spielregeln, auf die wiederholt explizit Bezug genommen werden muss. Dabei schreiben sich die Teilnehmer und Teilnehmerinnen den epistemischen Status als Experte oder Expertin, bzw. Neuling zu, in dem sie das Erwähnen oder Nicht-Erwähnen der betreffenden Regel zum Ausdruck bringen. Silke Reineke (Mannheim) diskutierte in ihrem Beitrag *Rezipient design im Quervergleich: Die Gestaltung gleicher Instruktionsequenzen für unterschiedliche FahrschülerInnen* die Ergebnisse ihrer Analysen von Videoaufnahmen aus dem praktischen Fahrschulunterricht. Sie stellte dabei sowohl routinierte Sequenzen fest, wie auch Unterschiede in der Verwendung von Deklarativen, Fragen, in der Verwendung von technischen Begriffen und in der Reihenfolge von Objektidentifikation. Auch Nadine Proské (Mannheim) richtete ihren Blick auf Verfahren der Referenz- und Bedeutungskonstitution in der Interaktion, und zwar solche, die mit Hilfe von Teilsatzkonstruktionen verwirklicht werden. Sie beobachtet zwei Typen von Expansionen, *replacements* (rechtsversetzte Komplementsätze) und *glue-ons* (*sondern*-Anschlüsse). Elisabeth Zima (Freiburg) lieferte mit ihrem Vortrag *Kollaborativ gestaltete Wortfindungsprozessen aus interaktionaler und lexikalisch-semanticischer Perspektive* einen Einblick ins mentale Lexikon. Sie beschäftigte sich mit Strategien, die in Gesprächen angewendet werden, um dem Gesprächspartner oder der Gesprächspartnerin zu helfen, das gesuchte Wort zu finden. Als verschiedene Typen von Wortsuchen stellte sie taxonomisches Suchen sowie das Suchen im Frame vor. Alexandra Gubina (Mannheim) untersuchte ausgehend von einer Analyse von 208 Fällen der Responsivpartikel *doch* aus Daten des FOLK Korpus, inwieweit (fremdbezogenes wie auch selbstbezogenes) *doch* einen Kontrast markiert. An Korpusbeispielen zeigte sie exemplarisch, wie responsives *doch* auf der Propositionsebene, der Implikaturebene und der Handlungsebene operieren kann.

Zum Abschluss des synchronen Teils der Konferenz stellte Tom Koolle (Groningen) in seinem Vortrag mehrere Fragen zu den Konzepten der Bedeutung aus der Sicht der sozialen Interaktion: *Meaning in Interaction. What and where?* Konkret fragte er: Was bedeutet eine Äußerung und wie werden Sinn und Bedeutung hergestellt? Was sagen wir eigentlich, wenn wir sagen „x heißt y“? Wer bringt die Bedeutung in die Interaktion mit? Sind es die Sprecherinnen und Sprecher, sind es die Rezipientinnen und Rezipienten, oder ruht sie in den Wörtern?

Am Ende der Konferenz bedankten sich die Veranstalter bei allen Vortragenden, bei der technischen Unterstützung wie auch beim Publikum dafür, dass sich alle auf die digitale Realisierungsform eingelassen und die Konferenz damit zu einem Erfolg gemacht hatten. Man konnte natürlich bedauern, dass die virtuelle Umsetzung der Konferenz trotz allen Bemühungen eine Präsenzveranstaltung nicht in allen Aspekten ersetzen konnte. Doch es gibt auch positive Seiten zu vermerken: Das Publikum war vielfältig und interessiert, und zahlreiche ausländische Gäste aus aller Welt konnten die digitale Konferenz verfolgen. Es wäre daher durchaus zu begrüßen, wenn auch für die nächsten Tagungen zumindest einige virtuelle Veranstaltungen erhalten bleiben könnten. Das positive Echo auf die Konferenz ließ sich auch im lange andauernden „virtuellen Applaus“ der Teilnehmenden und den zahlreichen Danksagungen im Chat ablesen.

Petra Bačuvčíková, Olomouc

Vorschau auf den Thementeil der nächsten Hefte

Nachfolgend sind die geplanten Themenhefte der Zeitschrift für Semiotik aufgeführt. Autor/-innen mit Interesse zur Abfassung von Beiträgen, Einlagen und Institutionsberichten können sich über die Adresse zsem.redaktion@tu-chemnitz.de direkt an die Redaktion der Zeitschrift für Semiotik wenden.

Soziale Medien

Klaus Sachs-Hombach u.a.

Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre

aktualisierte Neuauflage des vergriffenen Hefts 6,3 (1984) zur Atomsemiotik
Susanne Hauser

Mental Spaces

Alexander Ziem

