

Aus:

DANIELA SCHULZ

Wenn die Musik spielt ...

Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre

April 2012, 338 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1882-2

Schlagerfilme – von Millionen Kinofans geliebt. Von Kritikern dagegen oft als »Sing-spiel-Tralala« verschmäht. Zu Unrecht!

Daniela Schulz zeigt, dass die Filme mit Peter Alexander, Caterina Valente oder Roy Black Mediengeschichte(n) erzählen und als musikalisches Gemischtwarenkino wie kein anderes Genre in der Wirtschaftswunderzeit die Faszination an einer neuen Medienkultur transportieren. Das Buch, das nicht nur Filmklassiker wie »Schwarzwaldmädel« oder »Im weißen Rössl« bespricht, zeigt Traditionslinien auf und holt die beliebten Schlagerkomödien der 1950er bis 1970er Jahre aus dem Schatten des Heimatfilms hervor.

Daniela Schulz (Dr. phil.) promovierte an der Universität zu Köln im Fach Deutsche Philologie und arbeitet als ausgebildete TV-Redakteurin und Autorin für Nachrichtensendungen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1882/ts1882.php

Inhalt

1. Einleitung | 9

- 1.1 Konfekt(ion) und Apfelstrudel | 9
- 1.2 Zurück in die Heimat: Redirndlsierung | 16
- 1.3 Schlagerfilm als Medienfilm | 25
- 1.4 Filmkorpus | 31
- 1.5 Aufbau der Arbeit | 33

2. Schlagerfilm in der Forschung | 37

- 2.1 Im Schatten des Silberwalds: Überblick | 37
- 2.2 Nun singen sie also: Einzelpublikationen | 41
- 2.3 Lexika und Filmgeschichten | 46
- 2.4 Wunschwelten und Traumverführer:
Schlager in der Germanistik | 51

3. *Von der glänzenden Lust zu singen*

Schlager und Schlagerfilm 1930/40 | 61

- 3.1 Schlager als Erfolgsmoment und musikalisches Genre | 69
- 3.2 *Alles singt*: Wandel der Produktionsbedingungen | 77
- 3.3 Schlagerphantasien und Aufstiegsträume | 84
- 3.4 *Da geht Euch der Hut hoch!* Schlager-(film-)experimente | 94

4. *Der Zauber der Saison*

Schlagerfilm und Genre | 103

- 4.1 Schlagerfilm und Genretheorie: ein Definitionsversuch | 103
- 4.2 Wolfgangsee reloaded: Genregeschichten am Beispiel
von IM WEISSEN RÖSSL, 1952-1972 | 110
 - 4.2.1 *Det Jeschäft is richtig*: Rezeption | 110
 - 4.2.2 *Das weiße Rössl bin immer noch ich*: Umschriften | 115

5. *Da pfeift die Sache!*

Erfolgsfaktoren des Schlagerfilms | 125

- 5.1 Melodien für Millionen: Charts und Hitparaden | 128
 - 5.1.1 Hitparaden als Trendbarometer | 132
 - 5.1.2 *Heimweh* und die Folgen | 140
- 5.2 Olympia im Kurhaus: Schlagerwettbewerbe | 148
 - 5.2.1 Share the Moment: Eurovision Song Contest | 150
 - 5.2.2 Vom Teatro Ariston in die Rhein-Main-Halle | 158
 - 5.2.3 Bekannt durch Funk, Film und Fernsehen:
Zwei kleine Italiener | 161
- 5.3 Gold in der Kehle: Sportler als Film- und Schlagerstars | 165
 - 5.3.1 Vom Stadion ins Studio | 166
 - 5.3.2 Ski und Schlager: DER SCHWARZE BLITZ (1958) | 173
 - 5.3.3 Schlager on Ice: singende Eisläufer | 177

6. *Roy Black singt auf Polydor*

Der Schlagerfilm und sein Vorspann | 181

- 6.1 Schriftliche Informationsvergabe | 185
- 6.2 Vorspann als Ouvertüre | 190
- 6.3 *Jetzt wird es spannend*: Vorspann und Titelschlager | 193
 - 6.3.1 Instrumentaler Titelschlager | 194
 - 6.3.2 Titelschlager im Off | 195
 - 6.3.3 Titelschlager im On | 196
- 6.4 Vorspannschlager | 198
 - 6.4.1 Instrumentaler Vorspannschlager | 199
 - 6.4.2 Vorspannschlager im Off | 200
 - 6.4.3 Vorspannschlager im On | 200
- 6.5 Potpourri | 202
- 6.6 *Diese Nummer ist Ihnen wirklich glänzend gelungen*:
Inszenierung | 204

7. *Wir drehen hier keine Operette*

Figurationen des Selbstreflexiven | 209

- 7.1 *Das Fernsehen zahlt alles!* HIER BIN ICH – HIER BLEIB ICH (1959) | 214
- 7.2 Ein Stückchen Heimatfilm: ZUM TEUFEL MIT DER PENNE (1968) | 216
- 7.3 Kavaliersdelikte: Schreiben, Stehlen und Singen in
WENN FRAUEN SCHWINDELN (1957) | 222

8. *Short cuts to happiness*

Schlagerfilm und Revue | 241

8.1 Revue als Theater der Abwechslung | 244

8.2 *Hereinspaziert!* Revue als Modell | 249

8.3 Da capo, Marika! | 257

9. *Vintage fürs Herz*

Schlagerfilm und Heimat in SCHWARZWALDMÄDEL (1950) | 263

10. *A happy bit of tropical fluff*

Film und Fernweh | 283

11. Schlussbetrachtung | 297

Abbildungen | 301

Filme und Serien | 303

Literatur | 309

Webseiten | 333

Danke | 335

1. Einleitung

1.1 KONFEKT(ION) UND APFELSTRUDEL

In einem seiner zahlreichen Essays setzt sich der Berliner Autor Kurt Tucholsky 1914 kritisch mit der zeitgenössischen Dramaturgie, Aufführungspraxis und Rezeption von Operetten auseinander, die er einer wachsenden Kommerzialisierung ausgesetzt sieht. Der Text trägt den gleichnamigen Titel *Operetten* und ist Beleg seiner intensiven Beschäftigung mit Alltags- und Kulturphänomenen: »Die Technik hat sich entwickelt, die Industrie ist da«, konstatiert Tucholsky, »und was den Schlager angeht, so muß sein Text harmlos blöd sein, aber immer irgendeine erotische Ausdeutung zulassen. Um diesen Schlager wird die Operette gebaut, wölbt sie sich, wie die Glasglocke um den Kuhkäse.«¹ Mit Hilfe dieser metaphorischen Umschreibung spielt Tucholsky schon früh auf ein Gestaltungskonzept an, das aus der Bühnentradition stammt und später vom Film übernommen wird: Es geht um die Implementierung von Musiknummern in eine dialogisch aufgebaute Handlung – auch *song plugging*² genannt –, ein Prinzip, das für die

1 Kurt Tucholsky: Operetten [1914], in: Mary Gerold-Tucholsky/Fritz J. Raddatz (Hg.): Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke, Bd. 1, 1907-1924, Hamburg 1960, S. 143-145, hier S. 145.

2 Vom englischen *to plug*, übersetzt mit: stopfen, verstopfen, zustopfen; oder *to plug in*, übersetzt mit: hineinstecken, einstöpseln, anschließen. Zitiert nach Margaret Deuter (Hg.): Das große Oxford Wörterbuch, Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, 2. Aufl., Oxford 2009, S. 477. Den Begriff des »audiovisuellen Song-pluggings« verwendet auch Fred Ritzel in seinem Text *More than you know*. Es

Tonfilmoperetten der 1930er Jahre, die Revuefilme und Musicals und auch für den Schlagerfilm, um den es in der vorliegenden Arbeit geht, als genre-konstituierend gelten kann.

Mit »Glasglocke« und »Kuhkäse« liefert Tucholsky ein Begriffspaar, das vor allem auf die intratextuelle Dimension dieses Konzeptes verweist, nämlich das Verhältnis von Plot und *number*. In der Musicroforschung wurde die Plot-*number*-Relation immer wieder thematisiert und häufig mit der Frage verbunden, wie es einem Film gelingt, die Nummern realistisch motiviert oder zumindest stringent in die Narration einzufügen. Die neuere Forschung sieht in den Verstößen gegen die »realistische« Rezeptionshaltung der Zuschauer – so Christoph Brecht und Ines Steiner – kein »lösungsbedürftiges Problem«³ mehr, sondern eine »eigentümliche Hypothek«⁴ der Geschichtsschreibung des Genres Musikfilm. Brecht und Steiner halten fest, dass es im Musikfilm keine Notwendigkeit gibt, die Nummer realistisch zu motivieren. Schließlich handele es sich um einen Musikfilm:⁵ »Es ist, als wollte man im Märchen das Wunderbare verbieten.«⁶

Andrea Braidt beschreibt die Musiknummer als »Knotenpunkt«⁷ und »Krisenort«⁸ in der Narration, in der durch die musikalische Ebene eine Art »Parallelwelt«⁹ etabliert wird.

handelt sich dabei um einen Vortrag, den er anlässlich der Filmmusik-Biennale in Bonn 1997 gehalten hat. Vgl. Fred Ritzel: More than you know – Musikpräsentationen als dramaturgische Orte in Spielfilmen der 80er und 90er Jahre, unter: <http://www.staff.uni-oldenburg.de/ritzel/Material/More.htm> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

3 Christoph Brecht/Ines Steiner: »Dames are necessary to(ols of) show business«. Busby Berkeleys Production-Numbers in der Multimedialität des Film-Musicals, in: Claudia Liebrand/Irmela Schneider (Hg.): Medien in Medien, Mediologie Bd. 6, Köln 2002, S. 218-250, hier S. 220.

4 Ebd., S. 219.

5 Vgl. ebd., S. 219f.

6 Ebd., S. 220.

7 Andrea B. Braidt: Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film, in: Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film, Marburg 2004, S. 45-66, hier S. 59.

»In der Musiknummer hält die Filmnarration an, um seinem spektakulären Subjekt – dem singenden, tanzenden Star – maximale Aufmerksamkeit zu gewähren, ungeachtet dessen, ob durch die Unterbrechung die im Sinne des Cinerealismus wahrhaftige Zeitwahrnehmung (chronologisch konsekutiv), Raumwahrnehmung (dimensional) und Ursache-Wirkung-Logik eingehalten ist.«¹⁰

Der »Cinerealismus« weicht also der Attraktion¹¹ in Form einer Musiknummer oder auch kombiniert mit einer Tanzszene, die in den Vordergrund tritt und die Handlung für die Dauer der Sequenz stoppt: Die Nummer übernimmt damit die Funktion eines so genannten *show stoppers*. In Filmkulturen wie zum Beispiel dem indischen Kino stellt sich die Frage nach der Motivation von Musiknummern gar nicht erst:

8 Ebd., S. 60ff. Mit dem Begriff Krisenort kennzeichnet Andrea Braidt die Musiknummer als eine Sequenz, in der Genregrenzen überschritten werden. Am Beispiel von 8 FEMMES (F 2001, R: François Ozon) zeigt sie, dass durch die Musiknummer die »generische Wahrhaftigkeit der Diegese« immer mehr in Frage gestellt wird und das realistische Kriminalstück zur »Farce« wird.

9 Ebd., S. 61.

10 Ebd.

11 Der Begriff der Attraktion wird bereits in der Frühzeit des Kinos von Film- und Theaterregisseur Sergej Eisenstein bekannt gemacht. Nach Eisenstein soll der Film die Bilder so zusammensetzen, dass sie eine aggressive, aufrüttelnde Wirkung auf den Zuschauer haben. In den 1980er Jahren greift der amerikanische Filmtheoretiker Tom Gunning den Begriff auf und entwickelt das Konzept des *Cinema of attractions*, des Attraktionskinos, das er ebenfalls auf das frühe Kino anwendet. Demnach sei Kino vor 1906 kein Kino der Narration, sondern der Attraktion. Vgl. Isabell Otto: Korreferat zum Vortrag von Eike Muny: Verfahren der Erzähltheorie. Vom Weg zu einer Narratologie des Dramas, in: Martin Roussel u.a. (Hg.): Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Modernforschung, Würzburg 2005, S. 227-229, hier S. 228. Vgl. auch Tom Gunning: The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Thomas Elsaesser (Hg.): Early Cinema: Space, Frame, Narrative, London 1990, S. 56-62, hier S. 57ff.

»[T]he plot was not used to heal the split between narrative and spectacle. Instead, song and dance sequences were and are used as natural expressions of emotions and situations emerging from everyday life.«¹²

In Bollywood-Filmen wird die Musiknummer also als integraler Bestandteil der Handlung wahrgenommen. Die Brüche, die durch Gesangs- und Tanzsequenzen entstehen, gehören wie selbstverständlich zur Narration. Es wird kein Versuch unternommen, sie zu kaschieren. Das indische Kino wird aufgrund dieser Disposition auch als *cinema of interruptions*, ein Kino der Unterbrechungen, beschrieben.¹³

Ian Conrich und Estella Tincknell sehen in der Musiknummer ebenfalls eine »momentarily disruptive force«¹⁴. Er kennzeichnet Musik- und Tanzdarbietungen im Film als »musical moments«¹⁵. Dieses Konzept wendet er vor allem auf Filme an, die keine klassischen Hollywood-Musicals sind. Eine eingeschobene Musiknummer, ein Schlager zum Beispiel, kann somit auch im Abenteuerfilm auftauchen: »[T]he musical moment represents a temporary crossing of genre boundaries and expectations.«¹⁶

12 K. Moti Gokulsing/Wimal Dissanayake: Indian Popular Cinema. A Narrative of Cultural Change, New Delhi 1998, S. 21.

13 Der Begriff geht auf Lalitha Gopalan zurück. Sie sieht die Unterbrechung als kontinuierlichste Form im indischen Film an. Vgl. Rekha Kamath Rajan: Popularisierungsstrategien. Die Bombay-Filmindustrie und Hollywood, in: Gereon Blaseio u.a. (Hg.): Popularisierung und Popularität, Köln 2005, S. 282-302, hier S. 289.

14 Ian Conrich/Estella Tincknell: Introduction, in: dies. (Hg.): Film's Musical Moments, Edinburgh 2006, S. 1-14, hier S. 5.

15 Ian Conrich: Merry Melodies: The Marx Brothers Musical Moments, in: Bill Marshall/Robynn Stilwell (Hg.): Musicals. Hollywood and Beyond, Exeter 2000, S. 47-54, hier S. 47.

16 Conrich/Tincknell: Introduction, S. 5. Conrich und Tincknell nennen als Beispiel die Musiknummer *Qué será, será*, gesungen von Doris Day in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956, R: Alfred Hitchcock). Das Lied war von Jay Livingston und Ray Evans eigens für den Film geschrieben worden und erhielt 1956 einen Oscar als bester Filmsong. Die Aufnahme von Doris Day schaffte es zudem in die Hitparade. Vgl. dazu auch Don Tyler: Music of the Postwar Era, Westport 2008, S. 113.

Die Nummer im Musikfilm nimmt – das soll evident geworden sein – eine viel diskutierte und exponierte Stellung ein. Sie ist charakteristisch für viele Arten von Musikfilmen, so auch für den deutschen Schlagerfilm der 1950er, 60er und 70er Jahre, der im Folgenden in den Blick genommen wird. Definiert sei er zunächst ganz allgemein als Film, der Schlagernummern beinhaltet. Diese Schlagernummern können unterschiedlich oft im Film auftauchen. Es wird versucht, sie auf unterschiedliche Weise zu integrieren und zu inszenieren. Im Anschluss an den eingangs zitierten Operettentext von Kurt Tucholsky seien mehrere Hypothesen formuliert, von denen die vorliegende Studie ausgeht.

Durch den Vergleich mit der Operette wird deutlich, dass der Schlagerfilm in einer ästhetischen Tradition steht und auf bereits bestehende und erprobte Strukturen zurückgreift. Der Schlagerfilm lässt sich demnach nicht als »ahistorische, stabile Kategorie«¹⁷ begreifen. Vielmehr ist der Schlagerfilm als hybrides Genre zu konzeptualisieren, das auf einen medialen Prozess bezogen werden kann, der Musik und Film in Verhandlungen zwingt. So wie Tucholsky die Operette definiert, soll der Schlagerfilm als eine perforierte Form beschrieben werden, zu der der Schlager zunehmend als eine Art konfektionierte Größe beigefügt wird.

Der Schlagerfilm im ausgewählten Zeitraum (und auch darüber hinaus) formiert sich als Genre immer wieder neu. Eine mögliche Tendenz dabei ist, dass die Filmhandlung zugunsten der Implementierung von immer mehr Schlagernummern, also zugunsten der Attraktion, in den Hintergrund tritt. Tucholsky hat das schon früh an der Operette kritisiert. In der Musikwissenschaft wird diese Entwicklung später als »Dissoziation der Operette« erkannt und als sukzessive Entwicklung eines Systems von Erfolgsnummern beschrieben, in deren Folge Schaulleffekte allmählich die Forderung nach stringenter Handlung ersetzen.¹⁸ Die Operettenhandlung weicht zugunsten

17 Gereon Blaseio: Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft, in: Liebrand/Steiner (Hg.): *Hollywood hybrid*, S. 29-44, hier S. 35.

18 Michael Klügl: Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 13, Laaber 1992, S. 136ff. Klügl beschreibt das anhand von Paul Linckes *Frau Luna*. Diese Operette mutiert durch zahlreiche Neuinszenierungen mehr und mehr zu einer Paul-Lincke-Re-

der Musik oder – konkreter formuliert – zugunsten einer Anhäufung einzelner Musik- und Tanznummern zurück. Der Schlager bestimmt die Operettenhandlung, sei es durch Integration zusätzlich komponierter Nummern oder Nummern aus anderen Kontexten oder durch eine Parzellierungsstrategie, bei der Teile des Schlagers wie zum Beispiel der Refrain ausgekoppelt und innerhalb der Operette wiederholt werden. Tucholsky macht vor allem das Publikum und die zunehmend wirtschaftlichen Interessen der Theatermacher für die Aufweichung der Strukturen verantwortlich. Die Tatsache, dass Operetten immer stärker auf den größtmöglichen Erfolg – auch auf den ihrer Musik – hin komponiert und durch Stereotypenbildung (»diese Jrafens und Barone«¹⁹) zugleich inhaltlich modelliert werden, löst in ihm Irritationen aus und festigt seinen kritischen Standpunkt.

»Die Monokel blitzen, die Paukenschlegel hüpfen im Zweivierteltakt, sie kriegen sich, Gruppe, Trauung, Segen, Schlußgeschrei. Warum sehen sich das die Leute an? Warum halten dabei Tausende aus, ohne mit der Wimper, geschweige denn mit den Händen zu zucken?«²⁰

Der Text ist ein Beleg für die Schwierigkeit eines wertneutralen Umgangs – wie ihn diese Arbeit projiziert – mit dem Thema Schlager: Tucholsky nimmt diesen schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts (und damit früher als fast alle anderen Kritiker) deutlich als kulturindustrielles Produkt wahr und betrachtet ihn deshalb mit Misstrauen und Distanz: »Der Schlager, das sind vier Zeilen, bei unerschöpflicher Phantasie acht«²¹, schreibt er und bezeichnet die Schlagernummern der Operette am Ende seines Textes als »Grammophonwalzen«²² und »musikalische Apfelstrudel«²³ – ein Zitat, das in der Sekundär- und Forschungsliteratur zum Schlager häufig herangezogen wird, weil es eine plakative Umschreibung für die unterstellte geringe Komplexität des Phänomens darstellt. Wie der Text zeigt, steht der Schla-

vue, die am Ende lediglich die erfolgreichsten Lincke-Schlager zu vereinigen sucht, bei der es dann nicht mehr um das ursprüngliche Konzept geht.

19 Tucholsky: Operetten, S. 145.

20 Ebd., S. 145.

21 Ebd., S. 144.

22 Ebd., S. 145.

23 Ebd.

ger als Teil einer populären Kultur im Verdacht, leicht und manipulierend zu sein.²⁴

Dieser Diskurs wird in der Nachkriegszeit in Deutschland vor allem durch die Autoren der Frankfurter Schule weitergeführt und verfestigt: So beschreibt der Kulturtheoretiker Theodor Adorno den Schlager, den er der so genannten ›leichten Musik‹ zurechnet, in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* als »Reklame seiner selbst«²⁵, als Prototypen für eine standardisierte Fertigung.²⁶ Außerdem sieht er im Schlager ähnlich wie der Theaterkritiker Tucholsky eine Bedrohung für die Gesellschaft, weil er sein Publikum angeblich zur Passivität zwingt: »Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind«²⁷.

Diese ideologisch aufgeladenen Vorwürfe haften dem Schlager bis heute an, auch wenn er nicht mehr als akute gesellschaftliche Bedrohung empfunden wird wie noch in den 1960er Jahren.²⁸ Parallel dazu gibt es immer-

24 Bei Tucholsky finden sich auch in anderen Schriften Hinweise auf seine distanzierte Haltung zur Unterhaltungsmusik: 1913 veröffentlicht er in der Zeitschrift *Die Schaubühne* einen Text unter dem Pseudonym Peter Panter und schreibt über den Schlager, den er vor allem in der Operette ansiedelt: »Man muss etwas haben, das man im Munde trägt, wie in der Hand den Spazierstock. Die Amerikaner haben den Kaugummi. Wir haben die Operettenmusik.« Siehe Peter Panter: Operettenmusik, in: *Die Schaubühne* vom 30. Oktober 1930, S. 1072, unter: <http://www.textlog.de/tucholsky-operettenmusik.html> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

25 Theodor W. Adorno: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1973, S. 213. Als Gegensatz zur leichten Musik, also der Unterhaltungsmusik (»U-Musik«), sieht Adorno die ernste Musik (»E-Musik«), im Allgemeinen also die klassische Musik.

26 Ebd., S. 203.

27 Ebd., S. 205.

28 So warnt Günter Hegele Anfang der 1960er Jahre zum Beispiel vehement vor dem negativen Einfluss von Schlagermusik, der seiner Einschätzung nach ständig zunimmt. Vgl. Günter Hegele: *Heiße Liebe und heiße Musik*, 3. Aufl., München 1961, S. 111.

hin frühe Versuche, den Schlager als literarisches Phänomen zu beleuchten oder ihn gar als ein »Phänomen an der unteren Grenze der Dichtung«²⁹ anzusiedeln. Das sind Ansätze, auf die vor allem frühe germanistische und volkskundliche Arbeiten zum Thema Schlager zurückgreifen.

1.2 ZURÜCK IN DIE HEIMAT: REDIRNDLSIERUNG

Kritik und geringe Wertschätzung treffen den Schlagerfilm doppelt, weil nicht nur das Thema Schlager als wichtiger Bestandteil des Genres negativ konnotiert ist, sondern der Schlagerfilm zugleich als Subgenre des Heimatfilms angesehen wird, der ebenfalls unter Trivialitätsverdacht steht. »Der Kitschvorwurf ist ein so unvermeidlicher Bestandteil in der Heimatfilm-Rezeption, dass er fast genrekonstitutiv wirkt«³⁰, bemerkt Andreas Schreitmüller. Angeprangert wird nicht nur die ästhetische Qualität der Filme, sondern auch die Haltung der Zuschauer: Schlager-, Heimat- oder Ferienfilm befriedigen offenbar in erster Linie das Bedürfnis des Publikums nach heiler Welt und Zerstreuung. So lautet zugleich einer der klassischen Erklärungsansätze für den Erfolg des deutschen Nachkriegskinos. Heimatfilme werden rezeptionsbezogen als Spiegel der bundesdeutschen Befindlichkeiten nach 1945 wahrgenommen und damit psychologisch als Kompensationsmittel für den Verlust von Heimat durch den Zweiten Weltkrieg und die erlittenen Traumata gedeutet.³¹ Im Sinne des berühmten Zitats von

29 Else Haupt: Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied, Diss., München 1957, S. 1.

30 Andreas Schreitmüller: Elektronischer Kitsch? Über Triviales und Kitschiges im Fernsehen, in: Wolfgang Braungart (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen 2002, S. 213-220, hier S. 214. Schreitmüllers These bezieht sich zwar auf den Heimatfilm, lässt sich allerdings problemlos auf den Schlagerfilm übertragen, da beide Genres eng verwandt sind und manchmal auch komplett miteinander verschmelzen.

31 Ursula Bessen bemerkt dazu: »Der ›Heimatfilm‹ leistete einen wesentlichen Beitrag zur Verdrängung und Verharmlosung der aktuellen Gegenwart und ihrer sozialen wie wirtschaftlichen Probleme aus dem Phantasiehaushalt des Publi-

Siegfried Kracauer, nach dem »jeder populäre Film populären Wünschen entspricht«³², geht diese Deutung einher mit dem Vorwurf, dass das deutsche Nachkriegskino unpolitisch gewesen sei und sich generell zu wenig mit der Vergangenheit auseinandergesetzt habe. Seltener dienen die eingeschränkten Produktionsbedingungen in Deutschland nach dem Krieg als mögliche Erklärung dafür, dass das 50er-Jahre-Kino »in diversen Zwangsjacken steckte und künstlerisch nicht besser sein konnte, als es war«³³. Aber immer schwingt der Duktus einer Rechtfertigung in den Beiträgen zum Thema Nachkriegsfilm mit.

Was für den Nachkriegsfilm gilt, gilt forciert noch für die Unterhaltungsfilm der 1960er und 1970er: In der Fernsehkritik werden Schlagerfilme aus diesem Zeitraum bis heute als ›Lustspiel-Tralala‹, ›spießiger Spaß nach Noten‹ oder ›Singsang aus der Mottenkiste‹ bezeichnet. Bislang fehlt eine nichtdenunziatorische Auseinandersetzung mit dem Sujet. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, eine solche zu leisten und die bestehende Forschungslücke zu verkleinern – sie schließen zu wollen, wäre aufgrund der Vielzahl der Filme und der Vielzahl möglicher Perspektiven zu vermessen. Das heißt, den

kums.« Siehe Ursula Bessen: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Dokumente ihrer Zeit. Eine Dokumentation, Bochum 1989, S. 241. »Die äußerst unbequeme Konfrontation konnte hier [im Heimatfilm, *eigene Anmerkung*] so weit wie möglich zurückgedrängt, wenn nicht sogar vollständig ausgeblendet werden«, schreibt Jürgen Trimborn. Siehe Jürgen Trimborn: Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster, Filmwissenschaft 4, Köln 1998, S. 14f. Ein drittes Zitat stammt von Bernd Hoffmann: »Ein breites Angebot auf dem Unterhaltungssektor hilft im bundesrepublikanischen Alltag ebenso die nationalsozialistische Vergangenheit zu verdrängen wie die Anlaufschwierigkeiten der direkten Nachkriegszeit.« Siehe Bernd Hoffmann: Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre, in: Thomas Phleps: Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute, Beiträge zur Populärmusikforschung, 29/30, Karben 2002, S. 259-286, hier S. 259.

32 Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1997 [erstmalig 1960], S. 164.

33 Walter Uka: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich: *Die Kultur der 50er Jahre*, München 2002, S. 71-89, hier S. 80.

Schlagerfilm im Sinne der *Cultural Studies* als Teil des Mainstreamkinos zu akzeptieren und sich ihm mit »derselben Akribie und Skrupulösität«³⁴ zuzuwenden, »die für den Umgang mit kanonisierter, so genannter Hoch-Kultur, mit Manifesten der High Art ganz selbstverständlich«³⁵ sind.

Das Interesse ist begründet: Schlagerfilme sind ein regelmäßiger Bestandteil der gegenwärtigen Fernsehkultur.³⁶ »Ich werde jeden Sonntag daran erinnert« – so kommentiert der österreichische Schauspieler und Regisseur Peter Weck den Umstand, dass er selbst in vielen Musikfilmen mitgespielt und sogar Regie geführt hat.³⁷ Der Schlagerfilm ist im Laufe der Jahrzehnte von der Kinoleinwand auf den Fernsehbildschirm gewandert. Vor allem im Programm der öffentlich-rechtlichen Sender und ihrer dritten Programme, meist auf den Nachmittagssendeplätzen, vereinzelt auch in der Prime Time, sind Schlagerfilme präsent.³⁸ An manchen Tagen präsentiert ein Sender sogar gleich zwei Filme hintereinander. Oft überschneiden sich die Ausstrahlungstermine, werden Filme im Fernsehen parallel übertragen. Eine Spitzenposition hinsichtlich der Häufigkeit der Ausstrahlungen hält dabei meinen Recherchen zufolge der Film *DIE PRINZESSIN VON ST. WOLFGANG* (D 1957, R: Harald Reinl), der zwischen 2003 und 2007 gezählte 24 Mal ausgestrahlt wurde. Auf 23 Ausstrahlungen kommt im selben Zeitraum *AM SONNTAG WILL MEIN SÜSSER MIT MIR SEGELN GEHN* (D 1961, R: Franz Marischka). Schlager- und Heimatfilme der 50er, 60er und 70er Jahre behaupten ihren Stellenwert im Programm – und das, obwohl sie aufgrund des Zeitraums ihrer Entstehung eher älteres Fernsehpublikum ansprechen und

34 Claudia Liebrand: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln 2003, S. 7-21, hier S. 10.

35 Ebd.

36 Diesen Status sprechen Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman auch dem Heimatfilm zu. Sie sehen Heimatfilme als »standard fillers in the television schedules«. Elizabeth Boa/Rachel Palfreyman: *Heimat – A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*, New York 2000, S. 86.

37 Das Zitat von Peter Weck ist der ZDF-Talkshow *Johannes B. Kerner* vom 11. Juni 2003 entnommen. Der gebürtige Wiener Weck hat als Schauspieler ab 1954 in über 100 Filmen mitgewirkt.

38 Nicht berücksichtigt werden hier Ausstrahlungen im Pay-TV, zum Beispiel dem Heimatkanal des Bezahlsenders Sky.

weniger die Generation der 15- bis 29-Jährigen, um die bei den öffentlich-rechtlichen Sendern hart gekämpft wird. Bislang garantiert das Fernsehen durch die ständigen Wiederholungen weiterhin das Überleben des Schlagerfilms und unterstreicht damit zugleich seine eigene Funktion als »mediales Museum«³⁹. Alte Schlager- und Heimatfilmproduktionen können durch Rotation und Kontinuität im Ausstrahlungsmodus von den Zuschauern immer wieder abgerufen und neu rezipiert werden. Darüber hinaus sind heute viele Schlagerfilme auf DVD erhältlich.⁴⁰

Wolfgang Kaschuba hat die Präsenz von Unterhaltungsfilmen aus den Nachkriegsjahrzehnten schon 1990 beobachtet und wertet sie als

»allgemeines Symptom neokonservativer Anfälligkeiten in der bundesrepublikanischen Gesellschaft – einer Gesellschaft, die nun allmählich beginnt, Rückblick auf ihre eigene ›Gründerzeit‹ [...] zu halten, auf jene Zeit der ungestörten materiellen Wertschöpfung noch ohne ideelle Wertekrisen.«⁴¹

Doch dahinter verbirgt sich weitaus mehr. So erfährt der Heimatbegriff seit Jahren eine auffällige Wiederbelebung in Medien und Kultur. Er dient als Etikett für Fernseh- und Radioformate und als Slogan von TV-Sendern.⁴²

39 Sabine Gottgetreu: Der Arztfilm. Untersuchung eines filmischen Genres, Bielefeld 2001, S. 65.

40 Die Firma UFA Home Entertainment veröffentlichte 2006 zum Beispiel unter dem Titel »Wirtschaftswunderkino« gleich fünf DVD-Boxen à drei Filme, die jeweils einzelnen Schauspielern wie Caterina Valente, Peter Alexander, Peter Kraus oder Harald Juhnke gewidmet sind.

41 Wolfgang Kaschuba: Der Deutsche Heimatfilm – Bildwelten als Weltbilder, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Schriftenreihe Bd. 294/I, Bonn 1990, S. 829-866, hier S. 830.

42 So gibt es beim WDR-Radiosender 1live an zwei Tagen in der Woche eine dreistündige Sendung namens *Heimatkult*, in der es speziell um deutschsprachige Musik und um Bands aus der Region, also aus Nordrhein-Westfalen geht. Ebenso hat das SWR-Jugendradio Das Ding ein Magazin für deutschsprachige Musik mit dem Titel *Heimatmelodie* im Programm. Weitere Beispiele: Der TV-Privatsender VIVA zeigte im Februar 2005 eine dreistündige Spezialsendung mit dem Titel *Heimatmusik*. Auch hier wurden nur deutschsprachige Musikvi-

Heimat – lange ein »gefühlssuseliges Wort der Ewiggestrigen«⁴³ – ist im Zuge von Retrotrends zu einem ›In-Begriff‹ geworden, der – trotz seiner nachhaltigen Usurpation im Dritten Reich – heute frei von Ressentiments zu sein scheint.

Auch als filmisches Gestaltungskonzept hat Heimat in den vergangenen Jahren wieder stark an Bedeutung gewonnen. Kritiker bemerken, dass Heimatfilme eine »gewisse Konjunktur«⁴⁴ erleben. Von einer »Redirndlsierung«⁴⁵ der Filmlandschaft ist die Rede: So nimmt das ZDF im Sommer 2004 im Glottertal bei Titisee-Neustadt beispielsweise die Dreharbeiten zu einer Fortsetzung der Erfolgsserie *Schwarzwaldklinik* (ZDF, 1984-1988)⁴⁶ auf und ruft die Fernsehkritiker erneut auf den Plan:

deos aus den Bereichen Pop, Rock und Hip-Hop gespielt. Der Lokalsender Center TV, der in mehreren Regionen Deutschlands etabliert ist, wirbt im Untertitel mit dem Begriff Heimatfernsehen und hat im Programm gleich zwei Sendungen, die diesem Slogan gerecht werden sollen: das Magazin *Heimatfilm* und die Nachrichtensendung *Heimat kompakt*.

43 Thomas Brüssig: Heimat, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 30. Dezember 2001, unter: <http://www.gemeinsamlernen.de/laufend/heimat/h371.htm> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

44 Bettina Göcmener: Die Rückkehr der Geierwally, in: *Die Welt* vom 7. Januar 2005, unter: http://www.welt.de/print-welt/article362446/Die_Rueckkehr_der_Geierwally.html (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

45 Diesen Begriff verwendet der Autor Jan Freitag in seinem Artikel *Die Rückkehr der Entwurzelten* über den so genannten Neo-Heimatfilm. Siehe Jan Freitag: Die Rückkehr der Entwurzelten, unter: <http://www.fr-online.de/kultur/medien/die-rueckkehr-der-entwurzelten/-/1473342/4465812/-/index.html> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012). Darin geht es um den Film SCHATTEN DER ERINNERUNG (D 2010, R: Hartmut Griesmayr), der im Mai 2010 in der ARD ausgestrahlt wird. In dem Text kritisiert Freitag unter anderem die ständig neuen Aufgüsse des Heimatfilmgenres und deren gleichbleibend hohe Einschaltquoten. Die angesprochene »Redirndlsierung« bezieht er unter anderem auf die Darsteller: So sei Schauspielerin Julia Stemberger im aktuellen Film im Grunde die Sonja Ziemann der Gegenwart.

46 Insgesamt wurden 70 Folgen der Serie produziert. Bis zu 28 Millionen Zuschauer waren bei jeder Erstaussstrahlung einer neuen Folge dabei. Die *SCHWARZWALDKLINIK* wurde zudem in 50 Länder exportiert.

»Die heile Welt funktioniert noch immer als Sedativ für die von der tosenden Realität gebeutelten Bundesrepublikaner – 20 Jahre nach der Schwarzwälder Ursuppe beweisen ›Bergdoktor‹, ›Landarzt‹ und ›Onkel Doc‹ die Massentauglichkeit des Schmusekurses.«⁴⁷

Unter dem Titel SCHWARZWALDKLINIK – DIE NÄCHSTE GENERATION (D 2005, R: Hans-Jürgen Tögel) entsteht eine 90-minütige Spielfilmfassung, die am 20. Februar 2005 um 20.15 Uhr im ZDF ausgestrahlt wird und an diesem Abend 12,57 Millionen Zuschauer vor die Bildschirme lockt. Das entspricht einem Marktanteil von 32,5 Prozent. Für einen Spielfilm ist das eine außergewöhnlich hohe Quote – mehr Zuschauer erreichen heute in der Regel nur Live-Übertragungen wie Fußball-Länderspiele und die ZDF-Show »Wetten, dass ...?«. Die »triviale TV-Gigantomanie«⁴⁸, die man der SCHWARZWALDKLINIK in den 1980er Jahren zuschrieb, kann mit der Neuauflage zwar nicht wiederholt werden – ein direkter Quotenvergleich ist heute aufgrund der zunehmenden Ausdifferenzierung der Senderlandschaft seit Ende der 80er Jahre auch gar nicht mehr möglich –, dennoch spricht das Zuschauerinteresse für sich.⁴⁹ Nahezu parallel zur Ausstrahlung der SCHWARZWALDKLINIK – DIE NÄCHSTE GENERATION durch das ZDF sendet die ARD ein Remake der GEIERWALLY (D 2004, R: Peter Sämman) mit Christine Neubauer in der Hauptrolle aus und wird damit am 7. Januar 2005 Prime-Time-Sieger: 7,49 Millionen Zuschauer schauen sich das Alpendrama an. Das entspricht einem Marktanteil von 22,5 Prozent.⁵⁰

47 Jan Freitag: Operation am tiefenden Herzen, in: *die tageszeitung* vom 9. August 2004, S. 13.

48 Walter Nutz: Trivialliteratur und Popularkultur. Vom Hefromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivialliteratur der DDR, Wiesbaden 1999, S. 34.

49 Das ZDF dachte – ungerührt vom Verriss der Kritiker – über eine Fortsetzung der Erfolgsstory nach und sendete am 4. Dezember 2005 eine weitere Spielfilmfolge mit dem Titel SCHWARZWALDKLINIK – NEUE ZEITEN (D 2005, Regie: Hans-Jürgen Tögel), die aber nicht mehr an die Quoten des Vorgängers im Februar anknüpfen konnte.

50 Vgl. <http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=8329> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

Abgesehen von solchen Einzelproduktionen versuchen die Sender auch ganze Spielfilmreihen zu etablieren: Der Volksmusiksänger und Exskirennläufer Hansi Hinterseer dreht zwischen 2000 und 2009 acht Heimatfilme in Serie: DA WO DIE BERGE SIND (D 2000, R: Kurt Ockermüller) bildet den Auftakt dieser Reihe.⁵¹ Auffällig ist hier nicht nur die topologische, sondern vor allem die sprachliche Anknüpfung an Spielfilmtraditionen aus den 1950er Jahren, in denen es eine Reihe nahezu gleich lautender Filmtitel gab.⁵² Die immer wieder verwendete attributive Satzkonstruktion »Da wo« unterstützt den seriellen Charakter und die Zusammengehörigkeit der Filme. Heimat, Berge und Liebe fungieren als austauschbare Metaphern für eine heile, sorgenfreie Welt.

Solche sprachlichen Analogien zu Filmen aus den 1950er und 1960er Jahren tauchen auch bei anderen Fernsehproduktionen auf: DER FERIENARZT heißt beispielsweise eine Spielfilmreihe, die zwischen 2004 und 2006 vom ZDF produziert wird. Jede Folge der insgesamt drei Staffeln spielt an einem anderen touristischen Schauplatz. Der Titel »Ferienarzt« wird jeweils durch die Ortsangabe ergänzt: zum Beispiel DER FERIENARZT IN DER WACHAU (D 2004, R: Hans-Jürgen Tögel), DER FERIENARZT AUF CAPRI (D 2005, R: Stefan Bartmann), DER FERIENARZT AUF TENERIFFA (D 2005, R: Dieter Kehler). Auch hier scheinen Parallelen zu Spielfilmtiteln und populären Ferienregionen aus den 1950er und 1960er Jahren ganz bewusst gezogen zu sein.⁵³

51 Es folgten bislang sieben weitere Produktionen: DA WO DIE LIEBE WOHT (D 2002, R: Kurt Ockermüller), DA WO DIE HEIMAT IST (D 2004, R: Karl Kases), DA WO DIE HERZEN SCHLAGEN (D 2004, R: Karl Kases), DA WO ES NOCH TREUE GIBT (D 2006, R: Heidi Kranz), DA WO DAS GLÜCK BEGINNT (D 2006, R: Karl Kases), DA WO DIE FREUNDSCHAFT ZÄHLT (D 2007, R: Heidi Kranz) sowie DA WO WIR ZU HAUSE SIND (D 2009, R: Gloria Behrens).

52 Beispiele sind HEIMWEH – DORT, WO DIE BLUMEN BLÜHN (D 1957, R: Franz Antel) oder DORT OBEN, WO DIE ALPEN GLÜHN (D 1956, R: Otto Meyer).

53 Vor allem die Insel Capri und die Wachau verweisen eindeutig auf Spielfilmtraditionen der Nachkriegszeit. Vgl. dazu Filme wie GRUSS UND KUSS AUS DER WACHAU (D 1950, R: Fritz Schulz), VIER MÄDELS AUS DER WACHAU (Ö 1957, R: Franz Antel), UNTER DEN STERNEN VON CAPRI (D 1953, R: Otto Linnekoegel) oder BLOND MUSS MAN SEIN AUF CAPRI (D 1961, R: Wolfgang Schleif).

Doch auch ein Blick zurück in die Produktionsgeschichte der 1980er und 1990er Jahre, in der das Privatfernsehen in Deutschland immer mehr Zuschauer gewinnt, zeigt das Interesse an einer Wiederbelebung alter Heimatfilmtopoi: Populäre Serien wie *FORSTHAUS FALKENAU* (ZDF, seit 1989), *DER BERGDOKTOR* (SAT1, 1993-98, heute im ZDF) oder *EIN SCHLOSS AM WÖRTHERSEE* (RTL, 1990-93) können hier als Beispiele genannt werden. Der Filmtopos Heimat war damit nie tot – auch wenn die Wissenschaft das Ende des Genres häufig propagiert und beschrieben hat.⁵⁴ »Rudimente«⁵⁵ des Genres sind nicht nur über Jahrzehnte in TV-Serien erhalten geblieben und fortgeschrieben worden, auch andere Formate wie zum Beispiel volkstümliche TV-Unterhaltungsshows arbeiten mit signifikanten Heimatfilm-

Ebenso gibt es in den 1960er Jahren einen Teneriffa-Film: *WENN MAN BADEN GEHT AUF TENERIFFA* (D 1964, R: Helmuth M. Backhaus).

- 54 Dass das Genre Heimatfilm »gestorben« sei, behauptet Thomas Elsaesser: »Heimatfilme died out after the mid-1960s, just as a number of New German Cinema films began to be critical of their social message and covert xenophobia.« Siehe Thomas Elsaesser: *The BFI Companion to German Cinema*, London 1999, S. 133. Rainer Rother spricht beim Heimatfilm von einem Korpus, der in einem »zeitlich eng begrenzten Rahmen« entstanden ist und dessen »Welle« beim Publikum schließlich »keinen Anklang mehr« fand. Siehe Rainer Rother: *Kriegserfahrung im Heimatfilm*, in: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in den deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961)*, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 50-1, Amsterdam 2001, S. 321-332, hier S. 321ff. Jürgen Trimborn datiert das Ende des Heimatfilms in seiner Studie auf die späten 50er Jahre. Vgl. Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*, S. 7. Gertrud Koch kommt zu dem Ergebnis, das Genre sei Mitte der 1960er Jahre aus der Produktion verschwunden. Vgl. Gertrud Koch: *Vom Heimatfilm zur Heimat*, in: Gisela Eckert (Hg.): *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?*, München 1997, S. 203-212, hier S. 209. Claudius Seidl behauptet, nach 1958 sei die Luft aus dem Genre raus gewesen. Vgl. Claudius Seidl: *Das Pfeifen im Walde. Das deutsche Genre: Der Heimatfilm*, in: ders. (Hg.): *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*, München 1987, S. 52-102, hier S. 101f. Vgl. außerdem Manfred Barthel: *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*, München/Berlin 1986, S. 96.
- 55 Michael Grisko: *Von röhrenden Hirschen und feschen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er Jahre*, in: *Der Deutschunterricht*, Nr. 5, 2001, S. 66.

elementen: So dienen Alpen, Nord- und Ostseestrände und die Lüneburger Heide häufig als Kulisse für Playback-Gesangsauftritte der in Trachten gekleideten Künstler. Nicht zuletzt funktionieren Rosamunde-Pilcher- oder Inga-Lindström⁵⁶-Verfilmungen nach klassischem Heimatfilmmuster: Sie siedeln in der Regel konfliktbehaftete Liebesgeschichten in pittoresken Landschaften an, mit dem Unterschied, dass diese nicht in den Alpen oder im Schwarzwald liegen, sondern wie im Fall von Rosamunde Pilcher in Cornwall und bei Inga Lindström in Schweden.⁵⁷ Interessant ist dabei, dass es sich bei den Spielfilmreihen um deutsche bzw. deutsch-österreichische Produktionen handelt, die zwar an Schauplätzen in England und Skandinavien spielen, allerdings konsequent auf deutsches Fernsehfilm- und Serienpersonal zurückgreifen.⁵⁸ So wird Barbara Wussow, die Schwester Elke aus der *SCHWARZWALDKLINIK*, im Pilcher-Film zu Eleanor Dean und Bergdoktor Harald Krassnitzer zu Tom Talbot.⁵⁹

Einen Versuch, den Schlagerfilm nach Vorbild der 50er und 60er Jahre wiederzubeleben, hat es im Oktober 2008 gegeben. Die ARD sendet *DAS MUSIKHOTEL AM WOLFGANGSEE*, eine deutsch-österreichisch-schweizerische Koproduktion unter der Regie von Stephan Pichl. Pichl hat bis dato vor allem Fernsehshows für Hansi Hinterseer produziert und versammelt in der »Schlagerette aus den Bergen«, wie der Film im Untertitel heißt, altbekanntes Personal aus Volksmusiksendungen wie dem *Musikantenstadt*: Karl Moik, Patrick Lindner, Francine Jordi, Claudia Jung, Semino Rossi und sogar Fernsehkoch Johann Lafer sind dabei. Doch was als ehrgeiziges Projekt startet, löst schon vor der Ausstrahlung eine heftige Debatte um Qualitätsfernsehen und die Verwendung von Gebührengeldern aus.⁶⁰ Der

56 Inga Lindström ist lediglich ein Pseudonym. Dahinter verbirgt sich die deutsche Drehbuchautorin Christiane Sadlo.

57 Vgl. Ruth Esterhammer: Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, S. 177-198, hier S. 183.

58 Ebd., S. 184.

59 Vgl. ebd. Barbara Wussow und Harald Krassnitzer spielen die genannten Rollen gemeinsam im Film *ROSAMUNDE PILCHER – DER LANGE WEG ZUM GLÜCK* (D 2000, R: Dieter Kehler).

60 »Der Film von Stephan Pichl ist ein schier unfassbares Laienspiel, ein harmonisches Ineinanderfließen von konzertiertem Unvermögen«, urteilt zum Beispiel

Versuch, den Schlagerfilm – zumindest in dieser Form – wiederzubeleben, gilt am Ende als gescheitert. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich der Streit letztlich positiv auf den Schlagerfilmdiskurs auswirkt: Nach Meinung vieler Kritiker wird die aktuelle Produktion dem Vorbild alter Schlagerfilme nicht annähernd gerecht – oder wie es im Umkehrschluss ein Internetmagazin formuliert: »Peter Alexander wusste einst im ›Weißen Rössl‹, was er tat.«⁶¹ Der Schlagerfilm der 1950er und 1960er geht somit gestärkt aus der Diskussion hervor und erfährt im Rückblick – zumindest kurzzeitig – eine neue Würdigung.

1.3 SCHLAGERFILM ALS MEDIENFILM

Schauen wir uns heute einen Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre im Fernsehen oder auf DVD an, reagieren wir häufig irritiert. So sind wir nicht daran gewöhnt, dass ein Protagonist mehr oder weniger unvermittelt in Gesang ausbricht – es sei denn, wir wissen, dass es sich um einen Musical-, einen Bollywood- oder einen avantgardistischen Film im Stil von 8 FEMMES (F 2001, R: François Ozon) oder ON CONNAÎT LA CHANSON

die Zeitung *Die Welt*, André Mielke: Auf der Spur von Peter Alexander am Wolfgangsee, in: *Die Welt* vom 17. Oktober 2008, unter: <http://www.welt.de/fernsehen/article2591574/Auf-der-Spur-von-Peter-Alexander-am-Wolfgangsee.html> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012). *Spiegel Online* bezeichnet das »Singspiel aus dem Salzkammergut« als »dreistesten Missbrauch von Gebührengeldern seit Langem«, Peter Luley: Süßstoff für den Samstagabend, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,584668,00.html> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012). Zuvor hatte sich Schauspieler Sascha Hehn im Magazin *Focus* über sein Mitwirken im Film geäußert. Im Interview wirft er den Machern Unprofessionalität vor und distanziert sich von der Produktion. Vgl. Josef Seitz: »Das ist bitterer Ernst« – Sascha Hehn will lieber Rasen mähen als Filme drehen wie sein ARD-Machwerk »Musikhotel am Wolfgangsee«, in: *Focus* 37 (2008), S. 130.

61 So urteilt Autor Wilfried Geldner in seiner Fernsehkritik im Internetportal *Monstersandcritics.com*, vgl. Wilfried Geldner: Heulende Hotelsirenen, unter: http://www.monstersandcritics.de/artikel/200838/article_102753.php/Das-Musikhotel-am-Wolfgangsee-18-10-2008-20-15-ARD (letzter Aufruf: 16. Januar 2012).

(F/CH/GB 1997, R: Alain Resnais) handelt.⁶² Unser Genrewissen setzt eine bestimmte Rezeptionshaltung voraus. Dass auf der Kinoleinwand häufig gesungen wird, muss man sich immer wieder neu bewusst machen. In Zeiten, in denen es noch kein Musikfernsehen und keine Internetportale im Stil von *Youtube* gibt, ist der Film eine gern genutzte Plattform für Stars, um sich und ihre Lieder im On-Modus zu präsentieren.

Unser Blick ist heute geschult durch die Clipkultur, die vor allem vom Fernsehen und immer stärker auch vom Internet geprägt wird. In den 1980er und 1990er Jahren entwickelt sich das Musikvideo zu einer der wichtigsten Plattformen für Künstler. Der Videoclip ist ein »audiovisuelles Werbeangebot«⁶³, zugleich aber auch ein »selbständiges ästhetisches Objekt mit unterhaltendem Eigenwert«⁶⁴. Wichtigste Abspielbasis von Videoclips ist zu diesem Zeitpunkt das Musikfernsehen. Sender wie MTV und VIVA erreichen in den 1990ern Millionen Zuschauer in Deutschland. Der Videoclip steht wie ein Kurzfilm für sich selbst, ist im Fernsehen lediglich eingebunden in ein Sendeschema.⁶⁵ Inhaltlich ist er in der Regel in sich ab-

62 In *ON CONNAÎT LA CHANSON* äußern sich Gedanken und Gespräche der Darsteller zeitweise in klassischen Chansontexten, die mit den Originalstimmen der Interpreten wie zum Beispiel Edith Piaf eingespielt werden. Die Musik ersetzt zum Teil das Gespräch zwischen den Handlungsträgern, zum Teil wirkt sie als innerer Monolog. Da es sich um in Frankreich bekannte Chansons aus den 1950er bis 1970er Jahren handelt, findet mit jeder Einspielung zugleich ein Sprung ins populärkulturelle Gedächtnis statt. Es werden damit aber auch durchaus komische Effekte erzielt. Diese Schlüsse zieht Oliver Fahle zusammenfassend in seinem Aufsatz zum Film, vgl. Oliver Fahle: *Woher kommt das Lied? Alain Resnais' »Das Leben ist ein Chanson«*, in: Jörn Glasenapp/Claudia Lillge (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn 2008, S. 33-46, hier S. 38ff.

63 Gerhard Bühler: *Postmoderne, auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart*, Filmstudien, Bd. 24, Sankt Augustin 2002, S. 157.

64 Ebd.

65 Vgl. Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt: *McMusic. Einführung*, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a.M. 1999, S. 7-42, hier S. 13.

geschlossen.⁶⁶ Was Struktur und Funktion betrifft, lässt sich zwischen verschiedenen Clipformen unterscheiden. So kann man Musikvideos zum Beispiel vereinfacht einteilen in den Performance-Clip, in dem sich ein Künstler oder eine Band singend selbst präsentiert, in ein *narrative video*, in dem um einen Interpreten herum eine Geschichte erzählt wird, und in ein Konzeptvideo, das in assoziativ-illustrativer Form Bild und Musik verknüpft.⁶⁷ Daneben existieren jedoch auch immer mehr Mischformen. Das Internet hat die Ästhetik der Musikvideos in den letzten Jahren deutlich beeinflusst:

»Wir erleben heute beispielsweise eine Revolution der Produktionsmittel. Niemand ist mehr an High-End-Bildern und hoher Bildauflösung interessiert. Videos werden heutzutage gerne auf Billig-Videokameras der Marke Aldi geschossen, und keiner merkt den Unterschied. Im Gegenteil. Die kleineren Wiedergabemasken, wie wir sie etwa auf YouTube finden, machen eine datenaufwendige Produktion gar nicht mehr notwendig. [...] Schon jetzt ›lesen‹ wir das Musikvideo nicht mehr am Fernseher, sondern auf unserem iPhone oder Smartphone.«⁶⁸

Anhand dieser Entwicklung lässt sich ablesen, wie abhängig Musikkrepräsentation in audiovisuellen Medien von den jeweils gegenwärtigen Produktionsbedingungen ist. Das ist ein zentraler Aspekt, um den es in der vorliegenden Studie geht: Der Schlagerfilm ist ein Produkt der Medienkultur. Er passt sich seiner Zeit an und entwickelt seine spezifische Formen je nach Ausprägung des Mediensystems. In Zeiten, in denen es noch kein Fernsehen gibt, ist der Film bzw. das Kino für die Musikindustrie der ideale Partner. Die Branche kann ihre Künstler systematisch in Filmproduktionen platzieren. Der Sänger wird plötzlich zum Schauspieler, und – das ist wich-

66 Es gibt Ausnahmefälle, in denen Musikvideos als Teil einer Serie produziert werden und inhaltlich und ästhetisch eine Fortschreibung darstellen. Zu nennen wäre hier zum Beispiel die amerikanische Band *Guns'n'Roses*, die versuchte, mit den Videos zu *Don't cry* (1991), *Novemberrain* (1992) und *Estranged* (1993) eine Trilogie zu bilden.

67 Vgl. Neumann-Braun/Schmidt: *McMusic*, S. 13.

68 Max Dax: Das Musikvideo als Kommentar zur Zeit, unter: <http://www.theeuropean.de/max-dax/1508-aesthetik-des-musikvideos> (letzter Aufruf: 16. Januar 2012). Max Dax ist Chefredakteur des Musikmagazins *Spex*. *The European* ist ein deutsches Onlinemagazin.

tig – umgekehrt wird auch der Schauspieler zum Sänger. Der Star, egal ob er ursprünglich vom Film kommt oder aus der Musikbranche, ist in den 1950er Jahren ein multimedialer Alleskönner. Als sich das Fernsehen in den 1960er Jahren in Deutschland mehr und mehr etabliert, ändern sich die Bedingungen. Die Bedeutung des Films für die Plattenfirmen reißt zwar nicht ab, aber das Fernsehen tritt dem Medienverbund bei und beeinflusst wiederum die Filmproduktion. So entsteht eine Zirkelbewegung, in der sich der Schlagerfilm immer wieder neu behaupten muss.

Den Schlagerfilm in diesem medialen Geflecht wahrzunehmen und zu beschreiben ist Ausgangspunkt meiner Untersuchungen. Der Schlagerfilm wird als Medienfilm gelesen.⁶⁹ Er reflektiert nicht nur die Medienkultur seiner Zeit, sondern er gestaltet das Mediensystem in Deutschland mit. Ziel meiner Überlegungen ist es, die wechselseitigen Prozesse zu beschreiben. Der Film definiert sich durch den Schlager und seine Stars und ist nur im Kontext der Medienentwicklung zu verstehen. Anhand des Schlagerfilms, so meine These, lässt sich Mediengeschichte erklären.

Der Musiknummer kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: Isoliert von der Filmhandlung lässt sie sich häufig als Performance-Clip lesen, denn in der Regel geht es im Schlagerfilm darum, dass der Künstler sein Lied präsentiert. Der Star steht singend, tanzend und spielend im Zentrum des Geschehens, um ihn und um die Nummern herum wird die Handlung des Films gewoben. Dieses Konzept wird in der Nachkriegszeit von den Filmemachern in Deutschland perfektioniert und vorangetrieben. Der Schlagerfilm entwickelt sich als erfolgreiches Produkt eines Medienverbundsystems und dient den Filmschaffenden schon früh als Verständigungsbegriff⁷⁰. Der Begriff Schlagerfilm ist also nicht erst in der Retro-

69 Ich verwende in dieser Arbeit den Begriff der Lektüre, weil es mir bei meinen Filmanalysen und Perspektivierungen weniger um Interpretationen im hermeneutischen Sinne geht, sondern um einzelne Problemkonfigurationen, die den Film als Hybridmedium in den Blick nehmen. Vgl. Claudia Liebrand/Ines Steiner: Einleitung, in: dies.: *Hollywood hybrid*, S. 7-15, hier S. 11f.

70 Vgl. Siegfried Schmidt-Joos: *Geschäfte mit Schlagern*, Bremen 1960, S. 125: »Nach den Worten des gewieften Film-Produzenten Arthur ›Atze‹ Brauner gibt es nur drei Filmgattungen, die geschäftlich keine Enttäuschungen bereiten: den *Monumentalfilm*, den Film nach einem *Buch-Bestseller* oder *Illustrierten-Roman* oder den *Schlager-Film*. Und der *Schlager-Film* ist dabei gar bald der Produzen-

spektive entstanden, er wird schon in den Nachkriegsjahren als Produktionsformel verwendet. Die Schlagerfilmproduktion bedeutet für die Filmwirtschaft aufgrund der hohen Standardisierung ein relativ überschaubares wirtschaftliches Risiko.⁷¹ Die Filmemacher sind sich also bewusst, dass sie mit einer dramaturgischen Strategie arbeiten, die erstens die Produktionskosten limitiert und zweitens vom Publikum gewürdigt wird. Der Schlager und die Stars bilden die Grundlage dieser Strategie, ohne sie funktioniert der Schlagerfilm nicht.

Fast wie im Musikvideo heute wird im Schlagerfilm der Auftritt des Stars und seiner Musik im Vorspann häufig insertiert: Der Star ist das Zugpferd des Films, was zum Beispiel im Vorspann deutlich wird, wenn es auf Texttafeln heißt: »Es singen und tanzen ...« oder »Caterina Valente in ...« oder »Roy Black singt auf Polydor ...«. *Song plugging* als dramaturgisches Prinzip wäre demnach gleichzeitig auch als *star plugging* zu begreifen. In anderen Fällen wird aber auch ein erfolgreicher Schlagertitel als Filmtitel genutzt, zum Beispiel OHNE KRIMI GEHT DIE MIMI NIE INS BETT (D/Ö 1962, R: Franz Antel). Solche crossmedialen Konzepte haben schon die Produzenten in den 1930er Jahren erkannt und erprobt, sie sind also in den 1950ern nicht mehr neu.⁷² Allerdings – das ist eine weitere These, die ich verfolgen werde – hat die Musikfilm- bzw. Schlagerfilmproduktion nach 1945 in Deutschland im Hinblick auf solche Formen eine neue Dimension erreicht.

ten und Verleiher liebstes Kind geworden.« Siehe auch Hans Christoph Wobbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme – Analyse – Dokumentation. Ein Leitfaden, Bremen 1963, S. 93: »In der Saison 1958/59 fanden sich beispielsweise unter den zwanzig in der Bundesrepublik erfolgreichsten Filmen nicht weniger als neun Schlagerfilme.«

71 Vgl. Knut Hickethier: The Restructuring of the West German Film Industry in the 1950s, in: John Davidson/Sabine Hake (Hg.): Framing the Fifties. Cinema in a Divided Germany, New York/Oxford 2009, S. 194-204, hier S. 199.

72 Musik im Film spielte zum Beispiel im Weimarer Kino eine große Rolle. Der Film DER BLAUE ENGEL (D 1930, R: Joseph von Sternberg) – um einen Klassiker aus dieser Zeit zu benennen – beruht einerseits auf einer Literaturvorlage von Heinrich Mann, andererseits wurde die Geschichte für den Film eigens mit Schlagernummern von Friedrich Hollaender bestückt. *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* oder *Nimm dich in acht vor blonden Frauen* gelten als Stütze, die durch den Film populär wurden.

Bis zum Beginn der 1950er Jahre entstehen noch häufig Musikkomödien im Stil der alten UFA-Filme.⁷³ Ab Mitte der 1950er Jahre setzt jedoch ein Wandel ein. Es beginnt eine Periode, die aufgrund des außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwungs gemeinhin als ›Wirtschaftswunderzeit‹ bezeichnet wird. Politisch fällt sie unter die Amtszeit des konservativen Bundeskanzlers Konrad Adenauer. Erst in den 1960er Jahren kommt es zum Politikwechsel, zu Protesten und Reformen, die einen Umschwung in Deutschland bringen. Genau in dieser Zeit setzt auch die größte gesellschaftliche (Medien-)Revolution ein, nämlich die Etablierung des Fernsehens in Deutschland. Die Entwicklung des Schlagerfilms ist eng mit der Fernsehgeschichte verknüpft.

Der deutsche Film bringt neue Stars wie Bibi Johns, Peter Alexander, Conny Froboess, Freddy Quinn und Caterina Valente hervor, gleichzeitig schwindet das Interesse an den Stars der UFA-Zeit.⁷⁴ Die jungen Gesichter sind unverbraucht und lassen sich multimedial vermarkten, zum Beispiel in den Printmedien wie etwa dem 1956 neu gegründeten Magazin *Bravo*, im Radio und natürlich im Fernsehen, das sich seit Ende der 1950er Jahre in Deutschland mehr und mehr etabliert. Auch die Entstehung von Musikcharts spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Sie werden zum Maßstab für den Erfolg der Künstler. Nach dem Prinzip »It's the singer, not the song« gewinnt die Akzeptanz des Interpreten gegenüber seinem Schlagertitel eine immer größere Bedeutung.⁷⁵ Produzenten sehen die Expansion der Medien als Chance, ihre Stars und ihre Musik auf allen Ebenen zu vermarkten. Es kommt zu einer diffusen Verzahnung der einzelnen Bereiche. So werden nicht nur Schlagerstars zu Filmstars und umgekehrt, auch für er-

73 Als Beispiel lässt sich hier WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (D 1953, R: Hans Deppe) nennen. Der Titelschlager stammt von Franz Doelle und war bereits in den 1920ern populär. Ebenso greift der Film auf altbewährte Stars der Vorkriegszeit wie Willy Fritsch oder Magda Schneider zurück.

74 So haben Musikfilmstars wie Zarah Leander oder Ilse Werner nach 1945 große Schwierigkeiten, im Kino Fuß zu fassen. Ihre Filmkarrieren scheitern. Beide setzen ihre Karriere schließlich auf der Theaterbühne fort.

75 Vgl. Matthias Bardong u.a. (Hg.): Das Lexikon des deutschen Schlagers. Geschichte – Titel – Interpreten – Komponisten – Texte, 2. erw. und überarb. Aufl., Mainz/München 1993, S. 27.

folgreiche Sportler wird es plötzlich selbstverständlich, dass sie als Gesangsstars in Film, Fernsehen und Radio auftreten.⁷⁶

Der Schlagerfilm stellt in diesem crossmedialen Netz eine mögliche Präsentationsform für Künstler und ihre Musik dar. Er ist das Produkt der Zusammenarbeit der aufstrebenden Film- und Musikindustrie, die damit einerseits kommerzielle Absichten verfolgt, in dieser Zeit jedoch gleichzeitig zur Entwicklung eines bestimmten Musikfilmtyps beiträgt. Immer wieder sucht der Schlagerfilm dabei die Nähe zum Heimatfilm. Er greift häufig auf dessen typische Motive und Handlungsmuster zurück, wie zum Beispiel den Stadt-Land-Gegensatz, unvollständige Familienstrukturen oder das Happy End. Insofern ist es nicht ganz falsch, wenn der Schlagerfilm in einem Atemzug mit dem Heimatfilm genannt und diskutiert wird. Ihn ausschließlich in diesem Zusammenhang zu lesen, würde der Komplexität des Schlagerfilms jedoch nicht gerecht werden. Er zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er Merkmale verschiedener Genres mixt und immer wieder unterschiedlich an ihnen partizipiert: So orientiert er sich zum Beispiel an der Operette, ein anderes Mal tritt er eher als Revuefilm in Erscheinung. Er ist Heimatfilm, Ferienfilm und Kriminalfilm. Im Kontext der deutschen Nachkriegsfilmgeschichte stellt der Schlagerfilm demnach ein Phänomen dar, an dem sich nicht nur Mediengeschichte erzählen lässt. Der Schlagerfilm fordert auch eine Diskussion des Genrebegriffs, weil er statische Klassifikationen grundsätzlich in Frage stellt.

1.4 FILMKORPUS

In diesem medienhistorisch sehr bewegten Zeitraum der 1950er bis 1970er Jahre siedele ich mein Korpus an, das nicht nur auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Filmbeispiele versammelt: Für den Schlagerfilm lässt sich kein Prototyp benennen, der als Fixpunkt und Startschuss für weitere Produktionen gelten kann.⁷⁷ Ebenso lassen sich kein Datum und keine Jahres-

76 Prominente Beispiele sind hier der Skifahrer Toni Sailer und das Eislaufpaar Marika Kilius und Hans-Jürgen Bäumler.

77 In der Heimatfilmforschung ist das anders: Sie glaubt bislang an stabile Grenzen, vermutlich auch ein Aspekt, der die Beschäftigung mit dem Thema Heimatfilm forciert hat – ein scheinbar ›kompaktes‹ Genre innerhalb der deutschen

zahl ausmachen, an der die Schlagerfilmproduktion endet. Dass ich mich hier auf einen bestimmten Zeitraum beschränke, nämlich die 1950er bis 1970er Jahre, bedeutet selbstverständlich nicht, dass der Schlagerfilm sein Ende in den 1970ern mit Roy Black erlebt hat.

Obwohl keine quantitative Analyse zu Grunde liegt, wurden mehr als 200 deutsche Musikkomödien aus dem genannten Untersuchungszeitraum gesichtet. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Filmmaterial, das bis heute für jeden Fernsehzuschauer zugänglich ist, weil es durch wiederholte Ausstrahlungen vor allem in den öffentlich-rechtlichen Programmen zirkuliert. Darüber hinaus lagen Filme vor, die heute auf DVD erhältlich sind. Die Prämisse, mit einem in den Medien präsenten und verhältnismäßig leicht erhältlichen Filmmaterial zu arbeiten, unterstreicht nach meiner Auffassung die Relevanz der Auseinandersetzung mit dem Thema: Schlagerfilme sind Teil der Medienkultur in Deutschland.

Es ist davon auszugehen, dass eine (kleinere oder, wahrscheinlicher) größere Zahl von Filmen noch in Archiven, wie zum Beispiel dem Kirch-Archiv, liegen und seit ihrer Kinoprauführung in den 1950er oder 1960er Jahren nicht mehr an die Öffentlichkeit gelangt sind. Manfred Hobschs Lexikon »Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme«⁷⁸ nennt eine Reihe solcher Filmtitel, die in diese Kategorie fallen dürften. Aufgrund einer fehlenden wissenschaftlichen Aufarbeitung des Themas Schlagerfilm existiert allerdings bislang keine verlässliche Übersicht und damit kein Kanon, der als repräsentativ für das Genre gelten könnte.

Meine Auswahl versucht dennoch, einen Querschnitt durch die Schlagerfilmproduktion der 1950er, 1960er und 1970er Jahre zu bieten. Dazu zähle ich sowohl deutsche als auch österreichische Produktionen, die eben-

Filmgeschichte, das sich aufgrund dieser Abgeschlossenheit gut analysieren lässt. So legt Jürgen Trimborn den Beginn des Genres im deutschen Nachkriegskino durch die Realisierung des SCHWARZWALDMÄDEL-Projekts exakt auf das Jahr 1950 fest. Vgl. Trimborn, Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre, S. 20. Eine solche Sichtweise ignoriert allerdings, dass es sich bei SCHWARZWALDMÄDEL (D 1950, R: Hans Deppe) zusätzlich um eine Operettenverfilmung handelt.

78 Manfred Hobsch: Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme. Ein illustriertes Lexikon – mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute, Berlin 1998.

so für den deutschen bzw. deutschsprachigen Markt bestimmt waren. Es wäre Aufgabe einer weitergehenden Beschäftigung mit dem Thema, auch Filme aus Archiven in die Diskussion mit einzubeziehen. Die vorliegende Arbeit will Grundlegendes leisten: Sie befasst sich mit den über Jahrzehnte populär gebliebenen, immer wieder ausgestrahlten Schlagerfilmen.

1.5 AUFBAU DER ARBEIT

Im Sinne von Susan Hayward sind Genres niemals endgültig festgelegte Einheiten, sondern einem konstanten Wandel unterworfen.⁷⁹ Diese Vorstellung basiert auf der Idee von Steve Neale, der Genres als »always *in play* rather than simply being *re-played*«⁸⁰ begreift. Der prozesshafte Charakter macht es schwer, sie zu verallgemeinern und in Grundbegriffe zu fassen.⁸¹ Aussagen über Genres lassen sich demnach »nicht en général statuieren, in den Blick kommen muss stets der spezifische historische Ort und die spezifische Ausgestaltung eines Genre-Films«⁸². Dieser Prämisse will diese Arbeit folgen: Sie trägt der Prozesshaftigkeit und der Historizität des Schlagerfilms Rechnung.

Die 1950er bis 1970er Jahre gelten als die Phase, in der Schlagerfilme in Deutschland besonders populär sind und einen regelrechten »Boom«⁸³ erleben. Wie bereits beschrieben, fällt dieser Zeitraum mit dem Beginn des Fernsehzeitalters zusammen, das den Schlagerfilm in besonderer Weise beeinflusst. Die Filme ändern permanent ihr Gesicht: Sie bringen ständig neue Stars hervor, orientieren sich an immer wieder neuen Themen und vermischen einzelne Genres, die sie wiederum mit Schlagern garnieren. So ließe sich die Entwicklung des Schlagerfilms vorab grob umschreiben.

In Kapitel 2 wird zunächst die Forschung in den Blick genommen, die für den Schlagerfilm bis auf wenige Hinweise in Studien zum Heimatfilm,

79 Vgl. Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts*, 3. Aufl., London/New York 2006, S. 168.

80 Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London/New York 2000, S. 219 [*Hervorhebung i.O.*].

81 Ebd.

82 Liebrand/Steiner: *Einleitung*, S. 8.

83 Vgl. Hobsch: *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme*, S. 18.

der generell als verwandt angesehen wird, kaum existiert. Während die Musikkomödien der 1930er und 1940er Jahre in Deutschland relativ gut erforscht sind, besteht bislang kaum Interesse am Musikfilm der Nachkriegszeit. In anderen Filmkulturen ist das anders: So sind populäre Musikfilme der 1950er und 1960er Jahre wie die von Elvis Presley immer wieder Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung.⁸⁴

Im Anschluss geht es um die historische Verortung des Schlagerfilms in der Musikfilmtradition. Die Filme der Nachkriegs- und Wirtschaftswunderzeit sind im Zusammenhang mit der Genregeschichte zu lesen. Sie greifen auf bereits bekannte und bewährte Muster zurück. Schlager im Film sind schon in der Weimarer Zeit sehr beliebt. Schlagermusik wird durch Radio und Schallplatte zu einem wichtigen Teil der Alltagskultur. Der Schlagerbegriff wandelt sich in dieser Phase von einem Erfolgs- zu einem Genrebegriff.

Kapitel 4 nähert sich dem Schlagerfilm schließlich von der theoretischen Seite und definiert ihn als ein hybrides Genre, das sich zwar insgesamt durch seinen Schlager, seine Stars und die Verbindung zum Heimatfilm auszeichnet, jedoch innerhalb dieses Rahmens keinerlei Kontinuitäten bildet. So kann ein Film, der lediglich einen Schlager beinhaltet, ebenso als Schlagerfilm gelten wie eine Operettenverfilmung oder eine Musikparade, die viele Titel aneinanderreicht. Diese Problematik soll anhand der Revueoperette *Im weißen Rössl* verdeutlicht werden, die bereits in den 1920ern als Bühnenstoff entstanden ist und zwischen 1950 und 1980 mehrfach den Weg auf die Kinoleinwand gefunden hat. Dabei sind ganz unterschiedliche Filmversionen entstanden: Während sich *IM WEISSEN RÖSSL* (D 1952, R: Willi Forst) noch sehr stark an der Bühnenvorlage orientiert, rückt *IM WEISSEN RÖSSL* (D/Ö 1960, R: Werner Jacobs) Peter Alexander als »singer Oberkellner« in den Mittelpunkt. Als unmittelbare Reaktion auf den Erfolg des Films entsteht *IM SCHWARZEN RÖSSL* (Ö 1961, R: Franz Antel). Knapp zehn Jahre später folgt mit *AUSSER RAND UND BAND AM WOLFGANGSEE* (D/Ö 1972, R: Franz Antel) ein weiterer Film, der sich unmittelbar in die

84 Vgl. u.a. Andrew Caine: *Interpreting Rock Movies. The Pop Film and its Critics in Britain*, Manchester 2004, S. 53-80; Peter Guttmacher: *Elvis! Elvis! Elvis! The King and his Movies*, New York 1997; Bernard Seibel/Christian Unucka: *Elvis Presley und seine Filme: Ein filmographischer Bildband*, Herbertshausen 1988.

Rössl-Tradition einschreibt. Der Stoff hat hier vielfältige Umschriften erfahren, die es vor allem im Hinblick auf die Schlager-Repräsentation und den Genrekontext zu beschreiben gilt.

Das nachfolgende Kapitel 5 widmet sich schließlich genauer den Veränderungen, die durch die Fernsehlandschaft entstehen. Film und Fernsehen werden ab Ende der 1950er Jahre immer engere Partner, das hat sich an der Rössl-Debatte bereits aufzeigen lassen. Doch es geht nicht nur um den Austausch von Stars wie Peter Alexander, der auf allen Bühnen erfolgreich ist. Auch die Entstehung der Hitparaden hat Einfluss auf den Schlagerfilm, ebenso wie der Film die Hitparaden mitbestimmt. Zudem perfektioniert der Film die Strategie, aus dem Fernsehen bekannte Sportstars als Schlagersänger zu gewinnen.

Da die Schlagernummer unabhängig von ihrer Häufigkeit im Filmtext als zentrales Merkmal des Schlagerfilms gelten kann, wird ihre Einbindung Thema in Kapitel 6. Der Vorspann stellt im Schlagerfilm oft die erste Sequenz dar, in die ein Musiktitel eingeschoben wird, und erhält damit eine besondere Bedeutung. Im Vorspann werden Schlagernummern zudem oft schriftlich angekündigt oder sogar als eigene Rahmenhandlung inszeniert. Der Schlagerfilm kündigt sich im Vorspann selbst als Schlagerfilm an.

Dieser autothematische Aspekt wird im nachfolgenden Kapitel aufgegriffen. Der Schlagerfilm erzählt gerne davon, wie Stars ›gemacht‹ werden, wie erfolgreiche Schlager produziert werden. Schlagerfilme erzählen Mediengeschichte und Geschichten über Medien. Diese Selbstreferenz ist schon bei Musikkomödien der 1930er Jahre zu beobachten, sie schreibt sich in den 1950ern fort: Der Schlagerfilm transportiert und gestaltet Mediendiskurse und will damit als modern gelten. Interessant dabei ist, dass er sich dabei jedoch kaum aus der Heimatfilmtradition lösen kann, die immer auch auf konservativere Handlungsmuster verweist. So schwankt der Film zwischen den beiden Polen, nutzt aber auch das Konfliktpotential. Die Schlagernummer übernimmt dabei die Rolle eines Bindeglieds: Innerhalb der Nummer werden die im Film bislang verhandelten Genrekonventionen außer Kraft gesetzt.

Um die Musiknummer geht es auch in Kapitel 8. Es wurden bereits die Wechselwirkungen zwischen Fernsehen, Hitparaden und dem Schlagerfilm angedeutet. Zu einer noch älteren Tradition zählt jedoch die Revue, die dem Schlagerfilm wie auch vielen Fernsehshows Modell steht. Caterina Valente gilt in den 1950er Jahren als der Star, der den Revuestil in besonderer Wei-

se beherrscht und ihn sowohl im Fernsehen als auch in seinen Filmen propagiert. Durch den Hinweis auf die Revue wird auch der Genrebegriff noch einmal erweitert: So wie der Schlagerfilm an der Operette partizipiert, so macht er sich auch Revuestrukturen zu eigen, die nicht nur Schlagernummern, sondern zum Beispiel auch Tanzszenen beinhalten. Der Schlagerfilm ist somit oft auch ein Tanzfilm.

In Kapitel 9 wird der Schlagerfilm mit Hilfe des Filmbeispiels SCHWARZWALDMÄDEL (D 1950, R: Hans Deppe) schließlich an den Heimatfilm diskurs angebunden. Die Diskussion erfolgt an dieser Stelle, weil zunächst klar werden sollte, dass der Schlagerfilm eine Vielfalt an Genremerkmalen verhandelt und es deshalb nicht ausreicht, ihn lediglich in den Heimatfilmkontext einzuordnen. Kapitel 10 erweitert den Heimatbegriff schließlich noch um den der ›Ferne‹ und stellt eine Variante des Heimatfilms vor, nämlich den des Ferienfilms. Der Tourismus floriert in den Wirtschaftswunderjahren, die Menschen entdecken ihre Reiselust.

»Die Verschränkung von dynamischer Moderne (Automobilboom, Massentourismus, Fernsehgesellschaft usw.) und Zurückasten zum Altvertrauten (z.B. hinsichtlich autoritärer Wertemuster in Ehe, Familie und Schule) läßt die Gründerjahre der Bundesrepublik zu einer faszinierenden Zeit werden«, ⁸⁵

fasst Axel Schildt zusammen und verweist damit auf eine Dichotomie, die nicht nur die Schlagerfilme, sondern vor allem auch die Schlager dieser Zeit verhandeln.

85 Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre, 2. Aufl., München 2007, S. 11-22, hier S. 11.