

Hans J. Wulff:

Medialisierung der Musik und Medienkritik im Schlagerfilm der 1950er Jahre

Eine Druckfassung des folgenden Artikels erschien in: *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven auf Formen, Inhalte und Rezeptionen des fiktionalen und dokumentarischen Musikfilms*. Hrsg. v. Carsten Heinze u. Laura Niebling. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 291-308 (Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft.).

URL der vorliegenden Fassung: <http://www.derwulff.de/2-215>.

Abstract: Das implizite Wissen über die Medialisierung der populären Musik dringt in die filmische Repräsentation der Schlagerperformance ein, indem die verschiedenen Manifestationen des Technischen in die Szenen einbezogen werden (von Mikrofonen über die Tonträger, die Distributionsmedien bis hin zur Live-Übertragung des Fernsehens).

Abstract: Collective tacit knowledge about the mediatization of popular music is integrated in representations of performances of popular songs by showing technical elements of media distribution (like microphones, sound storage and recording media, live-broadcasts etc.).

Musik war im 19. Jahrhundert noch eine Kunst der Gegenwärtigkeit, flüchtiges Produkt der Musizierenden und gebunden an die Gelegenheiten der Musik: Defilirmärsche, Platzkonzerte, Bälle und Feste, Opernhaus und Ballett, bürgerliche Konzertkultur, die Kirchen, Gesungenes oder Gesummes bei der Arbeit oder abendliche Musik zu Hause. Als es ausgangs des 19. Jahrhunderts gelang, Klänge aufzuzeichnen und mechanisch reproduzierbar zu machen, hob eine Veränderung an, die bis heute andauert: Die Emanzipation des Tons und insbesondere der Musik vom Moment des Musikmachens. Schnell bildeten sich im Film Muster heraus, die das Musikmachen verbildlichten, in der technischen Reproduktion des Films die Livehaftigkeit der Musik beschworen und gleichzeitig negierten. Selbst in der Stummfilmzeit lebt manches in der Tongestaltung von diesem Paradox – es sieht aus wie lebendiges Sprechen oder Musizieren und ist doch Reproduktion desselben.

Das Mikrophonszenario

Das Wissen um die technische Reproduktion von Musik und Stimme ist zu Beginn der Tonfilmzeit längst Teil des kollektiven Wissens geworden und bildet ein metadramatisches Element, das den Zuschauer davor bewahrt, das Gesehene als reinen Naturalismus aufzufassen. Und natürlich bedient auch

der Schlagerfilm weiterhin die Muster der Darstellung, die sich im Lauf der 1930er Jahre herausgebildet haben.

Ein winziges Einstellungsdoublet, ein Mikrostereotyp der Inszenierung respektive der Montage setzt zwei Stücke aneinander, die sich in der Rezeption zusammenschließen und das technische Dispositiv des Musikvortrags in reduziertester Form repräsentieren. Bildfüllend: ein Mikrofon. Der Mund oder das Gesicht des Sängers. Das Lied beginnt. Noch der jüngst angelaufene *Inside Llewyn Davis* (USA 2013, Ethan Coen, Joel Coen) nimmt seine Erzählung mit der kleinen Bildfolge auf, die spätestens seit den 1950ern zur Darstellung populärer Musik so selbstverständlich dazugehört. Ein technisches Medium schiebt sich zwischen Sänger und Publikum, die Zuhörer in der erzählten Welt ebenso wie die Zuschauer im Kino. Die *Technizität* des Geschehens wird ausgestellt – die Tatsache, dass die Stimme des Sängers oder der Sängerin verstärkt wurde, um überhaupt in richtiger Mischung und Lautstärke zu ertönen, dass aber auch das gesamte Tongeschehen aufgezeichnet und reproduziert wurde. Und es ist *medialisiertes* Musizieren, dem das Publikum lauscht, gebunden an die Möglichkeit der Reproduktion oder zumindest der Verstärkung, wenn leibhaftiges Publikum anwesend ist.

Oft sind im deutschen und österreichischen Schlagerfilm der Nachkriegszeit die Mikrofone, die im Set auf Stativen stehen oder von den Sängern in der Hand gehalten werden, aber nur Requisiten, spielen in der Performance keine Rolle (weil sie gar nicht beachtet werden) oder sind schnell als „Als-Ob-Mikrophone“ erkennbar (etwa, weil der Sänger durch die Verkabelung unbehindert den ganzen Publikumsraum durchlaufen kann). Zwar wird das technische Dispositiv der Musikaufzeichnung aufgerufen, doch wird es sofort wieder aufgehoben zugunsten der Unterstreichung des Live-Auftritts: Das Paradox des Tons wird darum nur um so fassbarer.

Ein Beispiel: Gerhard Wendland absolviert in *So liebt und küßt man in Tirol* (BRD 1961, Franz Marischka) einen Gastauftritt. Das Mikrofon, das am Platz des Sängers vor der Band steht, gehört zwar zur Inszenierung der Musikgruppe, spielt für ihre Nummer aber keine Rolle – es wird schnell mißachtet, der Sänger löst sich davon, die performative Raumordnung, die das Mikrofon impliziert, bricht zusammen. Das Muster ist übrigens nicht dem Schlagerfilm vorbehalten: Eine ähnliche Szene findet sich in der US-amerikanischen Komödie *Hollywood or Bust* (USA 1954, Frank Tashlin), als die junge Frau (gespielt von der Sängerin und Schauspielerin Pat Crowley) bei einer Probeaufnahme eines Liebesliedes versagt, bis Dean Martin auftaucht, der sich in sie verliebt hat und in das Lied einstimmt, das am Ende den Applaus des Orchesters bekommt – auch hier spielt das Mikrofon der Sängerin keine Rolle mehr, als das Duett einsetzt.

Es finden sich sogar Beispiele, die das Mikrofon-Arrangement bis in die Groteske übertreiben: In *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs) ist der Moderator einer TV-Live-Sendung eines Rock'n'Roll-Konzerts (gespielt von dem Kabarettisten Wolfgang Neuss) ist so fasziniert und begeistert, als eine Schlägerei ausbricht, dass er den Kopf seines Mikrophons abbeißt.

Medienwissen und -bewußtsein

Der Kontext der technischen Aufzeichnung (und Verbreitung) von Live-Musik ist aber nicht auf die Präsenz der Mikrofone eingeschränkt, die man immerhin noch lesen könnte als Hinweis auf die technisch ermöglichte Beschallung großer Räume, sondern als Indiz der Aufzeichnung von Musikaufführungen in einem weiteren Sinne. Vielleicht sollte man sagen: für die Aufzeichnung guter oder gelungener Musikauftritte, als würde durch die Aufzeichnung die Qualität dessen, was man sieht und hört, nur unterstrichen. Neben dem Radio tritt vielfach tritt das Fernsehen als genuiner Ort der Schlager-Aufführung auf. In *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs) führt Caterina Valente in ihrem Café Musiknummern auf, die vom Fernsehen verfilmt werden – und das bringt nur Sinn, wenn hier nicht eine Dorfkapelle oder ein No-Name-Kirchenchor agiert, sondern eine Sängerin, die es wert ist, im Fernsehen gezeigt (oder im Radio zu Gehör gebracht) zu werden. Wissen über die Zugangsbe-

dingungen von Künstlern und ihren Darbietungen zu den technischen Medien schleicht sich ein, als meta-dramaturgisch wirksames Alltagswissen.

Manchmal wird dieses Wissen explizit thematisiert: In *Hoch droben auf dem Berg* (BRD 1957, Géza von Bolváry) landet eine berühmte Schlagersängerin (gespielt von Margot Hielscher) nach der Notlandung ihres Fliegers auf einer Alm und entdeckt dort einen jodelnden Holzfäller (Gerhard Riedmann); sie lockt ihn in die Großstadt und in die Produktion einer Fernsehshow, die am Ende tatsächlich live übertragen wird (man sieht die elektronischen Kameras, ihre Objektivrevolver und sogar die Bilder der Show). Singen kann der Holzfäller, der zutiefst einsam, unglücklich und von Lampenfieber gequält sich vor der Show in einer Arbeiterkneipe zu betrinken anfängt, allerdings erst, als die heimische Blaskapelle aufmarschiert, ihm zu Hilfe eilt. Im gleichen Film wird sogar auf ein Fernsehen ausgegriffen, das es noch gar nicht gibt, wenn der Agent der Sängerin dem Holzfäller signalisiert: „Wenn es schon Farbfernsehen gäbe – Sie würde ich entdecken!“

Ist es hier eine abgefilmte Bühnenshow, zeigt *Hier bin ich, hier bleib ich* (1959), wie aufwendig die TV-Inszenierung einer Musiksendung ist: Das kleine französische Restaurant „Das schlafende Ferkel“ muss komplett umgebaut werden, weil der Moderator einen Auftritt Cathérines (Caterina Valente) in seiner Fernsehshow zeigen will. Das gesamte Restaurant wird umgerüstet, seine ursprüngliche Atmosphäre zerstört. Der Moderator ist zugleich Regisseur, trägt eine Sonnenbrille, gibt aggressive Szenen-, Umbau- und Kostümbefehle. Auch ein Gastauftritt der zufällig anwesenden Bill Haley and His Comets muss noch im Programm untergebracht werden – „Der ist unbezahlbar! Wo der auftritt, schlägt das Publikum die Einrichtung kaputt!“ Und tatsächlich bricht mit dem Song der Rock'n'Roll-Band eine hysterische Massenschlägerei aus, bis zum Schluß, als die gesamte Einrichtung des kleinen Lokals zerstört wird. Das Fernsehen wird alles bezahlen – immerhin hat die Schlägerei nach Bekunden des Moderators und Regisseurs dafür gesorgt, dass es die beste Sendung der TV-Showreihe geworden ist. Bewegung, Sensation, der Bruch mit dem Sendeplan, die augenblickliche Sensation: Fernsehen ist hier als Verbreitungsmedium für die performativen Künste vorgestellt, vor allem aber als audiovisuelle Spielform des Boulevardjournalismus. Bereits *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin)

hatte mit dieser TV-Doppelfunktion gespielt: Ein Fernsehmoderator (mit Kamera und Ü-Wagen) kündigt gegen Ende des Films eine Live-Übertragung der letzten Proben des Osterhagen-Orchesters an (gemeint ist das Kurt-Edelhagen-Orchester). Als die Kamera zufällig mitläuft, als Vater und Bruder der jungen Italienerin Caterina (Caterina Valente), die in der Show auftreten sollte und die heimlich nach Deutschland gekommen war, auftauchen und die Tochter/Schwester gewaltsam in ein Auto zerren und mit ihr davonfahren, gerät der Moderator in der Art einer Radioreportage ganz aus dem Häuschen – die Live-Entführung wird wichtiger als der eigentlich geplante Inhalt der Übertragung.

Auch die Bestimmungselemente des Fernsehens sind gelegentlich Versatzstücke eines Spiels mit den Unmöglichkeiten oder Widersprüchen des Mediums geworden. Am Ende von *Du bist Musik* (BRD 1956, Paul Martin) wird das Musical, das ein erfolgloser Komponist (Paul Hubschmid) einer populären Sängerin (erneut Valente) vorzulegen versucht hatte, live im (Farb-!)Fernsehen übertragen. Die Aufführung ist im fernen Montanien, in dem der Komponist für den König gehalten worden war, war noch von dem falschen Monarchen veranlasst worden. Als der reale König Otto III. von seiner archäologischen Expedition nach Ägypten zurückkam, flog die Verwechslung auf, der Komponist musste das Land und die Sängerin verlassen, die um die sich Otto bemühte – und aus Enttäuschung über den Betrug, den der Komponist an ihr begangen hatte, geht sie nicht nur auf das Werben des Königs ein, sondern verschweigt zudem noch die Autorenschaft an der Operette. Erst während der Aufführung wird ihr bewusst, dass sie den Komponisten liebt – und als sie noch während der Aufführung den Namen des Künstlers vor der Kamera nennt, wird auch diesem klar, dass nun die Partner zusammenkommen können, die immer schon das „eigentliche Paar“ der Handlung waren. Eine komplizierte und verwirrende Verwechslungskomödie, die am Schluss mit dem TV-Dispositiv spielt: Das Bekenntnis im Fernsehen – das Dargestellte als Bühne für die Öffentlichkeit; der Komponist sieht im fernen Deutschland die Sendung zusammen mit seinem Freund, einem Käsehändler, den er als seinen neuen Minister ausgegeben hatte (Rudolf Platte) – Aktualität und Zeitgleichkeit, Ubiquität der Verbreitung, allgemeine Zugänglichkeit. Die Partner (Valente & Hubschmid) sind Tausende von Kilometern voneinander entfernt; und wir sind immer noch im Handlungsrahmen des Musicals, als

Valente die finale Liebeserklärung singt: Sie gehört aber zum Stück ebenso wie zur Rahmengeschichte, adressiert eine Figur des Spiels im Spiel und den Protagonisten gleichzeitig. Die Konvention des Genres verlangt die Vereinigung des Paares – und um sie zu ermöglichen, zerbricht der Film die dispositive Ordnung des Mediums: Als das Lied „Du bist Musik“ einsetzt, gesungen von Valente im Brautkleid, sitzt Hubschmid vor dem Fernseher, zunehmend fasziniert und begreifend, dass das Lied ihm gilt – und er greift in den Kasten hinein (es ist nur eine Pappmaske) und küsst die Sängerin mit Vehemenz: Das Ende ist erreicht. Die Geliebte ist anwesend und abwesend zugleich – und der Mann muss sie zur Anwesenheit zwingen. Der Philosoph und Fernsehkritiker Günther Anders sprach in der gleichen Zeit, als der Film gedreht wurde, von der ontologischen Ambivalenz der Bilder, der TV-Bilder insbesondere, ihrer Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit und von der Tendenz, dass das Bild das, was es zeigt, ablöst oder gar ersetzt (Anders 1961, 59ff); in *Du bist Musik* können die Bilder das Reale aber nicht ablösen oder gar auflösen, hier wird das Reale durch den Impuls der Liebe und des Begehrens und einen Eingriff in die mediale Seinsweise wiederhergestellt – sonst könnte die Geschichte nicht bis zu ihrem guten Ende erzählt werden.

Wo ist das Referens des Bildes? Man kann es sogar in die Kamera hinein verlegen, wie in der *pretitled sequence* von *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer): Außenaufnahmen eines Studiogeländes / rotierendes Rotlicht / der Regisseur: „Achtung, Aufnahme!“ / eine Filmkamera fährt auf die Bühne zu / Musik setzt ein / die Bühne: eine herrschaftlich anmutende Treppe, auf der der Musikstar Elke Sommer zur Kamera hinabsteigt, bis zur Großaufnahme (Sommer singt „O I Love You“). Eine Kamera von der Seite; die Filmkamera fährt um diese herum, schaut in das Objektiv hinein: Und wir sehen die gleiche Großaufnahme, nun aber in der Kamera. Auch dieses Bild-Arrangement spielt mit der Bild-Realitätsbeziehung, die in der Bildtheorie der Zeit eine so große Rolle spielte.

Konserventöne

Die rasant zunehmende Verbreitung der reproduktiven Tonmedien ist für die Geschichte der populären Musikkulturen absolut zentral. Das ist sogar Stoff für ironische Geschichten gewesen. In Billy Wilders Musikkomödie *The Emperor Waltz* (*Ich küsse Ihre*

Hand, Madame, aka: *Kaiserwalzer*, USA 1948) spielt Bing Crosby einen amerikanischen Geschäftsmann, der den Kaiser Franz Josef dazu überreden will, ihm eine Exklusivlizenz zum Verkauf von Grammophonen zu erteilen (gemeint ist eindeutig die Firma „His Master’s Voice“). Die Präsenz des Plattenspielers gehört in historisierenden Filmen zu den Anzeichen der allgemeinen Modernisierung und des Übergangs in eine neue, technische Moderne. Der im alten Wien spielende *Im Prater blüh'n wieder die Bäume* (Österreich 1958, Hans Wolff) zeigt gleich in der Eröffnungsszene eine Party, die musikalisch aus einem Plattenspieler mit Trichter beschallt wird. Mit den reproduktiven Medien kommt es auch zur Ablösung der Live-Musik durch Tonträger – und damit öffnet sich ein Feld der ökonomischen Auswertung von Musikrechten, das sich gegenüber der bis dahin üblichen Verwertung von Rechten in Form von Noten-Auszügen aller Art immens erweiterte.

Dass mit dieser Entwicklung der Musikmarkt in eine neue Dimension monetärer und symbolischer Dynamik übergang, ist das eine. Das andere ist aber die Neubewertung (und oft: Aufwertung) der Live-Musik. In *Freddy und der Millionär* (BRD/Italien 1961, Paul May) feiert eine Gruppe junger und reicher Müssiggänger eine Tanz-Dauerparty; zum Tanz spielt ein Plattenspieler auf. Als eine Sängerin (Ulla Nielsen, sie singt: „Ich dich lieben“) live auftritt, bekommt das Geschehen neue Qualität. Musik „aus der Konserve“ und real performierte Musik treten auseinander, treten dabei in den Musikfilmen nach dem Zweiten Weltkrieg in ein höchst widersprüchliches Verhältnis: Weil die Filme immer mehr dazu übergehen, die Musiknummern in der Perfektion des Studiosounds zu integrieren und dafür manchmal rabiate Brüche der Kontinuität des Tons in Kauf nehmen. Neben dem Einsatz der Modulation des Sounds durch die Mischung für die Plattenaufnahme ist es vor allem der Übergang von der monauralen zur stereophonischen Wiedergabe der Musik (ab 1957, in den 1960ern dominant werdend; ab 1963 nahm der Rundfunk die Ausstrahlung stereophoner Sendungen in Angriff). Die Perfektion des Klanges der Studioaufnahmen war in den seltensten Fällen mit Live-Auftritten zu realisieren.

Gleichzeitig entsteht der Glanz einer Vollkommenheit der Reproduktion, die das Produkt immer als Ganzes und ohne Spuren menschlicher Arbeit erscheinen läßt. Nicht allein der geschichtliche Charakter des einzelnen Schlagers verschwindet unter der technisch-per-

fektionierten Warenhaut, die Vorgeschichte und Geschichte des Liedes scheint keine Spuren hinterlassen zu haben. Einst Mittel der Auseinandersetzung mit Natur [oder gesellschaftlichen Verhältnissen], dann mit den Funktionen der Kooperation, Reflexion und Aggression in das tägliche Leben des Kollektivs eingefügt, tritt das Lied im stereophonisch produzierten und abgehörten Schlager in einen imaginären Raum über (Kayser 1975, 31).

Dass mit der Musikszene oft ein rabiatere Bruch mit dem dominanten Soundscape einhergeht, deutet darauf hin, dass die Filme auch das Ziel verfolgten, die Songs in der Originalabmischung auch im Kino zu präsentieren, in der sie auf Platte vorlagen und in der sie im Radio gespielt wurden. Es geht bei diesen „Ton-Brüchen“ also nicht allein um die Tatsache, dass Schlager selten für einen Film komponiert werden und genau in den Rhythmus der Erzählung und des szenischen Spiels eingepasst sind, sondern dass sie eigene Zeitparameter definieren – eine Tatsache, die durch die Abkehr von der Homogenität des Soundscapes sogar noch akzentuiert wird:

this tends to be achieved through variations in the popular music’s volume and the prominence of diegetic sound, rather than through compositional changes in key or tone, or through conformity to Western musical codes which call for ‚closure‘, as might occur in a composed cue (Anderson 2003, 113).

Ein ebenso auffallendes wie signifikantes Beispiel ist der Auftritt Caterina Valentis und Bill Haileys und seiner Band *The Comets* in der Finalszenen des Films *Hier bin ich, hier bleib ich* (BRD 1959, Werner Jacobs): Gegenüber allen anderen Musiknummern des Films, in denen die Stimme der Sängerin klar vor den instrumentalen Sounds lokalisiert ist, sind hier die Stimmen und die Instrumente in fast gleichberechtigter Art gemischt; die Stimmen werden selbst zu Teilen des Soundkonzepts des Liedes „Viva la Rock and Roll“, während sie in allen anderen Nummern die Rolle der Leitstimme hatten. Ein rabiatere Bruch ist auch das Lied „Mango Vendor“, das Nina & Frederick in *Mandolinen und Mondschein* (BRD 1959, Hans Deppe) anstimmen; vor allem die Titelzeile wird mit großem Hall artikuliert, der nur im Studio entstanden sein kann und der in dem nächtlichen Gartenlokal unmöglich wäre, in dem das Lied vorgeblich live intoniert wird. Auch das mit zahlreichen Hall-Effekten durchzogene Lied „Sag, ist das die Liebe“ (in *Davon träumen alle Mädchen*, BRD 1961, Thomas Engel) unterbricht die Kontinuität des Sounds in fast brutaler Art und Weise. Die Phase des Liedes ist eine eigene Ton-Phase,

fällt aus dem Kontext heraus, etabliert tonlich Eigenes. Schlagerfilme sind Tonhybride, nehmen Bezug auf Praxen des Musikhörens, die sich in der Zeit ihrer Entstehung massiv verändern. Wie nah die Filme an den aktuellen Trends ihrer Zeit sind, wurde oben schon angesprochen – deshalb nimmt es nicht wunder, dass die Hybridisierung des Tons gegen Ende der 1950er rasant voranschreitet, als sich die Technik selbst sowie aller Gebrauchsformen, in die sie eingegeben wurde, rasant entwickelte.

Musikboxen und Groschengräber

Ein Beispiel, an dem man die Aktualität der in den Filmen dargestellten Musikpraxen nachhalten kann, ist die zunehmende Verbreitung der Musikboxen. Die in den USA bereits in den 1940ern massenhaft verbreiteten *juke boxes* gelangten erst anfangs der 1950er mit den amerikanischen Besatzungstruppen nach Deutschland. Sie wurden in Kneipen, Jugendclubs, Rasthäusern, Schnellrestaurants, Eisdielen und Straßencafés aufgestellt und stellten eine große Vielfalt verschiedener Titel zur Verfügung, die regelmäßig erneuert – sprich: an die gerade aktuellen Sounds und Titel angepasst wurden. Sie hatten in der folgenden Dekade eine kurze Erfolgsgeschichte, bevor sie in den 1960ern wieder ausstarben (Heister 1974). In den Filmen ab 1955 tauchen sie immer wieder auf, oft als Teil der Requisite und als musikalische Technik im Freizeitbereich. So steht in *Ein Mann muß nicht immer schön sein* (BRD 1956, Hans Quest) eine Musikbox in einem Café, ähnlich wie in *Es wird alles wieder gut* (BRD 1957, Geza von Bolvary) in einer Eisdielen; in *Freddy, die Gitarre und das Meer* (BRD 1959, Wolfgang Schleif) steht ein Apparat in der Hafenkneipe „Bei Onkel Max“; in *Die Christel von der Post* (BRD 1956, Karl Anton) findet sich sogar eine Musikbox auf dem Jahrmarkt, draußen, zwischen den Buden. Thematisch werden Musikboxen etwa in *Ober, zahlen!* (Österreich 1957, E.W. Emo), in dem die Musikbox zur Ausstattung der neuen „Espresso-Bar“ gehört (einer Art neomodernen Cafés mit Nierentisch-Einrichtung, in der es auch eine Kaffeemaschine gibt); in dem Café nebenan spielt eine Alt-Wiener Kapelle – der Film erzählt von der Konkurrenz der beiden Lokale als Inkarnationen des Alten und des Modernen.

Musikboxen wurden wohl vor allem von Jugendlichen benutzt. Die Beschallung öffentlicher Orte wie Bars und Kneipen gehört zu elementaren Aneignungsweisen dieser Umgebungen durch Jugendliche,

die hier zudem Zugang zu Musiktiteln hatten, die vom Rundfunk nicht oder nur selten gespielt wurden. Dass in dem Rock'n'Roll-Jugendfilm *Wenn die Conny mit dem Peter* (BRD 1958, Fritz Umgelter) die „Groschengräber“ (im Film auch: „Groschenorgeln“) eine zentrale Rolle spielen, ist nur folgerichtig. Schon der Titel zeigt Conny (Froboess) und Peter (Kraus) an eine Musikbox gelehnt; im Hintergrund sieht man Rock'n'Roll tanzende Jugendliche; die beiden Titelhelden bewegen sich langsam weiterhin singend zu anderen Musikboxen, die auf der Bühne herumstehen.

Das Besondere der Musikbox beruht auf der Tatsache, dass die Box ein Programm-Medium ist, das den Nutzern die Möglichkeit eröffnet, eigene Vorzugstitel zu einer Nummernfolge zu arrangieren. Das Programm steht unter Kontrolle der Nutzer, nicht unter dem der Medienveranstalter wie beim Radio. Es ist ein selbstbestimmtes Musikbett, das mit den Boxen hergestellt werden kann. Dass die Boxen, die meist 30 bis 50, später sogar über hundert verschiedene Titel bereitstellten, zudem eine Heterogenität der angebotenen Stile verfügbar machten, ist ein weiterer Gesichtspunkt, der das aktive musikalische Wissen und Wollen von Nutzern anspricht. Und natürlich ist die Möglichkeit des wiederholenden Abspielens zu erwähnen, die eine Brücke zwischen der öffentlichen Musikrezeption und der privaten von Platten bildet. Dass die Musikbox auch eine Extension des kommerzialisierten Musikbetriebes war, dass sie ein Mittel war, reproduzierte Musik anstelle live gespielter an öffentlichen Orten durchzusetzen, paßt durchaus zur Kommerzialisierung der Unterhaltungsmusik, die in den 1950ern so große Bedeutung hatte (Szendy 2008, bes. 77ff).

So sehr die Nutzungen auf eine Individualisierung des Medienzugangs und der Medienwahlen hindeuten, so sehr sind die Möglichkeiten an öffentlichen Orten eingeschränkt. Allerdings entstehen bis dahin nur live zugängliche Möglichkeiten, stilistische Einheitlichkeit etwa in einer Milchbar herzustellen. Der Raum der Bar wird zur Bühne für stilistisch homogene Gruppen, die sich mittels der Musikbox ein eigenes Soundscape herstellen können.

Natürlich führt die Jukebox aber zu einer anderen Art der Passivität des kleinen, auf den Raum des Abspiels beschränkten Publikums – die Erübrigung der Live-Musik und der Wegfall der Interaktion mit den Musikern. Wiederum in *Wenn die Conny mit dem*

Peter schalten die Jugendlichen einmal eine Box aus, um selbst Musik machen zu können. Auch in *Wenn die Musik spielt am Wörthersee* (BRD/Österreich 1962, Hans Grimm) kann die Musikbox die Nachfolge einer Live-Band antreten, die von der Wirtin des „Erlenhofes“ entlassen wurde – die erste Szene danach beginnt mit einer Großaufnahme auf den Apparat, und erst mit der Rückfahrt kommt das tanzende Publikum ins Bild; man hört einen Dixieland-Titel. Dem Film entstammt ein besonders absurdes Beispiel, weil er nicht nur die Figur eines Musikboxvertreters am Wörthersee enthält, der gegen den Willen der Wirtin in einem Gartenlokal einen Apparat aufstellt, sondern auch einen Auftritt Lolitas (in der Rolle der „Theres“) zeigt, die gerade als Melkerin arbeitet; im Kuhstall steht eine Musikbox – seitdem gäben die Kühe mehr Milch, heißt es („Melken wird als schön empfunden, ist es mit Musik verbunden!“); auch diese Szene beginnt mit einer Großaufnahme der Box, gefolgt von einem Seitschwenk auf die Melkerin. Eine Musikbox stand übrigens schon im Kuhstall in *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra), auf der sogar ein Kalb die Musiktitel anzuwählen schien.

Institutionalität des Radios

Die Erfindung und Ausbreitung des Rundfunks als allgemein zugängliches, landesweit verbreitetes und höchst aktuelles Medium wurde gleichzeitig in mehreren verschiedenen Funktionshorizonten von den Machern wie von den Zuhörern erschlossen – als Informations- und Unterhaltungsmedium, als Zugang zu verschiedenen Formen der Musik (klassische und aktuelle Unterhaltungsmusik), als Bildungs- und Propagandamedium. Dass das Radio eine neues Forum war, auf dem Kollektivität und seine Konditionen verhandelt werden konnten, stand früh fest; dass es auch einen Anker darstellte, dem Regionalen ein umgreifenderes Nationales zur Seite zu stellen, ergibt sich allein aus seiner Ubiquität und der Größe der Zuhörerschaft. Im szenischen Hintergrund der Schlagerfilme finden sich zahllose Radios. Es sind oft Unterhaltungsprogramme, die zugespielt oder unterlegt sind – Radio dient primär der Unterhaltung; alle anderen Programmfunktionen (Information, Bildung etc.) bleiben ungenannt, darin dem Übergang zu einer allgemeineren dominanten Vergnügungskultur korrespondierend (Maase 1997, 237ff). Der Hunger des Radios nach Programmen ist ebenso bekannt wie seine Wirkungsmacht als Werbemedium. Der Bankrott eines im Wald gelegenen

Restaurants kann z.B. abgewendet werden, als eine Werbemanagerin eine Live-Übertragung aus dem Försterhaus organisiert (in *Das alte Försterhaus*, BRD 1956, Harald Philipp).

Strukturen des Nummernprogramms lassen sich leicht in filmische Formen umsetzen, so dass es möglich ist, nicht nur protagonale Figuren musizieren zu lassen, sondern auf viel größere Ensembles prominenter Musikanten zurückgreifen kann (was wiederum für das Marketing der Filme von Bedeutung ist). Anders aber als im Rock'n'Roll-Film der 1950er, in der DJs wie Alan Freed, der in einer ganzen Reihe von Filmen als er selbst mitgespielt hat, ist die Rolle des Moderators im Schlagerfilm-Radio als Heldenfigur selten. Eine Ausnahme ist der Film *Schlager-Raketen* (aka: *Schlagerraketen - Festival der Herzen*, BRD 1960, Erik Ode), in dem der Radio-Luxemburg-Moderator Camillo Felgen Künstler für seine nächste Ringsendung „Festival der Herzen“, die verschiedene europäische Radiostationen mit Live-Auftritten von Schlagerstars verbinden soll, unter Vertrag zu nehmen versucht.

Doch in einer ganzen Reihe von Filmen wird die institutionelle Verfasstheit des Radios thematisch, als Frage der Macht der Programm-Macher über die Zuschauer. Welche Rollen in der Institution „Radio“ darüber bestimmen, was gesendet wird, ist hier ebenso sehr Thema gewesen wie die Option der Programm-Macher, Inhalte zu unterdrücken. In vielen Beispielen deutet sich eine tiefe Verlagerung der Programm-Macht von den Machern hin zu den Zuhörern an. Ein erstes Beispiel: Eine piratische Aufnahme eines neuen Schlager des bekannten Stars Peter Alexander wird von einer jungen und unbekanntem Sängerin (Caterina Valente) verbotener- und heimlicherweise um eine zweite Stimme ergänzt, die die des Hauptsängers umspielt; die Aufnahme gerät in den Rundfunk, wird ausgestrahlt und zu einem so großen Publikumserfolg, dass die Sängerin ebenfalls unter Vertrag genommen wird (in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, BRD 1955, Paul Martin). Am Beginn von *Große Star-Parade* (BRD 1954, Paul Martin) werden drei junge Musiker beim NWDR vorstellig, die arbeitslos sind und hoffen, beim Radio ihre Musik spielen und so etwas Geld verdienen zu können; sie werden abgewiesen – und gründen einen Piratensender, mit dem sie neue Unterhaltungsmusik spielen und schnell zu einem allseits beliebten Sender werden, so dass der NWDR am Ende auf sie zukommt (vertreten durch Michael Jary) und sie enga-

giert. Dass sie gegen das staatliche Sendemonopol verstoßen haben, spielt keine Rolle mehr – sie sind durch den Erfolg beim Publikum sozusagen moralisch rehabilitiert.

Dass das Radio auf die Schuppe genommen wird, kommt selten vor. Ein Beispiel, in dem es aber eher um die Kuriosität der Nachrichten und ihre Entfernung von der Lebenswelt der Zuhörer geht als um das Radio selbst, stammt aus *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra): Hier hört ein schwerhöriger alter Mann im Radio eine Live-Übertragung aus Salt Lake Town über den Start des 21. künstlichen Satelliten namens „Explodierer“. Ein anderes Beispiel entstammt dem Film *Im singenden Rößl am Königssee* (Österreich 1963, Franz Antel): Auf einer Autofahrt auf einer Uferstraße um einen Bergsee erklingt das Hillbilly-Lied „Siebentausend Rinder“ aus dem Autoradio, gesungen von Peter Hinnen, einem der Jodelkönige des deutschen Schlagers der Zeit; ohne ersichtlichen Grund hält der Fahrer an, beginnt zu lachen: „Ein bayerischer Cowboy! Das nennt man Dienst am Fremdenverkehr!“ Er hat den Sänger des Liedes aus dem Radio gesehen – er sing nun das Lied weiter auf der Wiese, vor einer Gruppe von Kühen, gekleidet in Westertracht. Ein *reaction shot* auf eine glotzende Kuh unterstreicht das Abstruse der Situation. Der tiefere Sinn des Gags verweist auf die Beliebigkeit der Bild-Musik-Koordination, auf die Internationalität (oder Nicht-Regionalität) des musikalischen Soundscapes und vor allem auf die ontologische Zwitterstellung des Sängers zwischen an- und abwesend, darin der Problematik der Referentialität des Bildes durchaus ähnlich.

Mobilisierungen

Auf ganz andere Aspekte der Veränderung lebensweltlicher Zusammenhänge stößt man, wenn man die technische Veränderung der Radiowelt in Augenschein nimmt. Jeder kennt die Szenen, in denen sich ganze Familien vor dem Radio versammeln, um einer Nachricht zu lauschen, gebannt auf den Apparat schauend, der doch nur Töne von sich gibt. Vor dem *stationären* Radio, müsste man eigentlich sagen, weil das *Koffer-* oder *Transistorradio* ganz neue Möglichkeiten der Nutzung eröffnet. Es basiert auf der Erfindung der Transistoren (1951 in den USA) und dem ersten Transistorradio (ebenfalls in den USA, 1954); in Deutschland wurde 1957 das erste Transistorradio aus heimischer Produktion vorgestellt. Verbunden mit der Ausweitung der Sendebän-

der auf den UKW-Bereich wurde die Möglichkeit des störungsfreien Sendens möglich und in einem Gerät der Firma Graetz erstmals 1957 vorgestellt. Ähnliches gilt für das Autoradio: Zwar findet sich bereits in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) ein Radio im neuen Auto, doch setzt es sich erst mit der Transistorisierung (also Ende der 1950er) durch.

Es wurde möglich, nicht nur robuste und leistungsfähige, sondern auch kleine mobile Empfangsgeräte herzustellen – die Bezeichnung *Kofferradio* deutet darauf hin, dass die Tragbarkeit so wichtig war, dass sie sogar den Namen des Geräts begründete. Insbesondere für die Jüngeren wurde es schnell zu einem Symbol für Unabhängigkeit, Freiheit und Rebellion. Und es gestattete es, auch mitten in der Natur eine eigene Tonwelt zu etablieren, die vor allem den synthetischen Sound der Musik überallhin mitzunehmen. Die natürliche Tonlandschaft wird in ihrer Dominanz außer Kraft gesetzt, mit einer zweiten, aus Medienkonsum bestehenden Tonregister überlagert und komplementiert. Eine Rückkehr zum „Natur-Sound“ ist oft nur widerwillig möglich – für die Jungen scheint der synthetische Ton (Musik + Natur) das erstrebenswerte Soundscape zu sein, was auch in den Filmen angesprochen wird. In *Immer die Radfahrer* (Österreich/BRD 1958, Hans Deppe) etwa stoßen die drei Radfahrer, die an einem Waldrand campen, mit zwei jungen Frauen zusammen, die sich nebenan niedergelassen haben. Sie haben ein Kofferradio und wollen es nur unwillig ausschalten, als die Männer sie darum bitten.

Damit werden auch die Szenarien um eine zweite Schicht erweitert, die nicht mehr angewiesen ist auf die Anwesenheit leibhaftiger Musiker, sondern über das Radio Anschluss an die allgemeinere soziale Welt findet. Zum einen können Alltagsszenarien jederzeit durch mitgebrachte Musikbeschallung umgeformt und zu Szenen der Tanzaufführung werden, was für die Visualisierung der Ausdrucksformen der Jugendkultur ausgesprochen wichtig ist, weil die Musikalisierung beliebiger Situationen so zum Kennzeichen jugendkulturellen Tuns werden kann. Das gilt insbesondere für die deutschen Rock'n'-Roll-Filme: In *Hula-Hopp*, *Conny* (BRD 1958, Heinz Paul) etwa steht ein Kofferradio als Musikbeschallung auf dem Hinterhof einer Tankstelle, dazu sieht man tanzend und singend die Jugendlichen.

Noch extremer fällt auf, dass das Kofferradio Außen- und Innenräume zu Filmszenen wandelt, indem sie – den Konventionen der Filmmusik folgend – die Beschallung durch das Kofferradio als eine Art „affektiver Modellierung“ der Szene auslegt (oft auch als klares Signal für den Zuschauer, die Emotionalität des Geschehens wahrzunehmen). Wenn also etwa in *Die Post geht ab* (BRD 1962, Hellmuth M. Backhaus) ein Paar am Strand im Sand liegt, mit einem Kofferradio, aus dem Liebeslieder ertönen, dann ist klar: Dies ist eine Liebesszene! Ähnlich untermalt bereits in *Mandolinen und Mondschein* (BRD 1959, Hans Deppe) das zentrale Paar (Vivi Bach und Claus Biederstaedt) – sie sind beide ins Wasser gefallen, liegen danach am Strand – das am Kopfende der Decke stehende Transistorradio die Szene mit sanfter Musik. Das Gerät steht übrigens auch auf dem Nachttisch im Zimmer des Mannes, begleitet ihn durch seinen Urlaubs-Alltag. Dass die eigenständige Manipulation des Umgebungstons vor allem zur Freizeitgestaltung gehört, sollte festgehalten werden. Ein Beispiel ist eine Szene, die eine Gruppe junger Frauen beim Frühstück zeigt (*Im Schwarzen Rössl*, Österreich 1961, Franz Antel); sie zelten am Wolfgangsee, gehören zu einer Werbefirma, die eine Art Betriebsurlaub macht; mehrfach wird auf ein Kofferradio umgeschritten, das die Szene mit „diegetischer Filmmusik“ unterlegt.

Dass das Kofferradio nicht nur einen Urlaubs-Sound in den Urlaubs-Alltag einziehen kann (also auch in der Tongestaltung, die dem Urlaubenden obliegt, die Differenz zum Alltag markiert), sondern das Auszeitige des Urlaubs aussetzen kann (was wiederum ein Akt der Auflehnung gegen das im Namen von „Urlaub“ verhängte Heraustreten aus dem gewohnten Alltag sein kann), wird in einer kleinen Seitenthematik in *Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett* (BRD/Österreich 1962, Franz Antel) angesprochen: Der Firmenchef sucht auf einer Adriainsel im Kofferradio den Börsenbericht: Anschluss an die kommerzielle Welt der Geschäfte, auch dieses ein Sujet des Radios.

Im gleichen Film findet sich auch ein tragbarer Plattenspieler. Diese sogenannten *Phonokoffer* (manchmal auch: *Kofferplattenspieler*) waren älter als die Transistorradios, wurden allerdings Ende der 1950er oft durch Kofferradios abgelöst. Sie wurden in der Regel mit Federwerken betrieben und dienten vor allem zum Abspiel von 17cm-Single-Platten. Interessant ist, dass mehrere Beispiele auf einen höchst akti-

ven Umgang der Nutzerinnen mit den Geräten hindeuten scheinen, auf Formen der aktiven Aneignung von Musik, ja sogar deren Überformung. In der Anfangsszene von *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) läuft auf einem Phonokoffer eine Swing-Schallplatte, zu der Caterina Valente, die hier eine Schmiedetochter spielt, rhythmisch einen Formhammer auf das Eisen auf einem Amboss schlägt, bevor Silvio Francesco den eigentlichen Schmiedehammer niederfallen lässt; dazu singt die junge Frau eine nichtsprachlich artikulierte, jazzartige Melodiestimme. Auch *Bei der blonden Kathrein* (BRD 1959, Hans Quest) findet sich eine Art Karaoke-Szene: Im Garten spielt eine Platte auf einem Phonokoffer, dazu singt Angelika Meichsner „Bella bella chachacha“.

Sinnhorizonte des Fernsehens (und des Radios)

Vor allem das Fernsehen ist fast von Beginn seiner Ausstrahlungen auch im Schlagerfilm ein Thema, als liege eine Vorahnung davon in der Luft, dass sich die Welt der Unterhaltungsmusik massiv verändern würde, wenn es erst zu einem dem Radio vergleichbaren Massenmedium geworden ist. Mehrfach sind in den Schlagerfilmen Funktionen des Fernsehens reflektiert worden, die auf seine Grundbestimmungen als Kommunikationsinstrument und -institution ausgerichtet sind. Ein gerade zu den Zeiten, als die Diskussion über ein privatfinanziertes Fernsehen nach amerikanischem Muster auch in der BRD diskutiert wurde, anliegendes Thema war die Frage nach der ästhetischen Qualität des TV-Programms. (Die Frage nach dem Einfluß der Wirtschaft auf das Programm wurde dagegen kaum gestellt.) Die Debatten um das „Adenauer-Fernsehen“ begannen bereits in den 1950ern, erreichten mit dem 1. Rundfunk-Urteil des Bundesverfassungsgerichts (1961), das die Rundfunkkompetenz den Ländern zuwies, einen ersten Höhepunkt – der Plan, unter der Anleitung der 1960 gegründeten „Deutschland-Fernsehen GmbH“ ein werbefinanziertes deutsches Fernsehen zu gründen, musste zurückgenommen werden.

Der Schlagerfilm nahm eher zynisch Bezug zum kommerziellen US-Fernsehen auf: Der Erstauftritt Freddy Quinns als amerikanischer Sänger („the lonesome star“) im Fernsehen (in *Heimweh nach St. Pauli*, BRD 1963, Werner Jacobs) zeigt den Sänger, der gerade *live* einen Blues im Fernsehstudio singt (mit deutlichen Anspielungen auf die Gestensprache Elvis Presleys); man sieht die Kameras, die Aufbau-

ten, die anderen Künstler im Off der TV-Kamera; am Ende des Auftritts leuchtet auch das Schild „Applause“ auf, alle anwesenden Bühnenarbeiter, Beleuchter, Kameraleute usw. klatschen (ein tatsächliches Publikum ist nicht anwesend). Die Show wird finanziert von „PAMS“, der größten amerikanischen Makkaroni-Fabrik. Freddys Auftritt ist lediglich der Aufhänger für eine Werbung für die Nudeln – ein fünfköpfiges singendes Mädchenballett singt: „Wo man PAMS isst, da lass dich ruhig nieder!“ Am Ende greifen alle in eine große Schüssel mit Nudeln, die jemand von der Kamera her anbietet. Es folgt ein Verhandlungsgespräch über einen neuen Vertrag, den Quinn (als „Jimmy Jones“) in Las Vegas realisieren soll, sowie ein Auftritt Jayne Mansfields (als „Sexy Hexy Evelyne“), die sich zunächst über das „blöde Werbefernsehen“ beklagt, sodann aber für „Nofum“ schwärmt, eine „Gesundheitszigarette“, die man auch seinen vierjährigen Kindern geben könne. Später ist sie froh, ein Engagement nach Deutschland zu haben – dort gebe es Fernsehen ohne jede Werbung, „nur Kunst!“ Die Bezüge zur Diskussion um das Adenauer-Fernsehen sind evident.

Bereits 1957 hatte es in *Hoch droben auf dem Berg* (BRD 1957, Géza von Bolváry) eine fast satirisch anmutende Darstellung einer Fernsehshow gegeben, in der Gunter Philipp einen Moderator, Manager und Entertainer spielt, der während der Show zumeist gereimte Werbesprüche in die Kamera spricht. Die Vorstellungen der Bestimmungstücke des Fernsehens sowie die Ansatzpunkte zu einer Fernsehkritik sind in den Schlagerfilmen aber keineswegs homogen, sondern ausgesprochen widersprüchlich, vermischen ästhetische, geschmackliche, politische und andere Argumente. Auch die der Kritik der kommerziellen Massenmedien so ganz gegenteilige Vorstellung des Fernsehens als *Trivialmedium*, das auch Unterhaltungsansprüche verflache, wird gelegentlich angesprochen. Erwähnt sei nochmals die schon vorgestellte Schlußszene aus dem schon erwähnten *Hier bin ich, hier bleib ich* (1959), in der das sensationell-Slapstickhafte alle anderen Qualitäten überlagert und erstickt. In diese Richtung weist auch ein noch defaitistischeres kleines Dialogstück aus *Charley's Tante* (Österreich 1963, Géza von Cziffra): Eine während eines Abendbuffets nur ein einziges Mal auftretende Nebenfigur sei ein bekannter Schriftsteller und habe früher sehr spannende Kriminalromane geschrieben; dann habe ihm sein Arzt aber jede geistige Arbeit untersagt – seitdem schreibe er nur noch für das Fernsehen.

Wichtiger als die Abwehr des mit Werbung durchsetzten Fernsehens sind andere zeitgenössische Bestimmungselemente des neuen Mediums gewesen. Mehrfach wird auf die Kontrollfunktion des Fernsehens (oder auch des Radios) eingegangen. Die Institutionalisierung der Rundfunkanstalten manifestiert sich auch als Kontrollfunktion, die manche Stile oder Programmformen, die von (jugendlichem) Publikum gewünscht werden könnten, gar nicht erst zulässt. Mehrfach ist es das Publikum, das eine Veränderung der Sendeformate durchsetzt. *Münchhausen in Afrika* (BRD 1957, Werner Jacobs) erzählt von einem stellungslosen Musiklehrer (Peter Alexander), der beim Fernsehen um Anstellung bitten will, sich versehentlich in eine Sendung des Bildungsfernsehens verirrt, das Studio vor laufenden Kameras auf den Kopf stellt und fliehen muss; in Afrika treiben ihn Vertreter des Senders auf, die ihn nicht etwa verhaften, sondern unter allen Umständen unter Vertrag nehmen wollen, weil das Publikum von seinem Auftritt begeistert war; am Ende ist er der Star einer TV-Revue. Man mag gerade dieses Beispiel auch als Kritik an den formalisiert-steifen Formaten des Fernsehens und des ihnen innewohnenden Autoritätsanspruchs nehmen, dem mit Alexander eine Figur des Klamauks und der eindeutig vorherrschenden Unterhaltungsfunktion entgegengestellt ist. Dass es ausgerechnet eine Sendung über die ethnomusikalische Beschreibung afrikanischer Musik war, die er auf den Kopf stellte, und dass die erste Nummer seiner Show eine Szene ist, die ihn als Opfer schwarzer Kannibalen in einem riesigen Kochtopf zeigt, deutet auch darauf hin, dass es nicht um eine „Wahrheit“ im Sinne des Bildungsbegriffs, sondern um ein offenes Spiel des Signifikantenwissens geht, das sich seiner rassistischen Elemente gar nicht bewusst ist.

Fernsehen als ein Medium, das durch Publikumsgeschmack und durch das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer gesteuert wird – gerade diese Annahme ist mehrfach thematisiert worden. Ein Beispiel ist *Münchhausen in Afrika* (wie *Große Star-Parade*, 1954, das Muster bereits am Radio vorführte). Ein womöglich noch interessanteres Beispiel ist aber *Es wird alles wieder gut* (BRD 1957, Geza von Bolváry), der von einer jungen Frau erzählt, die nach dem Tod ihres Vaters zunächst als Sekretärin des Unterhaltungschefs in einer TV-Anstalt eingestellt wird. Als die Frau des Nachrichtensprechers bei einem Unfall tödlich verletzt wird und er nicht in der Lage ist, die Nachrichten weiter zu verlesen, springt die junge Frau kurzfristig ein, erklärt sogar die emotio-

nale Reaktion des Mannes und findet tröstende und aufbauende Worte, in einem fast pastoralen Tonfall. Eine ganze Kette von Bildern von Zuschauern folgt, die irritiert und zunehmend fasziniert der Rede der jungen Frau lauschen (darunter ihr Chef und der Intendant des Senders) und die ihr sogar in einer Milchbar applaudieren. Sie wird aber nicht wegen „Disziplinlosigkeit“ entlassen, wie ihr der Sendeleiter unmittelbar nach der Sendung angedroht und wie sie selbst gefürchtet hatte, sondern vom Intendanten bereits am nächsten Tag eingeladen, als Ansagerin zu arbeiten – es hatte zahllose Anrufe gegeben, sogar Fanpost war eingelaufen.

Nun geschehen zwei Dinge, die für das im Film präsentierte Verständnis von „Fernsehen“ von Bedeutung sind:

(1) Mit der Popularität, die sie über Nacht gewonnen hatte, und der Ernennung zur Ansagerin tritt die junge Frau aus der Anonymität und Gesichtslosigkeit der Sekretärin heraus – sie ist zur TV-Persona und damit zur öffentlichen Person geworden. Die Journalisten und Photographen, die sie vor dem Büro des Intendanten erwarten, markieren die Transformation auch als Szene.

(2) Und sie bewahrt den Stil der persönlichen Ansprache, der Individualisierung der Adressierung des Zuschauers: Aufnahmen der anfangs noch unsicheren Sprecherin und späteren Moderatorin folgen, im großen Studio, mit Bildern der durchaus bedrohlich wirkenden Revolveroptiken der großen Studiokameras. Doch die Unsicherheit verfliegt schnell, sie lässt das Blatt mit dem vorbereiteten Text fallen und beginnt, in der ihr eigenen Naivität einen eigenen Text zu improvisieren, eine Geschichte zu erzählen, die auf Tröstung und die Stimulation von Hoffnung hinausläuft – das „Es wird alles wieder gut“ des Titels ist nicht nur das Motto des ganzen Films, sondern wird bis in Mikrostrukturen hinein ausgeführt.

Es war die „Menschlichkeit“ und die spürbare persönliche Anteilnahme, die emotionale Angerührtheit der jungen Frau, die die Zuschauer so angesprochen hatte, dass sie sich meldeten. Die Abkehr vom Register der kühlen und sachorientierten Darbietung der Nachrichten, die Hinwendung zu Formen einer teilnehmenden Berichterstattung, das Spürbarwerden der Fernsehfiguren als selbst Angerührte: Es ist ein ganzer Kranz von Qualitäten, die im Zufallsauftritt der jungen Frau (gespielt von Johanna Matz) zum Vorschein kamen und die von Zuschauern im standardisierten Format des Fernsehens vermisst

wurden. Natürlich fügt sich die Emotionalität des Auftritts in die Charakterisierung der Protagonistin, die von der Trauer um den Vater immer noch fast wie gelähmt erscheint, die den trostspendenden Text eigentlich aus der eigenen Erfahrung des Todes des Vaters heraus artikuliert und die zudem von Beginn an als Figur gezeichnet wurde, die sich in höchstem Maße empathisch verhält. Aber die dramaturgisch so zentrale Wendung in ihrem Leben hat doppelten Boden, lässt auch einen Blick zu auf das Fernsehen als „Affektbühne“: Es soll nicht nur „über Welt!“ berichten, sondern auch zeigen, dass es auch emotional „in der Welt“ ist, verbunden mit einem ebenso paternalistischen wie naiven Gestus, der vielleicht an manche pastoraltheologische Verfahren gemahnt, der sich jedenfalls strikt gegen eine entpersönlichte Intellektualisierung des Programms ebenso wie gegen dessen marktschreierische Kommerzialisierung wendet.

Greift *Münchhausen in Afrika* die Vision eines Besspaßfernsehens auf, dessen Protagonisten (hier: Peter Alexander) man gern haben mag, ohne ihnen aber kommunikative, ideologische oder pastoral-seelsorgerische Macht zu verleihen, so macht sich *Es wird alles wieder gut* im gleichen Jahr dafür stark, sich auf die emotionalen Qualitäten zu besinnen, die Zuschauer mit den Fernseh-Personae verbinden. Ersterer Film spielt mit einer Vorstellung des Fernsehens als eine Bühne des Lachen-Machens, dem Zirkus oder dem Kabarett-Theater nicht unähnlich. Der zweite dagegen skizziert das Fernsehen als einen intimen Raum, der technisch zwar der Massenkommunikation zugehört, aber höchst individualisierte Ansprachen ermöglicht (er gehört zur „parasozialen Kommunikation“, um einen Ausdruck der beiden amerikanischen Psychologen Horton & Wohl zu benutzen). Was Fernsehen ist und was Zuschauer wollen, ist in den Modellierungen der Filme der Zeit also durchaus widersprüchlich. Doch mag man die Tatsache, dass der Artikel Hortons und Wohls im Jahre 1956 erschien, dass Günther Anders im gleichen Jahr die ontologische Unsicherheit des Bildes erstmalig notierte, dass Theodor W. Adorno mit dem Beginn des Sendebetriebs des BRD-TV's die Kritik des Fernsehens als ideologie-produzierender Maschine aufnahm (1952ff) – man mag all dieses als Indikatoren dafür nehmen, dass „Fernsehen“ ein diskursives Thema der Zeit war, das auch im kulturellen Hintergrund der Schlagerfilme immer bewusst bleibt und zu ihrem hinter- oder oft auch vordergründigen Thema wird: Genres des Unterhaltungskinos

sind eben auch diskursive Bühnen, sind in den diskursiven Konflikten und Widersprüchen ihrer Zeit verhaftet, sind selbst Beiträge zur Aushandlung gesicherteren gesellschaftlichen Wissens.

Summa

Die Besichtigung des gewaltigen Korpus – von 1945 bis 1965 sind mehrere hundert Schlagerfilme in der BRD und in Österreich produziert worden – zeigt so schnell, wie nahe manche der Filme an Themen der Zeit gewesen sind, die auch politisch diskutiert wurden und die die Grundverfassung des deutschen Mediensystems selbst betreffen. Es zeigt sich auch, dass manchmal geschmackshygienische Vorstellungen aktiviert werden. Vor allem aber spiegeln sich die Veränderungen des allgemeinen Publikums im Umgang mit den reproduktiven Musikmedien und die Ausdifferenzierung des Publikums (vor allem die Herausbildung der Jugendkulturen) in den dargestellten Nutzungsweisen. Manches bleibt naiv und billig, manches hat überraschende Tiefe – aber das Feld der Bezugnahmen und Repräsentationen ist widersprüchlich. Auch die Hybridisierung der Erzählformen ebenso wie des Sound Designs – in vielem deutet sich bereits die Formenwelt des Fernsehens an, in das die Musikdarstellung Mitte der 1960er einzog. Die deutschen Schlagerfilme der Nachkriegszeit sind ein Genre des Übergangs. Und sie sind Zeugen eines tiefgreifenden Wandels der kulturellen Umgangsformen mit Musik ebenso wie der zunehmenden Kommerzialisierung des Musikbetriebs.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1953) Fernsehen als Ideologie. In: *Rundfunk und Fernsehen* 1,4, S. 1-11.
- Anders, Günther (1961) *Die Antiquiertheit des Menschen. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.
- Anderson, Lauren (2003) Case Study I: *Sliding Doors* and *Topless Women Talk About Their Lives*. In: *Popular Music and Film*. Ed. by Ian Inglis. London/New York: Wallflower Press, S. 102-116.
- Heister, Hanns-Werner (1974) Die Musikbox. Studie zur Ökonomie, Sozialpsychologie und Ästhetik eines musikalischen Massenmediums. In: *Segmente der Unterhaltungsindustrie*. Beitr. v. Hanns-Werner Heister [...]. Frankfurt: Suhrkamp, S. 11-65 (Edition Suhrkamp. 651.).
- Horton, Donald / Wohl, R. Richard (1956) Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. In: *Psychiatry* 19, S. 215-229.
- Kayser, Dietrich (1975) *Schlager, das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler (Metzler-Studienausgabe.).
- Kordecki, Sarah (2012) Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Augenblick*, 54-55, S. 89-95.
- Maase, Kaspar (1997) *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt: Fischer (Europäische Geschichte.).
- Szendy, Peter (2008) *Tubes. La philosophie dans le jukebox*. Paris: Éd. de Minuit.