

Hans J. Wulff:

Karaoke: Zwischen Kulturtechnik, kommunikativem Format und dramaturgischer Praxis.

Am Beispiel der Karaoke-Szenen im Film.

Ursprünglich erschienen in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73,4, 2016, S. 306-327. Gegenüber der Druckfassung leicht erweitert. URL der vorliegenden Fassung: <http://www.derwulff.de/2-223>.

Abstract: Karaoke singing is a cultural phenomenon that became popular in highly developed capitalist societies in the 1970s. It establishes a frame of musical acting in the public sphere of leisure, and produces a collective immediacy and conviviality in live audiences while highlighting the subjective disposition of the singer. Karaokeists not only try to imitate their chosen performer; they often generate an obvious aesthetic distance to the recorded song through the use of exaggeration, overacting, and substandard vocals, thereby exploiting the music as a vehicle for their own subjective expression. Analyses of numerous karaoke scenes from films seek to expose the correlation between song, showmanship, personalized projection, and self-representation.

Die Praxis des Karaoke-Singens entstand in den frühen 1970ern in Japan. Das Wort selbst stammt aus dem Japanischen und bedeutet so viel wie „leeres Orchester“ (von *kara*- = leer, und *oke* = Kurzform für Orchester) [1]. Für das Singen wird der Orchesterklang von Hits aller Art eingespielt (meist aus den Bereichen Schlager- und Rockmusik); es ist die Aufgabe des Sängers oder der Sängerin, dazu den Gesang *live* dazu zu liefern. Oft ist von *Halb-Playback* die Rede. Heute läuft dazu meist auf einem eigenen Bildschirm der Text des Liedes. Nach ersten Erfolgen in Japan – dort wurde und wird Karaoke vor allem in Bars und Clubs ausgeübt [2] – griff die neue Unterhaltungsform auf die USA über und ist seit den 2000er Jahren auch in Europa verbreitet, gewinnt durch das Internet und *karaoke communities* in den *social media* darüber hinaus auch neue Formen der technischen Realisierung.

Es wird in dieser Skizze nicht darum gehen, einer Ethnographie des Karaoke-Singens zuzuarbeiten, und auch die technischen und ökonomischen Aspekte werden nicht berührt werden. Vielmehr sollen die dramatischen und sozialen Kontexte vorgestellt werden, in denen Karaoke in diversen Filmen eingesetzt worden sind [3]. Das in der Musikrezeption bekannte Mitsingen von Liedern, die aus dem Radio, von der Platte, vom Tonband oder anderen Tonträgern er-

tönt, ist grundlegend vom Karaoke zu trennen, zumal es nicht (oder nur im extremen Ausnahmefall) zum um den Gesang bereinigten Orchesterklang des Liedes erfolgt. Karaoke-Veranstaltungen finden fast ausschließlich in geschlossenen Räumen verschiedenster Größe statt. Der Sprachgebrauch ist in der Kritik nicht ganz eindeutig. Auch parodistische Einlagen wie die kurze Rap-Einlage der 85jährigen Ellen Albertini Dow in *The Wedding Singer (Eine Hochzeit zum Verlieben*, USA 1998, Frank Coraci), die von einer Band auf der Bühne begleitet wird, wird manchmal als *Rapper's Delight* als Karaoke-Nummer verbucht. Parodien mit Live-Begleitung sind vom Karaoke strikt zu trennen, deren Wesenselement das nur technische Zuspieldes Musikbetts des Gesangs ist. Karaoke ist dem folgend eine symbiotische techno-humane Hybridform, eine Mischung von technischem Tonträger und Live-Gesang im Kontext des sozialen Lebens.

Immer ist Karaoke öffentliches Geschehen, eine Performance von Laien vor einem besonderen oder einem unspezifischen Publikum [4]. Der Auftritt auf der Karaoke-Bühne ist für die Sänger eine liminale Erfahrung, ein Grenzübertritt, weil sie sich in eine Rolle hineinbewegen, die sie nicht professionell beherrschen, sondern an die sie anschmiegen müssen. Er ist zudem ein Bruch mit den kulturell verbindlichen Regeln, dass Kulturgüter wie Schlager oder Rockstücke von einer kleinen Elite von professionellen Akteuren produziert werden (Brown 2010, 65). In allen Bereichen der kulturellen Produktion zeigt sich eine Trennung von „hoher“ und „niedriger Wertigkeit“: Die „hohe Produktion“ wurde monopolisiert und der amateurhafte Auftritt gilt als minderwertig. Diese Gliederung steht quer zu den bekannten Gegenüberstellungen von *high* und *low brow culture*. Sie mag überraschen, ist aber Teil der symbolischen Zirkulation und deutet auf die eminent wichtige Rolle der Industrie als Kontrollinstanz der Unterhaltungskultur hin.

Für den Karaoke-Sänger ist der Auftritt so ein Übertritt in eine ihm normalerweise nicht zugängliche Räumlichkeit. Die Rollenunsicherheit äußert sich in zahlreichen Signalen der Rollendistanz und ist gekennzeichnet durch eine fundamentale *liveness anxiety* (Brown 2010, 71, passim), einer Spielform des Lampenfiebers. Ob der Auftritt gewertet werden kann als Aufstand gegen die stillschweigende Hegemonie der Unterhaltungskunst durch die Industrie (wie etwa Brown [2010] annimmt), ist hier kaum zu entscheiden. Die Besichtigung der Beispiele wird zeigen, dass die Karaoke-Szenen des Spielfilms sich nicht nur in die narrative Ordnung der jeweiligen Filme eingliedern, sondern zudem Elemente des Subjektiven, der dyadischen und der Gruppen-Kommunikation sowie der Entstehung von Kollektiven aufgreifen und veranschaulichen. Identität, Liebeskommunikation, Gemeinschaft: drei Fluchtpunkte, die Karaoke aus den Machtverhältnissen der Unterhaltungskommunikation herausbrechen.

1. Das dispositive Format der Karaoke-Bühne

Immer sind die Auftritte im Format des Bühnenauftritts arrangiert: Dem Akteur auf der Bühne steht das Publikum gegenüber. Dem Bühnenauftritt folgt in aller Regel Applaus, von manchmal frenetischer Intensität, als solle der Mut des Performers belohnt werden, als Nicht-Profi sich vor einem unberechenbaren Publikum zu produzieren. Tatsächlich zeigt auch eine erste empirische Untersuchung eine interessante Asymmetrie zwischen Bühnenakteuren und Zuschauern – die Zuschauer unterstellen den Singenden dominant eine egozentrische Motivik, was diese selbst nicht tun (Wallbott/Breidenbach 1993).

Tatsächlich stellt sich die Frage, warum Laien dazu bereit sind, sich öffentlich zu exponieren, obwohl sie die Möglichkeiten der technischen Verschönerung der Stimme nicht zur Verfügung haben – immerhin ist die klangliche Perfektion und Ausgewogenheit der Aufnahme eine allgemeine Qualitätserwartung, die Rezipienten an das Produkt haben. Handelt es sich um eine „Probe“, die die Fähigkeit austestet, ein Publikum zu binden, weil man die Intensität des Gesangsvortrags erreicht? Dann würde sich die Frage, wer welche Titel vorträgt, sehr ins Zentrum rücken, weil alles darauf hindeutet, dass hier Lieder gesungen werden, die auf eine „erlebte Emotionalität“ des Vortragenden zurückweisen. Dann würde der Ka-

raoke-Auftritt zu einer Art öffentlicher Darstellung der eigenen Emotionalität (und die Musik würde nur den Rahmen darstellen, in dem die Singenden sich als „Emotions-Intensive“ für andere präsentieren können – in einer formal als Auftritt aus dem Gang der Alltagszeit herausgeschnittenen „Ausdrucksepisode“). Das Authentische des Auftritts gehört ganz dem Gesang zu – das Musikbett ist nur Reproduktion. Und wenn in *Ladybird, Ladybird (Ladybird, Ladybird, Großbritannien 1994, Ken Loach)* Maggie (Crissy Rock) gleich eingangs des Films in einer verrauchten Kneipe als Karaoke-Sängerin auftritt, scheint sie die ganze Kneipe zu einem Residuum der verdeckten Sehnsuchtsenergien zu machen, die sie umtreiben [5]. Stefanie Alisch (2012) spricht von *conviviality* der Emotionalität und motorischen Dynamik des Liedes und des Karaokeurs und benennt damit die Deckungssynthese, die Musik und Performer erreichen (oder zumindest anzielen): Der Singende nutzt die Präsenz der Musik, um sich selbst als präsentisches Wesen kenntlich zu machen.

Der Einsatz einer Karaoke-Szene gleich eingangs des Films (wie in *Ladybird, Ladybird*) ist risikoreich, weil die Figuren bei einem solchen Einsatz bewusst eine Performer-Maske überstreifen, also nur indirekt als Figuren der folgenden Geschichte wahrnehmbar werden. Allerdings kann darum die Differenz der „Karaoke-Figur“ und der späteren Figur im Film um so deutlicher werden. Ein zweites Beispiel ist die Eröffnungsszene der Kriminalkomödie *Love, Honour & Obey* (Großbritannien 2000, Dominic Anciano, Ray Burdis), die alle Mitglieder der Gang und Familienfirma nacheinander als Sänger des gleichen Liedes (es handelt sich um Tony Christies *Avenues and Alleyways*) vorstellt – und alle zeigen eine Art 'Festgesicht'. Die Schauspieler hatten die Stimmufnahmen übrigens vorproduziert, imitierten also eigenen Gesang. Besonders signifikant ist ein Beispiel, das dem Thriller *Rising Sun (Die Wiege der Sonne, USA 1993, Philip Kaufman)* entstammt, in dem der Gangsterboss Eddie Sakamura gleich in der Titelsequenz mit einigen Japanern im Hintergrund in einer Karaoke-Bar *Don't Fence Me in* singt – einen als prototypischen Cowboy-Song geltenden Titel von Cole Porter – singt, dabei das blonde Callgirl Cheryl Austin (Tatjana Patitz) adressierend, die unmittelbar vor der Bühne an einen Tisch lehnt; als sie die Bar verlässt, bricht er das Lied ab, folgt ihr, zwingt sie, in sein Auto zu steigen – sie wird binnen kurzem tot sein; ihr Tod setzt die Geschichte in Gang. Dieser Beginn ist wiederum hocheffizient, führt den Ant-

agonisten ein, etabliert die Voraussetzungen für den initialen *plot point* und markiert durch das Lied zugleich Leitwerte des Bösewichts, in einem Zwischenreich zwischen japanischer und amerikanischer Kultur.

In allen diesen Beispielen stellt sich die Frage, wie Mitglieder des im Film dargestellten Publikums ebenso wie die Kinozuschauer die Bühnenakteure bzw. den Auftritt attribuieren: als eine Art musikalischen Exhibitionismus? Als Versuch, narzißtische Gratifikationen einzuheimsen (während des und nach dem Auftritt)? Ist es eine Variante des bekannten Vergnügens des *fifteen minutes of fame*, von der McLuhan sprach, als er die Bereitschaft von Nicht-Medienprofis zu nominieren versuchte, sich sogar dann vor die Kameras zu begeben, wenn sie wissen, dass sie zum Objekt gemacht werden, man sich über sie belustigt etc.?

Die einander so deutlich entgegenstehenden Attribuierungen weisen möglicherweise auf tiefere sozial- und persönlichkeitspsychologische Motivationen zurück. Argumentieren die Zuschauer von der Warte einer der Soziosphäre des Bürgerlichen zugehörigen Regel, sich in der Öffentlichkeit nur in als perfekt angesehenen Formen zu präsentieren, insbesondere Emotionalität zu kontrollieren und zu moderieren, nutzen die Singenden das Karaoke-Format als eine Spielform, die es in einer hochgradig formalisierten, disziplinierten und kontrollierten sozialen Umwelt ermöglicht, Aspekte der Persönlichkeit zu kommunizieren, die es gemeinhin zu unterdrücken gilt. Das würde Karaoke als eine Ausbruchsform aus den Verhaltensregulationen vor allem formaler Gesellschaften kennzeichnen und sich insbesondere an Persönlichkeiten wendet, die strenger Verhaltens-, Auftretens- und Erscheinungskontrolle unterliegen. Allerdings ist der Ausbruch ambivalent – die Bühnenakteure bewegen sich nur partiell aus dem Feld sozialer Kontrolle heraus, und dies auch noch nur für die begrenzte Zeit des Auftritts. Aber er trägt dennoch Anzeichen des Zu-Eigen-Machens: der *Aneignung* konfektionierter Unterhaltungsmusik: Die Karaokisten nutzen industriell gefertigte Musiken, um eigene Emotionalität mittelbar zu machen. Der Musik-Track wäre dann eine Art akustischer und sonischer „Maske“, unter der die Ausdrucksfähigkeit des einzelnen ausgelebt werden kann.

Diese komplizierte Beziehung zwischen Akteur, (industriell vorgefertigter) Musik, Live-Vortrag und Zu-

schauern bricht dann zusammen, wenn das Karaoke-Singen professionalisiert wird. Das Bemühen um Authentizität des Auftritts geht bis zur Nachahmung der Bewegungen und der Stimme des eigentlichen Sängers, was wiederum an die Popularität von Doppelgängern (am bekanntesten dürften die Elvis-Presley-Klone sein) und Cover-, Revival- und Tribut-Bands gemahnt. Hier geht es um die Identifizierung des Originals in der Verkleidung des Auftritts, um den Genuss der Ähnlichkeit von Original und Doppel, nicht um die Individualisierung des Ausdrucks von Laien, die sich auch im körperlichen Ausdruck deutlich von den Originalen entfernen (auch wenn die Karokeszenen viele Hinweise auf die zentrale Rolle der Nachahmung des Ausdrucksverhaltens von Stars enthalten).

Noch eine weitere Lesart bietet sich an – gerade die Unperfektheit der Performance verbunden mit der (geschlossenen) Öffentlichkeit der Veranstaltung, das Eingeweihtsein aller Beteiligten in die Privatheit des Geschehens stellt das Karaoke-Format neben oder sogar gegen die üblichen musikalischen Auführungen, die durch die Bank auf einem ökonomischen Vertrag zwischen Bühnen-Akteuren und Publikum beruhen. Karaoke dagegen fußt auf einer kommunikativen Übereinkunft, transformiert die Veranstaltung in eine Realität außerhalb des Musik-Merkantilen (auch wenn die Musikbänder in den Verwertungsketten der Musikindustrie durchaus eine Rolle spielen). Am Ende des Films *Keeping the Faith* (*Glauben ist Alles!*, USA 2000, Edward Norton) wird ein Tanz- und Karaoke-Saal für jüdische und christliche Gemeinschaften gegründet – ein kollektiver Ort der Gemeinde, nicht des kommerziellen oder teil-kommerziellen Vergnügens.

2. Funktions- und Bedeutungshorizonte von Karaoke-Szenen

Duets (*Traumpaare*; USA 2000, Bruce Paltrow) spielt verschiedene Möglichkeiten durch, das Karaoke-Format zu bedienen und zu nutzen. Er handelt von drei Paaren, deren Geschichten wechselnd erzählt werden und die bei einem großen Karaoke-Wettbewerb in Omaha, Nebraska, schließlich zusammentreffen: Der eine (Ricky Dean / Huey Lewis) verdient sein Geld durch die Teilnahme an Karaoke-Wettbewerben; sein erster Auftritt im Film ist Joe Cockers *Feelin' Alright*, das er ganz in der Manier Cockers präsentiert. Ihm ist zugesellt seine Tochter

Liv (Gwyneth Paltrow), mit zusammen er am Ende ein Duett singt (*Just My Imagination*, gesungen von Kenneth 'Babyface' Edmonds und Gwyneth Paltrow), in dem sich die beiden ihre Liebe gestehen; schon die Intensität der Zuwendung, die die beiden durch die Blicke während ihres Auftritts wechseln, zeigt die zutiefst private Bedeutung, die er hat. Das zweite Paar besteht aus einem Taxifahrer (Billy Hanan / Scott Speedman) und der Sängerin Suzi Loomis (Maria Bello), die nach Kalifornien fahren will, ihren Wagen aber von einem Karaoke-Termin zum anderen führt; sie pflegt einen erkennbar eigenen Auftritts-Stil – und trotz ihres extrovertierten Auftretens ist sie vor dem Bühnenauftritt von tiefem Lampenfieber erfüllt. Das dritte Paar schließlich ist die Zufallspaarung des ausgebrannten Verkäufers Todd Woods (Paul Giamatti), der aus der allzu kleinbürgerlichen Wohnung entflohen ist und der von einer Sängerin überredet wird, auf einer kleinen Karaoke-Bühne aufzutreten – mit Hilfe von Drogen gelingt es ihm, einen ganz eigenen, witzig-exaltierten Auftrittsstil zu finden, der wiederum auf verdeckte und unterdrückte Wesenszüge der Figur hindeutet, die ihr Geld in der kalten und formalen Welt der Immobilienfinanzierung verdient hatte; Woods nimmt den Schwarzen Reggie Kane (Andre Braugher) als Anhalter mit, der gerade aus dem Gefängnis geflohen war; die beiden treten gemeinsam in einer Bar auf (mit einer bemerkenswert erotisch unterlegten Version des Liedes *Try a Little Tenderness* aus dem Jahre 1932, das von Bing Crosby, Otis Redding und vielen anderen eingespielt wurde); sie werden Freunde. Am Ende überredet Kane Woods, zu seiner Frau zurückzukehren und trägt während des finalen Karaoke-Wettbewerbs *a capella* ein Lied vor, in dem er die Freundschaft zu Woods besingt – nach dem Lied wird er von Polizisten, die nach ihm suchen, auf offener Bühne erschossen.

Kane tut den Schritt heraus aus dem Karaoke-Muster, wird zum eigenständigen Sänger und trägt Eigenes vor. Er verlässt damit auch das so schillernde Format des Karaoke, gibt den vorgefertigten Rahmen des Liedes auf, das nur als Pseudo-Eigenes dienen kann. So sehr Karaoke auch einen symbolischen Schutz für die Akteure garantieren kann – immerhin bleiben sie in der Ton-Sphäre gesellschaftlicher Normalität –, so sehr gibt Kane diesen Schutz auf, authentifiziert sich. Für alle anderen bleibt der Auftritt Nachahmung, Parodie oder Mimikry. Und kann so ganz eigenen Charme entfalten.

Duets spielt mit verschiedenen sozialen Bedeutungshorizonten, in die Karaoke-Gesang eingebunden werden kann: die Nutzung des Gesangs als Maske eigentlich privater Bedeutungen; als Mittel, eigene Ausdrucksstile zu finden und darüber die Persönlichkeit zu verändern, in die Konditionen des Alltags- und Berufslebens einzugreifen; als Probe für die eigene Persönlichkeit, im Licht der Öffentlichkeit zu bestehen und so narzißtische Probleme der Selbstwahrnehmung auszuagieren; als Musiker-Profession, die sozusagen von der Zweitverwertung der Hits und *celebrities* lebt; und schließlich als Vorstufe des Ausdrucks des Musizierens als reiner, nicht mehr vom Tonbett des Karaoke-Orchesters geleiteter Ausdrucksgeste.

Nur wenige Filme spielen neben *Duets* ausdrücklich im Karaoke-Milieu. Eines der wenigen Beispiele ist *Jackpot* (USA 2001, Michael Polish), der von dem am Ende vergeblichen Versuch des Sängers Sunny Holiday (Jon Gries) erzählt, sich durch Auftritte in verschiedensten Karaoke-Bars als Country-Musik-Star zu etablieren. Die These des Films belegt eine Ausgangs-These dieses Abrisses mit Deutlichkeit: Karaoke-Auftritte sind eine eigene kulturelle Praxis und sollten keinesfalls mit der Produktionssphäre der Musikindustrie verwechselt werden – sie stehen nicht einmal in einem engeren Verhältnis zueinander [6].

Ein Karaoke weniger zentrierendes, thematisch anders gelagertes Beispiel ist die Independent-Produktion *The Rock 'n' Roll Dreams of Duncan Christopher* (USA 2010, Justin S. Monroe), eine Musikkomödie, deren Held (gespielt von Jack Roberts) ein Junge ist, der nach dem Selbstmord des Musikervaters versucht, das Trauma des Vaters in den Griff zu bekommen. In einem Karaoke-Wettbewerb beginnt er, nicht nur seine Stimme zu finden, sondern auch neues Selbstbewusstsein zu gewinnen und sich gegen einen zweiten Sänger durchzusetzen, der ihm den Gewinn des Wettbewerbs streitig machen könnte (*Simply Irresistable* / Aaron Moreland). Hier ist es ein deutlich therapeutischer Rahmen, in den Karaoke eingelassen ist.

2.1 Identitäten und Transitionen

Coming of Age

Zudem erzählt der Film eine *coming of age story*. Karaoke-Auftritte wirken darin wie Identitätsproben, als Durchgänge zu einem anderen, selbstbewussteren Ich, das sich im Auftritt den Anderen zeigt. Einer von zahlreichen Pubertäts-Filmen ist *Coyote Ugly* (*Coyote Ugly*, USA 2000, David McNally), der von solch einer Transition erzählt: Die junge Violet Sanford (Piper Perabo) ist von der Kleinstadt nach New York gezogen, um dort Singer-Song-Writerin zu werden; allerdings muss sie erst zum Mitglied der jungen Frauen werden, die das „Coyote Ugly“ betreiben – erst jetzt überwindet Violet ihr Lampenfieber, wenn sie *One Way or Another* anstimmt (das Original wurde von Blondie gesungen). Wie so oft sind die Titel der Lieder, die mit narrativen Wendepunkten oder Überschreitungen verbunden sind, ausgesprochen sprechend, legen sie doch auch interpretative Spuren aus sowohl hinsichtlich der Geschichten (realisieren also metadiegetische Funktionen) wie auch der subjektiven Bedeutungen, die die Lieder für die Akteure haben (indizieren also vielleicht auch die Perspektive, die die Figuren auf „ihre“ Musik haben).

Die Prominenz von Szenen, in denen Pubertierende oder junge Erwachsene emotionale Beziehungen zu anderen musikalisch artikulieren können, indem sie sich auf das Karaoke-Format einlassen, lässt sich in sich als Realisierungsform einer Phase des Erwachsenwerdens bedenken (und sich deshalb mit der großen Popularität des Formats in Teenie-Filmen und TV-Teenie-Serien zusammenbringen): Im Schutz des vorproduzierten, emotional dichten Liedes wird die emotionale Ausdrucksfähigkeit der Lieder zum Selbstausdruck genutzt und das Problem, eigene emotionale Ausdrucksmittel und Strategien der werbenden Beziehungskommunikation zu erproben, umgangen wird. Wenn das Lied nicht nach- oder mitsingend intoniert wird, sondern als authentischer Ausdruck sozialer Beziehungen oder sozialen Beziehungshandelns ausgewiesen ist – durch Stimme und Intonation, Adressierung und situative Gegebenheiten –, dann wird die Kollektivität und Emotionalität des jeweiligen Liedes durch eine individuelle Intention neu gerahmt, wird zu einer Botschaft zwischen Kollektivität und individueller Ansprache.

Das Private in der Öffentlichkeit

Nicht nur, dass derartige Aneignung eines vorgefertigten Liedes eine Art „Symbol-Piraterie“ ist, die Enteignung des Liedes aus dem kommerziellen Nutzungszusammenhang kann noch weiter gehen, wenn zwei zusammen singen. Dieses signalisiert die Koordination des Paares, die Synchronisation von Ausdruck und Rhythmus; und vielleicht geht es sogar zugleich um ein Austesten des Geschmacks und der Emotionsfähigkeit des jeweils anderen. Einen derartigen dramaturgischen Zusammenhang bedient eine Karaoke-Szene in dem Disney-Teenie-Musical *Camp Rock* (*Camp Rock*; aka: *Camp Rock - Sei anders, sei du selbst!*; USA 2008, Matthew Diamond), die narrativ wirksame Antriebe und Motive der Figuren in einer musikalischen Performance zusammenführt und dabei den Auftrittskarakter quasi privatisiert: Die junge Mitchie Torres (Demi Lovato) verdingt sich als Küchenhilfe bei einem Camp-Rock-Wettbewerb. Der Rock-Jungstar Shane Gray (Joe Jonas) hört die phantastische Stimme der jungen Frau, die hinter verschlossenen Türen vor sich hin singt. Erst beim Karaoke-Auftritt Torres' entdeckt er, wem die Stimme gehört, stimmt selbst ein – und aus der Bühnen-Performance der Sängerin wird ein Duett (sie singen *This Is Me / Gotta Find You*, im Text des Liedes direkt an subtextuelle Tiefenmotive der beiden Figuren anknüpfend). Die Anwesenheit des Publikums versinkt, der Gesang ist nun ausschließlich für den anderen bestimmt; die Kamera akzentuiert die Dichte der Adressierung noch, wenn sie das Paar in einer fast dreißigsekündigen Rundfahrt aus leichter Untersicht (Nah) umkreist. Der erste Teil Torres' Auftritts ist noch ganz dem Publikum im Saal gewidmet, wobei die Unsicherheit, mit der die junge Frau die Bühne betritt und einen Platz auf der Hinterbühne aufsucht, noch auf die Unerfahrenheit und Schüchternheit der Sängerin hindeutet, die aber schnell durch routiniert-ekstatische Show-Gestik von Rocksängerinnen abgelöst wird [7]. Als nach 90 Sekunden Gray einsetzt und aus dem Publikum kommend die in den Zuschauerraum hineinragende Laufsteg-Bühne betritt, wird auch der Raum der Performance moduliert: Torres löst sich von der Hinterbühne, betritt ihrerseits den Laufsteg, in dessen Mitte die beiden einander zugewendet stehenbleiben.

Den öffentlichen Raum einer Kneipe nicht dazu zu nutzen, das anwesende Publikum zu unterhalten und sich selbst damit als „öffentlichen Akteur“ zu etablieren, sondern den Auftritt als Möglichkeit zu nut-

zen, einem anderen in der Maske des Karaokierens eine heimliche Botschaft zukommen zu lassen, ihm eine Liebeserklärung auszusprechen, ist zu einem eigenen Kleinmotiv des Liebesfilms geworden. Nicht nur, dass man dem entnehmen könnte, dass die Öffentlichkeit des Karaoke-Auftritts oft eine nachbarschaftliche Gemeinschaft voraussetzt, die ganz anders ist als das Publikum der meisten kommerziellen Musik-Veranstaltungen, sondern die auch einen Rückschluss erlaubt auf die Bedeutung der mehr oder weniger gekonnt dargebotenen Musik als Mittel emotionalen Ausdrucks.

Noch deutlicher sind die sozialen Nah-Verhältnisse in Filmen, die sich zudem noch verbünden mit einer eigenen narzißtischen Ebene des Geschehens, wenn Karaokieren von den Figuren der Handlung als Strategie des Trauerns verwendet wird. Ein komplexes Beispiel findet sich in dem Rührstück *P.S. I Love You* (*P.S. Ich liebe Dich*, USA 2007, Richard La Gravenese): Die Beziehung zwischen Gerry (Gerard Butler) und Holly (Hilary Swank) war kompliziert gewesen, es gab immer wieder Streit, obwohl beiden klar war, dass sie bedingungslos zueinander hingezogen waren. Der lebenslustige Gerry trat immer wieder auf einer kleinen Bühne als Karaokeur auf. Einmal bedurfte es einer Wette, um Holly dazu zu bewegen, ihrerseits einen Auftritt zu absolvieren (mit einer klar an den Ehemann adressierten Version des Prince-Songs *Get Off*), bei dem sie allerdings stolpert und sich verletzt. Gerry stirbt sehr jung. Holly singt erneut auf einer Karaoke-Bühne das *I Love You Still the End* (ein Lied der Poagues), das ihre Beziehung begleitet hatte und nun den *status quo* resümiert – und in einer von Holly nur imaginierten Subjektiven verschwindet das anwesende Publikum, nur noch Gerry ist im Zuschauerraum. Sie reinszeniert eine Erinnerung an den toten Geliebten, bleibt Gefangene ihrer Beziehungsgeschichte. Erst viel später wird sie sich befreien, ihr Leben neu beginnen. Die Karaoke-Szene zeigt wie keine andere, wie sehr sie sich noch nicht aus der vergangenen Liebe gelöst hat – deshalb bildet sie eine dramaturgische Schlüsselinformation zum Verständnis der Figur. Schon eine Szene, in der Holly allein eine DVD mit dem Film *A Star Is Born* (1954) anschaut und die Fernbedienung wie ein Mikrophon vor sich haltend Judy Garlands Song *The Man That Got Away* mitsingt, ekstatisch, ungezügelt, der eigenen Trauer hingegeben, zeigt, wie zentral Musik als Ausdruck der Intensität sozialer Beziehungen in diesem Film ist.

Manifestiert sich hier die Karaoke-Szene als Moment privater Niedergeschlagenheit, so markiert eine Szene in *The Secret Life of Walter Mitty* (*Das erstaunliche Leben des Walter Mitty*, USA 2013, Ben Stiller) einen Extrempunkt der Privatisierung musikalisch artikulierter Trauer: Der Titelheld ist in einer trostlosen Bar auf Grönland angekommen, in der neben zwei Inuit am Tisch nur ein beliebter Karaoke-sänger (Ólafur Darri Ólafsson) auf der Bühne eine zutiefst unmelodische Version von *Stay Alive* (von José Gonzalez) vorträgt; angesichts der Ungerührt-heit der Gäste in der Bar verlässt der Sänger die Bühne, fordert den Titelhelden auf, mitzusingen – er habe seine 'Lady' verloren und das dringende Bedürfnis, sein Herz auszuschütten. Fast kommt es zu Handgreiflichkeiten, als der Film in einer überraschenden Wendung in die eigentliche Erzählung zurückkehrt.

Kulturelle Identitäten und Fremdheiten

Natürlich ist der öffentliche Auftritt von Gruppen nicht nur an das anwesende Live-Publikum adressiert, sondern auch an die anderen auf der Bühne: Der Auftritt erhöht die Binnenkohäsion der Gruppe, die Beteiligten bestätigen sich des wechselseitigen Mutes, das Lied betrifft womöglich Tiefenthemen der Beziehungen. Ein bekanntes Beispiel stammt aus dem Film *Sex and the City 2* (*Sex and the City 2*, USA 2010, Michael Patrick King), in dem die vier Heldinnen *I Am Woman* anstimmen, in einer Reihe auf der Bühne stehend, Blicke miteinander ebenso wechselnd wie das Publikum ansprechend. Der Song wurde 1971 von der Sängerin Helen Reddy vorgestellt und wurde schnell eine Art Fanfare des *women's liberation movement*, reklamiert also Zugehörigkeit zu einem 40 Jahre alten Konfliktfeld. Es gehört zur Ambivalenz des Films, dass diese enthusiastisch vorgetragene Hymne femininer Selbstbewusstheit skandiert wird durch Aufnahmen der kaum bekleideten Disco-Tänzerinnen auf den Balustraden des Saals.

Der öffentliche Auftritt ist für viele Protagonisten auch eine Probe der kulturellen Identität. Ein besonders auffallendes Beispiel findet sich in der Jackie-Chan-Komödie *Rush Hour 2* (*Rush Hour 2*, USA/Hongkong 2002, Brett Ratner), der in Hongkong spielt. Dort geraten die beiden Detektive in eine Karaoke-Bar, als einer der Sänger den Michael-Jackson-Song *Don't Stop 'til You Get Enough* so verhunzt, dass der schwarze Carter (gespielt von Chris

Tucker, der tatsächlich mit Jackson befreundet war und sogar in dem Video *You Rock My World* als Schauspieler aufgetreten war) aufspringt, das Mikrofon ergreift und eine beseelte neue Version des Songs darbietet. Die Szene wirkt wie eine Inversion der empirischen Beobachtung, dass ethnische Minderheiten im Gastland Karaoke-Bars als Gelegenheit nutzen, die eigenen kulturellen Zugehörigkeiten singend auszudrücken (Ong 2002), hier allerdings mit einer verborgenen kulturell arroganten, hegemonial wirkenden Kritik an der Unfähigkeit der Chinesen verbunden, die authentische Ton- und Ausdrucksgehalt des amerikanischen Liedes wiederzugeben [8].

Ein geradezu umgekehrtes Beispiel ist eine Szene aus dem düsteren Krimi-Drama *Only God Forgives* (Dänemark [...] 2013, Nicolas Winding Refn): Der in Bangkok spielende Film enthält mehrere Karaoke-Szenen, weil der pensionierte Polizist Chang (Vithaya Pansringarm) den Besuch derartiger Clubs und das Singen schwermütiger Thai-Lieder als Freizeitvergnügen pflegt. Er gilt als „Engel der Rache“, der sehr eigene Auslegungen des Rechts in brutalster Form praktiziert. Der Film lässt den motivationalen Hintergrund des Gesangs des so kantigen Mannes ganz im Dunklen, vertraut auf die Fremdheit seiner kulturellen Identität, die sich auch dem Zuschauer mitteilt.

In den amerikanischen und europäischen Filmen finden sich nur wenige Karaoke-Szenen, die nicht auf westliche Musiktitel zurückgreifen. Gerade Filme, die im kulturellen Ausland spielen, etablieren die Songs dabei wie eine Art „kultureller Verankerung“, die ein kulturelles Ich auch in der Fremde artikulierbar und (musikalisch) mitteilbar macht. Die Karaoke-Szenen in *Lost in Translation* (*Lost in Translation – Zwischen den Welten*, USA 2003, Sofia Coppola) künden von einer Einsamkeit, die von geschäftsmäßiger Routine überdeckt war, nun aber kommunizierbar wird. Vor allem Bill Murrays Lieder *More than This* (Roxy Music) und *Peace and Love and Understanding* (Elvis Costello) offenbaren eine fast privatintime, erotisierte aber nicht-sexuelle Ansprache an seine Zufallsfreundin (dargestellt von Scarlett Johansson), die im Rahmen der Szene als verborgenes Stückchen Privatkommunikation lesbar ist. Fumihiro Hayashis Performance des Sex-Pistols-Songs *God Save the Queen* in der gleichen Szene wirkt dagegen wie eine laute und latent aggressive Belustigung über englische Werthorizonte und deren Klänge. Baisch und Freienhofer (2011) haben *Lost in*

Translation im Horizont der „Kontaktthof“-Metapher gelesen und den Karaoke-Raum als einen eigenen semiotischen Raum interpretiert, in dem Wissen verschiedener Kulturen aufeinander trifft und karaozierend ausagiert werden kann. In ihren eigenen Worten:

Eine Kontaktzone entsteht sowohl im Aufeinandertreffen von Akteuren verschiedener Kulturen als auch im Aufeinandertreffen kultureller Produkte und deren Publikum. In den Filmbeispielen erweist sich die Inszenierung von Gesten als zentrales Darstellungsmittel im interkulturellen Kontakt, das (in Lernprozessen) zwischen Aneignung und Unverfügbarkeit oszilliert (262).

Gerade deshalb, weil die kulturelle Differenz zur Definition der Situation gehört, können hier 'kulturelle Polysemien' entstehen, die für die kulturell Zusammengehörigen als Subtexte der manifesten Handlungen erkennbar sind und diese gegen die Kulturell-Fremden immunisieren [9]. Paradoxe Weise konstruiert Karaoke in einem dergestalteten 'Kontaktthof'-Treffen die Fremdheit neu, schafft gerade nicht eine Synthese der kulturellen Unterschiede.

2.2 Semiotische und narrative Horizonte

Intrigen

Viele Karaoke-Auftritte kommen zustande, weil die Akteure von anderen zum Schritt auf die Bühne ermutigt, manchmal sogar genötigt werden. Manchmal verfolgt der oder Ermutigende damit eigene Zwecke – öfters geht es darum, den Akteur der Lächerlichkeit auszusetzen. Schon Woods' Auftritt in *Duets* spielt mit der Option, dass der Auftritt zum Desaster werden könnte – er macht einen so wenig an den Gestus von Rockmusikern erinnernden Eindruck, dass man die Kläglichkeit des Versuches durchaus für wahrscheinlich halten kann. Allerdings meistert er die Herausforderung des Auftritts bravourös, findet zu einem ganz eigenen exaltierten Stil, die den Pop-Auftritt mit den Gestenrepertoiren der Stand-Up-Comedy vereint.

Unmittelbar in die Handlung eingebunden ist der Karaoke-Auftritt Kimmy Wallace' (Cameron Diaz) in *My Best Friend's Wedding* (*Die Hochzeit meines besten Freundes*, USA 1997, P.J. Hogan): Sie steht kurz vor der Hochzeit, doch versucht die langjährige Freundin ihres Bräutigams (Julianne Potter / Julia Roberts) die Hochzeit mit allen Mitteln zu verhin-

dern. Sie weiß, dass Wallace eine ungemein untalentierte Sängerin ist und zudem vor Lampenfieber fast zusammenbricht, wenn sie vor Publikum agieren soll; gerade darum drängt sie sie in einer Karaoke-Bar auf die Bühne – um sie zu blamieren und bloßzustellen. Die unsäglich missratene Performance des Liedes *I Just Don't Know What to Do With Myself* (von Burt Bacharach und Hal David) stößt allerdings auf ein Publikum, das nach kurzem Zögern ob der musikalischen Qualität des Vortrags sich begeistert in den Rhythmus einschwingt und die Sängerin am Ende lauthals bejubelt. Die Intrige Potters ist misslungen, kehrt sich sogar in das Gegenteil dessen um, was sie eigentlich erreichen sollte.

Wendepunkte und plot points

Steht der Karaoke-Auftritt in *Camp Rock* einerseits im Rahmen einer Teenie-Liebesgeschichte und ist der Ausgangspunkt für eine nun sich formende Musikerinnenkarriere, ist die Szene in *My Best Friend's Wedding* nur eine Episode in einer umfassenderen Intrige. Nochmals anders gelagert ist eine Szene in dem Spät-Splatterfilm *I Still Know What You Did Last Summer* (*Ich weiß noch immer, was du im letzten Sommer getan hast*, USA 1998, Danny Cannon), in der Julie (Jennifer Love Hewitt) eine Karaoke-Version des Gloria-Gaynor-Hits *I Will Survive* singen will, als auf dem Textmonitor die Titelzeile erscheint und die Splatterhandlung beginnen kann (wobei der Titel des Liedes schon auf das Ende hindeutet: Julie wird das *final girl* sein). Hier ist die Karaoke-Szene der initiale *plot point* der ganzen Geschichte.

Auch in *A Life Less Ordinary* (*Lebe lieber ungewöhnlich*, Großbritannien 1997, Danny Boyle) markiert eine Karaoke-Szene den zentralen Wendepunkt der Geschichte. Robert (Ewan McGregor), ein entlassener Hausmeister, hat Celine (Cameron Diaz) entführt. Weil sie darin eine Chance sieht, der Langeweile und Berechenbarkeit ihres Alltagslebens zu entkommen, solidarisiert sie sich mit ihrem Entführer (sie werden sich als frischgetrautes Ehepaar ausgeben). Genau die Karaoke-Szene ist der Umbruchpunkt der Geschichte – und es ist der Enthusiasmus der Zuwendungen und Interaktionen des Paares, nicht die Armseligkeit des Vortrags, die das anwesende Live-Publikum und vor allem den Kinoszuschauer überzeugt und vergnügt.

In der Mädchen-Komödie *Crossroads* (*Not a Girl – Crossroads*; USA 2002, Tamra Davis, 2002) müssen drei Mädchen, die als Kinder befreundet waren und einander erst nach der Highschool wieder treffen, feststellen, dass sie einander fremd geworden sind, das Geld für eine Autoreparatur in einer Karaoke-Bar verdienen. Lucy Wagner (Britney Spears) macht die Lead-Sängerin, Kit (Zoë Saldaña) und Mimi (Taryn Manning) agieren als Background-Sängerinnen, als sie *I Love Rock'n'Roll* von Joan Jett anstimmen – nach anfänglicher Unsicherheit zu einer mitreißenden Performance findend, zur Begeisterung des Publikums. Das Geld kommt zusammen, die Reise kann weitergehen – und weil sie sich betrunken alles Schlimme voneinander erzählt haben, beschließen die drei, von nun an ähnlich enge Beziehungen einzugehen wie in der Kindheit. Dass in der folgenden Hälfte des Films gerade diese neue soziale Einheit gefährdet und am Ende stabilisiert sein wird, macht klar: Die kleine Szene markiert wiederum einen Wendepunkt der Geschichte [10].

Falschsingen, Fremdschämen und Solidarisieren

Das Beispiel markiert eine Extremform des Karaoke-Gesangs: die Vergewaltigung von Musikstücken durch Falschsingen [11]. Ein kurzes Beispiel findet sich in *The House Bunny* (*House Bunny*, USA 2008, Fred Wolf), in dem sechs junge Frau eine erschütternd unprofessionelle Variante des Madonna-Songs *Like a Virgin* vortragen. In manchen Kritiken sind die misslingenden Karaoke-Imitationen als Anlässe des Fremdschämens angesehen worden [12]. Wenn etwa in *Türkisch für Anfänger* (BRD 2012, Bora Dagtekin) eine 44-jährige sich mit einer Karaoke-Version von Britney Spears' Song *I'm not a Girl* für ihr pubertäres Verhalten entschuldigt, dann empfinden manche Zuschauer den Auftritt als peinlich; für andere dagegen deutet er darauf hin, dass die Produkte der Popkultur zur Verwischung von Altersstilen und Selbstwahrnehmungen in der Realität selbst führen. Aus dem Korpus der fast immer zum Lachen anregenden Filmszenen sei weiterhin verwiesen auf den jaulenden Klang des *Without You*, den die betrunkene Titelheldin in *Bridget Jones' Diary* (*Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück*, Großbritannien/Irland/Frankreich 2001, Sharon Maguire) auf einer Weihnachtsfeier singt, oder ein jämmerlich missratenes *Love Me Tender* (Elvis Presley), gesungen durch den Durchschnittsbürger Thomas Müller (Olli Dittrich) in der Satire *König von*

Deutschland (BRD 2013, David Dietl), als er sich mit einer verführerischen Freundin in eine Karaoke-Bar verirrt. Der populismus-kritische Film generalisiert das Karaoke-Prinzip aber dahingehend, dass er es als Teil eines allgemeinen *mainstreaming* ausweist, in dem das Individuelle bis in die Dialoge hinein einer umfassenden Skriptifizierung unterworfen wird, in der sich das Individuelle nur noch in der Flucht manifestieren kann.

Der Überlegung scheint eine These Sean O'Sullivan's zu korrespondieren, dass der Karaoke-Sänger im Karaoke „is to be oneself and not oneself, to be live and on tape, to be present and absent simultaneously – neither one thing or another“ (2011, 143, Anm. 14). Die These stünde in klarem Kontrast zu der im vorliegenden Text vertretenen Auffassung, dass das Karaoke eine maskierte Option für den einzelnen eröffnet, sich öffentlich emotional zu artikulieren, und die damit einen „doppelten Blick“ auf die Figuren ermöglicht, unter der „Handlungsfigur“ eine zweite, „emotionale Wunschfigur“ zu entdecken. Die Frage, welche Ausdrucksideale auch im Falschgesang verfolgt werden, öffnet den Raum von Bedeutungen, denen die Sänger folgen. Manche versuchen, selbstempfundene Emotion möglichst authentisch auszudrücken (ein Ideal, das vielen Formen des Liedes, aber auch des Rock unterschoben worden ist); andere nutzen den Auftritt dazu, das Ich vor Freunden in Rollen auszuprobieren, die ihrerseits wieder Medienfiguren nachgestaltet sind (etwa Michael Jacksons oder Madonnas provokativen Anzüglichkeiten, die gelassene Väterlichkeit Sinatras oder die zynische Aggressivität von Sängern wie Sid Vicious). Die These: In dieser an Rollenspiele gemahnenden Art lassen sich neue Facetten des Ich erproben (ähnlich argumentiert auch Fornäs 1994, 95ff).

Ein Problem für jeden Karaoke-Akteur ist also die Frage, wie er sich dem Original annähert: Soll er imitieren, parodieren, einen eigenen Ausdruck finden? Dass ein unerfahrener Karaoke-Sänger schnell zu einem eigenen nichtverbalen Ausdrucksstil findet (wie etwa Woods in *Duets*), ist der absolute Ausnahmefall. In aller Regel zeigen die Sänger und Sängerinnen vor allem beim Erstauftreten nach anfänglicher Schüchternheit eine erstaunliche Kompetenz im Umgang mit den Gesten, Haltungen und Adressierungen des Bühnenverhaltens von Professionellen. Zu Beginn der kleinen Szene aus *When Harry Met Sally* [s.u.] imitiert und übertreibt Harry den Bühnengestus professioneller Musical-Sänger, bevor er sich

Sally zuwendet und den Text vom Blatt abliest. Auch Andy Stitzers (Steve Carell) Auftritt vor den wenigen Gästen eines Clubs in *The 40-Year-Old Virgin* (*Jungfrau (40), männlich, sucht*, USA 2005, Judd Apatow) greift parodistisch auf die Gestenrepertoire von Show- und Musicalsängern zurück, als er ein Lied aus der Broadway-Fassung von *Zorba the Greek* vorträgt. Er war noch nie betrunken gewesen und hatte auch noch nie öffentlich gesungen. Die kleine Szene wurde übrigens erst mit der DVD-Auswertung bekannt; aus dem Kinofilm wurde sie herausgeschnitten.

Man mag es als Hinweis auf die Stereotypen der Karaoke-Auftritte vor allem in den Filmen für jugendliches Publikum sein, wenn es sogar im Animationsfilm derartige Szenen gibt. Vor allem die musikalisch ausgesprochene Liebeserklärung unterliegt dem Anfang des Zweieinhalbminütens *Shrek Karaoke Dance Party* [13], in der sich die gesamte Personage des Films versammelt und mit wechselndem Gesang eine gemeinsame Bühnenparty veranstaltet, wobei jeder einzelne Kürzestauftritte hat, die jeweils zeitgenössische Disco-Hits parodieren.

Parodieren und Nachahmen

Parodie ist auch das dominante Register, das den augenzwinkernden Modus einer Szene aus der Komödie *Ted* (*Ted*, USA 2012, Seth Mac Farlane) festlegt, deren Titelheld ein animierter Teddybär ist, der Drogenprobleme hat und sich als Sex-Protz aufführt: Auf einer Party singt Ted *I Only Wanna Be with You* (ursprünglich von Hootie & The Blowfish; die Stimme Tods ist diejenige Ted MacFarlanes) – unter Einsatz diverser unzüchtiger Gesten, die aber – von einem Spielzeug-Bären ausgeführt – eher niedlich als anrühlich wirken (was wiederum zum Lacherfolg beim Publikum der Party wird und durchaus als Indikator dezenter Prüderie des angestrebten Kinopublikums gewertet werden kann). Andere Karaoke-Auftritte gehen ganz andere Wege, entfesseln die sexuellen Untertöne der gesungenen Lieder. Ein Beispiel entstammt dem Film *The Cable Guy* (*Die Nervensäge*, USA 1996, Ben Stiller), in dem Chip (Jim Carrey) in exaltiertester Form, durchsetzt mit höchst anzüglichen Gesten eine Version von Jefferson Airplanes Titel *Somebody to Love* vorträgt, unter dem frenetischen Jubel der Partygäste; für die Intrige ist wichtig, die erotische Grundierung der Situation zu intensivieren, weil der Sänger eine Prostituierte engagiert hat, die mit seinem Freund schlafen soll –

und dies am Ende auch tut, dabei von Chip fotografiert wird.

Karaoke mag in vielerlei Hinsicht von den Karaokeisten genutzt werden, um persönliche Identität ebenso auszuprobieren wie das Auftreten in der Öffentlichkeit, und viele ordnen ihm auch eine Einübung in die Fähigkeit der Empathie zu. Allerdings sind die Zugänge in den östlichen und den westlichen Kulturen verschieden: Waren es in Japan vor allem Angehörige der Mittelschichten, die die neue Technik für sich entdeckten, sind es in den USA und später in England Mitglieder der Unterschicht gewesen, die die Karaoke-Bars bevölkerten. Erst in den späten 1990ern entwickelte sich ein spezifisch westlicher ironischer Stil, der sich auch den Jugendlichen der Mittelklasse erschloss (Drew 2005) – ironisch vor allem in der Performance, um Ähnlichkeit im Gesang bemüht. Dabei referieren alle Elemente der Gesamtpresentation auf die Kodizes der Rock- und Popkultur. Ein interessantes Beispiel ist die Eröffnungssequenz aus der Teenie-Komödie *Wayne's World* (*Wayne' World*, USA 1991, Penelope Spheeris), in der die vier (später: fünf) Protagonisten in einem Auto die Gesangsparts der *Bohemian Rhapsody* von Queen anstimmen und in manchmal grober Übertreibung mitsingen; als das Gitarrensolo beginnt, fallen alle fünf in den Modus des *headbanging*, wechseln also vom Akteurs- in den Zuschauermodus über [14].

Karaoke- und Originalmusiker

Die Beziehungen zwischen Karaoke-Auftritten von Amateuren und professionellen Musikern ist selbst ein mehrfach angespieltes Subthema der filmischen Karaoke-Auftritte. Die klarste Position bezieht *Jackpot* – die beiden Sphären haben nichts miteinander zu tun; in *Duets* hat Dean den Karaoke-Auftritt professionalisiert, so dass er davon leben kann, doch ist an eine Karriere als „Original-Musiker“ nicht zu denken; dagegen ist der Karaoke-Auftritt in *Camp Rock* gerade der Eintritt der Sängerin in die professionelle Vermarktung ihrer Stimme. Ähnlich präsentieren auch andere Teenie-Musicals die Karaoke-Szene als Vorstufe der professionalisierten Musik; man denke etwa an *High School Musical* (*High School Musical*, USA 2006, Kenny Ortega), der gleich mit einem Karaoke-Party-Auftritt anlässlich der Neujahrsfeier beginnt und im folgenden zentral von dem Wettbewerb von Schülern handelt, in die Besetzung eines Schulmusicals aufgenommen zu

werden. In der Komödie *Every Famous* (*Jeder ist ein Star*, Belgien/Niederlande/Frankreich 2000, Dominique Deruddere) versucht die pummelige Marva (Eva van der Gucht) durch Karaoke-Parodien von Madonna-Liedern den Zugang zum Schlager-Business zu finden; erst die Entführung eines Stars bringt die satirische Geschichte aber in Gang.

2.3 Privatisierungen des Öffentlichen

Es finden sich zahlreiche Beispiele, das das eigentlich öffentliche Geschehen durch die Blickkontakte von Performierenden und Zuschauenden um eine private Ebene erweitert oder sogar vollends in private Kommunikation transformiert wird (wie in dem oben dargestellten Beispiel *Camp Rock*). Als Beispiel für ersteres möge eine kleine Szene aus *Boys Don't Cry* (*Boys Don't Cry*, USA 1999, Kimberly Peirce) dienen, die in einem Club spielt, in der drei junge Frauen *The Bluest Eyes in Texas* (von Restless Heart) in einer steifen, uninspirierten Form vortragen; allerdings kommt es zu einem folgenreichen Blickwechsel zwischen der transsexuellen Brandon Teehna (Hilary Swank), die im Publikum sitzt, und der Sängerin Lana Tisdell (Chloë Sevigny). Die langsame Zufahrt auf die beiden Gesichter (bis Groß) akzentuiert die zutiefst private Anrührung, die die beiden fortan zu einem Paar zusammenführen wird; der Eindruck drängt sich auf, die beiden wären ganz allein im Raum. Eine verdeckte Liebeserklärung ist auch die bekannte Karaoke-Szene aus *(500) Days of Summer* (*(500) Days of Summer*, USA 2009, Marc Webb): Der angetrunkene Tom Hansen (Joseph Gordon-Levitt) stimmt in einer Karaoke-Bar den Pixies-Song *Here Comes Your Man* an, um seiner Angebeteten (Summer Finn / Zooey Deschanel) ein Zeichen zu geben, dass er sie begehrt (vergebens, wie der Film zeigen wird). Auch hier klären mehrere Rückschnitte (Groß) auf die lauschende Summer, wie der Auftritt auf die *story* rückbezogen ist.

Nicht-öffentliches Karaoke findet sich im Film nur selten und dient dann fast immer als Form intersexueller Kommunikation (und gehört dem Karaoke-Singen eigentlich nur technisch zu). Die musikalische Hülle ermöglicht es, einander Dinge mitzuteilen, die in unmittelbarer Ansprache unsagbar blieben. Ein frühes Beispiel findet sich in *When Harry Met Sally* (*Harry und Sally*, USA 1989, Rob Reiner) über einen über Jahre sich hinziehenden, immer wieder erfolglosen Flirt der beiden Titelfiguren: In einem

Elektronikladen versucht Harry (Billy Crystal) Sally (Meg Ryan) dazu zu überreden, eine Karaoke-Maschine zu kaufen (die er signifikanterweise als *singing machine* bezeichnet); ausgelassen, manchmal falsch singend tönen die beiden das bekannte *The Surrey With the Fringe on Top* aus dem Musical *Oklahoma!* an – bis die Nummer durch das Hinzu-kommen einer Ex-Freundin Harrys abgebrochen wird (die leise Orchestermusik unterliegt weiterhin der Szene). Von den anderen Besuchern des Ladens bleiben die beiden unbeachtet – ein Zwischenspiel im öffentlichen Raum, das ganz den beiden Akteuren gehört.

Ein Komplement der Intimisierung des öffentlichen Singens ist seine Kollektivisierung, wenn alle Beteiligten sich einschalten, nicht mehr den besonderen anderen adressieren, sondern alle anderen – und sich selbst dazu. Eine Szene aus *Los Lunes al Sol* (*Montags in der Sonne*, Spanien/Italien/Frankreich 2002, Fernando León de Aranoa) zeigt, dass es in derartigen Szenen nicht immer um ein gemeinsames Fest und ein Einstimmen in eine allgemeine Euphorie geht – davon legen diverse Szenen des Korpus beredtes Zeugnis ab, wenn alle einstimmen und im Publikum mitsingen –, sondern dass sie Ausdruck einer kollektiven Melancholie sein können [14]. Zunächst intonieren zwei junge Frauen auf der Bühne ein Lied, dem die Protagonisten lauschen; alle sind arbeitslos und versuchen verzweifelt, neue Arbeit zu finden. In der Bar Ricos kommt es zur Wiedervereinigung der Gruppe von Freunden, die alle das gleiche Schicksal erleiden – und als die beiden Sängerinnen den seinerzeit populären Song *Volaba* anstimmen, gesellen sich die Männer zu ihnen auf die Bühne, stimmen selbstvergessen ein. *Volare* heißt so viel wie 'fliegen' oder gar 'davonfliegen': Das Lied wird zum Bild der Selbstbefindlichkeit der ganzen Gruppe. Auch hier: Es geht nicht mehr um das semiotische Spiel des „Karaoke“, sondern um einen tiefen Sinn, der über die Unverbindlichkeit des Nur-Singens hinausgeht.

3. Summa

Die Frage, warum sich Karaoke seit den 1970ern so sehr in den ostasiatischen Ländern sowie den westlichen Industrienationen verbreitet hat, hat vielerlei Aufmerksamkeiten auf sich gezogen. Laidi (1998, 134f) argumentiert z.B. in die Richtung einer symbolisch-politischen Energie, die dem Karaoke inne-

wohne: Seinen Überlegungen zufolge besteht die Kraft des Karaoke-Musizierens darin, einen Rahmen von kollektiver Nähe, Vertrautheit der benutzten symbolischen Mittel und kollektiver Fröhlichkeit (bei Abwesenheit nationalistischer Symboliken) darzustellen, so dass der Karaoke-Gesang eine eigene Qualität von Kollektivität hervorbringen kann (die man dann wieder als Ausprägung kapitalistischer Kultur ansehen müsste, weil das Material, das im Karaoke verarbeitet wird, der Konsumsphäre, also kapitalistischer Produktion entstammt). Das Konsumistische erweist sich in dieser Hinsicht denn auch als Kitt, der soziale Gegensätze überlagerbar macht. In der ethnographischen Studie von Brown (2015) steht die These im Zentrum, dass das Ausspielen von Darstellungsstrategien, die Gender, Klasse und Ethnie betreffen und die am Ende persönliche Identität ausmachen, den eigentlichen Sinnhorizont der Karaokekultur bildeten.

In einem umfassenderen Sinne ist die Karaoke-Metapher im übrigen auch in der Kapitalismuskritik verwendet worden – als Bild einer Welt, die den Anschein einer unübersehbaren Menge von Möglichkeiten für den einen zu enthalten scheint, diese aber nur unter der Vorgabe des verfügbaren Geldes zugänglich macht und die zudem nur Optionen enthält, die für den Konsum bereits vorformatiert sind; Ridderstråle/Nordström (2005) sprechen sogar vom *karaoke capitalism* und erheben die Nachahmung anderer zur treibenden Kraft neoliberaler Sozialsysteme erhebt (vgl. bes. 23ff, 289ff, passim).

Ganz andere Auskunft erteilen die Spielfilmszenen, die ich hier durchgemustert habe. Karaoke ist heute unzweifelhaft zu einer in allen Industrienationen verbreiteten Kulturtechnik geworden. Doch paradoxerweise deuten die Nutzungen eher auf die Produktion lokaler Gemeinschaften hin als auf eine Globalisierung. Es sind ausschließlich Titel, die der Musikindustrie entstammen. Wie diese regionale, klassenspezifische und nationale Stilstiken bedient, bleibt Karaoke natürlich eine zur Institution gewordene Veranstaltungsform der Kulturindustrien. Aber sie hat Lücken, die durch die Reziprozität der Rollen von Sängern und Zuhörern resp. Zuschauern beruht und die Raum schafft für individuelle Zwecke wie Identitätsarbeit, für private wie das öffentliche Liebesbekenntnis und kollektive wie das Erzeugen lokaler Gemeinschaften (mit jeweils eigenen Werten und Bedeutungen).

Karaoke basiert auf einer kulturellen Taktik des Zitierens – und es scheint wichtig zu sein, dass das Zitat keine Verdoppelung des Originals ist, sondern Spuren des Zitierens bzw. des Zitierenden trägt (auch wenn er anonym bleibt und nur in der Performance selbst zum Vorschein kommt). Imitation auf der einen, Markierung der Differenz auf der anderen Seite also. Ein grundlegend parodistisches Moment manifestiert sich darum auch in vielen der Szenen, auch wenn das Bemühen um die (mehr oder minder gelungene) Imitation professioneller Aufführungsstile spürbar bleibt.

Auch der Zuschauer wird in einer Art des semiotischen Dazwischen positioniert: Nicht nur, dass die Karaoke-Szenen oft mit Schlüsselszenen der Geschichte verbunden sind. Noch darüber hinaus: Gerade die Differenz von Original nach Nachahmung, von Original und Persiflage, von gelingender und misslingender Imitation öffnet die Performance für die Einfühlung in die Figuren, die subjektiven Bedeutungen und Energien, die sie mit der Performance verbinden.

Anmerkungen

[*] Die Suche nach so speziellen Szenen ist ohne die Hilfe der Freunde nicht möglich. Ich danke insbesondere Joan Bleicher, Anna Drum, Britta Hartmann, Tobias Hochscherf, Ludger Kaczmarek, Brigitte Mair, Eckhard Pabst, Wieland Schwanebeck, Tobias Sunderdiek, Bodo Traber, Henry Weidenmann und Ina Wulff für Hinweise auf Filme, auf die ich ohne sie nicht gestoßen wäre; ich habe nicht alle Spuren verfolgen können, aber sie haben mir gezeigt, wie reich das Feld der Beispiele ist.

[1] „Erfinden wurde Karaoke von Daisuke Inoue (*10.5.1940 in Ōsaka), der 1971 die ersten elf selbst gebauten Karaoke-Geräte an Bars in Kōbe vermietete (und dafür 2004 den Friedens-Ig-Nobelpreis erhielt). Da er das Konzept nicht patentierte und die Geräte sowie die Playback-Bänder als auch die CDs bald von Unternehmen der Unterhaltungsindustrie hergestellt wurden, verdiente Daisuke praktisch nichts mit seiner Erfindung, die heute weltbekannt ist“ (Wikipedia). Vgl. den kleinen Artikel darüber hinaus als Abriss der technischen Entwicklung der Karaoke-Techniken. Ausführlich zum selben Thema vgl. Mitsuo (1998). Vgl. zur Erfindung des Verfahrens auch Stefanie Erhardt: „Ei dit it mei wääihhhhh!!!“ (in: *Spiegel online*). Zur Abgrenzung des Karaoke-Singens von den Halb-Playbacks etwa in Casting-Shows vgl. die Erläuterungen in Bullerjahn/Heipke (2009, 395f); die Autorinnen stellen das Amateurhafte des Auftritts und die Abwesenheit professioneller Beurteilungskategorien als Kernqualitäten des eigentlich Karaoke-Auftritts heraus. Vor allem die Symmetrie der Rollen von Zuschauer und

Akteur und der Wechsel zwischen der Rolle als Sänger und Publikumsmitglied kennzeichnen die eigentliche Karaoke-Situation.

Auf alle anderen Formen, die gelegentlich als „Karaoke“ bezeichnet werden, habe ich hier verzichtet: auf alle Formen des Mitsingens diegetischer Musik aus Musikbox, Radio oder allen Tonträgern, auf die Szenen, in denen ein Lied lippensynchron mitaufgeführt wird, auf diejenigen, in denen Amateursänger von einer Live-Band begleitet bekannte Songs live singen, auf das manchmal *movie karaoke* oder auch *movie karaoke* bezeichnete Spiel, bei dem die Texte von Filmszenen nachgesprochen oder sogar nachimprovisiert werden, auf das *porno* genannte Partyspiel, bei dem alte Pornostreifen live nachvertont werden, auf das (kommerziell orientierte) *Porn Star Karaoke* (PSK), bei dem Pornostars mit Laien zusammen Karaoke-Hits intonieren.

[2] Viele Kulturwissenschaftler sehen Karaoke als eine spezifisch japanische Kulturtechnik, deren Rezeption in den westlichen Industrienationen gerade die „Japanizität“ der Veranstaltung aufgegeben und durch andere Gratifikationen abgelöst hat. Ich werde darum im folgenden die spezifisch japanischen Adaptionen des Karaoke im Film nur streifen; sie genauer zu durchdringen, bedarf es japanologischer Kulturkenntnisse; vgl. die Studie von Pfeiffer-Egawa (2004) sowie Oku (1998) zu den besonderen Nutzungen und den kulturellen und biographischen Funktionen des Karaoke in der Praxis älterer japanischer Frauen. Ähnliche Funktionen der Produktion ethnischer Identität konnte Lum (2012) auch unter in den USA lebenden Chinesen beschreiben. Zu den verschiedenen kulturellen Funktionen des Karaoke-Singens in verschiedenen Nationen (wie Brasilien, die Philippinen oder Vietnam) vgl. Zhou/Tarocco (2007, bes. 165ff). In einer Kritik ist Karaoke als eine Strategie der kulturellen Verwestlichung vor allem der chinesischen Gesellschaft zu bestimmen versucht worden, als eine Institutionalisierungsform der weltweiten „Disneyfication“ aller nichtwestlichen Kulturen (vgl. Zhou/Tarocco 2007, bes. 92ff), eine These, der wiederum Simplifikation vorgehalten wurde (vgl. eine Rezension von Megan Drury Askins in: *International Journal of Communication* 1, 2007, S. 179-181, bes. 180).

Untersuchungen zu Karaoke-Szenen im ostasiatischen Kino stehen bislang aus; vgl. dazu die einzige mir bekannt gewordene Studie von Hu (2014). Insbesondere im japanischen Yakuza-Film finden sich zahlreiche Karaoke-Szenen, die ich hier aber ignorieren werde. Wie spezifisch die beteiligten Gruppen sind, kann allgemein kaum festgelegt werden, zumal Spezifika nationaler Karaoke-Kulturen in die symbolischen Abgrenzungen auf der Nachsing-Bühne hineinwirken. Vgl. etwa zu den spezifisch japanischen Verhältnissen den gesellschaftssatirischen Karaoke-Splatterfilm *Showa kayo daihenshu* (*Karaoke Terror*; Japan 2003, Tetsuo Shinohara), der von zwei miteinander verfeindeten und einander tötenden Karaoke-Gruppen erzählt – die eine besteht aus alleinstehenden, beruflich erfolgreichen Mittvierzigerinnen, die andere aus jungen arbeitslosen Männern. Karaoke als populäre kulturelle Praxis findet sich auch in anderen südostasiatischen Ländern wie Thailand oder den Philippinen, die hier ebenso wenig berücksichtigt werden wie Japan.

[3] Ich werde mich ausschließlich auf Spielfilme beziehen. Bisher liegen nur wenige dokumentarische Arbeiten zum Karaoke vor. Einige Beispiele zeigen, wie unterschiedliche Ansätze und Themen die Filme verfolgen – Karaoke ist nur der Anlass, um in andere Themen hineinzufinden: *Karaoke Fever* (USA 2001, Arthur Borman, Steve Danielson) porträtiert sechs Teilnehmer an einem „harcare Karaoke contest“: dem größten Wettbewerb der USA. Als Gewinn winken 15.000 US-\$ und ein Plattenvertrag, der Eintritt in das Musik-Geschäft im engeren Sinne also. Halbdokumentarisch angelegt ist der in Bangkok spielende Film *Karaoke Girl* (OT: *Sao karaoke*, Thailand/USA 2013, Visra Vichit-Vadakan) über eine junge Frau, die in einer Bar arbeitet, um den Lebensunterhalt für ihre Familie zu verdienen. Verwiesen sei auf *Oil Sands Karaoke* (Kanada 2013, Charles Wilkinson), der die Teilnahme von fünf Arbeitern auf den kanadischen Ölsandfeldern an einem Karaoke-Wettbewerb zum Anlass nimmt, ihren persönlichen Haltungen zu der ökologisch äußerst problematischen Art der Ölgewinnung nachzuspüren. Bei ihren Auftritten intonieren sie ausschließlich Pop-Titel von Creedence Clearwater Revival und von Britney Spears.

Viele Karaoke-Dokumentarfilme sind kurz oder mittellang. Zu ihnen rechnen der Dreißigminüter *Karaoke Soul* (Großbritannien 2007, Joshua Neale) über englische Arbeiter und die Bedeutungen, die ihnen der samstägliche Auftritt erschließt. Der 28minütige BBC-Film *Karaoke as Art* (Großbritannien 2014, Moderation: Katie Puckrik) porträtiert die Karaoke-Szene von Portland. International orientiert ist der 52minüter *Karaoke – The Enchanted Machine* (Frankreich/Finnland 2015), der die Geschichte des Karaoke nachzeichnet und sich bemüht, am Beispiel von Kandidaten aus Spanien, Japan, Holland und den Philippinen, die sich auf die Karaoke-Weltmeisterschaft in Finnland vorbereiten, die diversen kulturellen und sozialen Bedeutungen des Karaoke aufzuzeigen.

[4] Karaoke-Auftritte, die Performer allein realisieren, sind selten. Ein Beispiel ist eine Aufführung von Bob Segers Rock'n'Roll-Nummer *Old Time Rock* durch Tom Cruise in dem Film *Risky Business* (*Lockere Geschäfte*, USA 1983, Paul Brickman), die in den Videoportalen aber als „Tanz-Nummer“ geführt wird und die er in einem Zimmerdurchlass vollzieht, der wie die Rahmung einer Bühne wirkt; die Kamera ist dieser imaginären Bühne gegenüber plaziert, an der Stelle des (hier nicht anwesenden) Zuschauers. Thema des Auftritts ist die Nachahmung der exaltierten Bewegungsmuster von Rocksängern, dient hier als Markierung des übermütig-überdrehten Stils der sich entfaltenden Krimi-Komödie. Offensichtlich nutzt die Szene das Karaoke-Muster nur uneigentlich, geht es doch darum, den Protagonisten wie auf einer Bühne dem Zuschauer zu präsentieren. Man sollte zudem bedenken, dass das Karaoke-Singen als kulturelle Praxis in den USA noch kaum etabliert war.

[5] Ein zweites Beispiel ist die Eröffnungsszene der Kriminalkomödie *Love, Honour & Obey* (Großbritannien 2000, Dominic Anciano, Ray Burdis), die alle Mitglieder der Gang und Familienfirma nacheinander als Sänger des gleichen Liedes (es handelt sich um Tony Christies *Avenues and Alleyways*) vorstellt – und alle zeigen eine Art

'Festgesicht'. Die Schauspieler hatten die Stimmnahmen übrigens vorproduziert, imitierten also eigenen Gesang.

Insbesondere *Ladybird*, *Ladybird* mag als ein Beispiel dafür stehen, dass in den englischen sozialrealistischen Filmen etwa von Michael Winterbottom oder Mike Leigh das Karaoke-Singen viel deutlicher als in den meisten amerikanischen Filmen – aus den beiden Ländern stammt die Mehrzahl der 'westlichen' Karaoke-Szenen – als ein Freizeitvergnügen der *lower class* ausgewiesen ist. Man denke an *All or Nothing* (*All or Nothing*, Großbritannien/Frankreich 2002, Mike Leigh), in dem eine alkoholabhängige Frau (Marion Bailey) am Samstag im Pub regelmäßig Karaoke singt.

[6] Die Frage, ob der Karaoke-Gesang als echter Rock-Auftritt angesehen werden kann (zu den sieben Dingen, die sie in ihrem Leben erreichen wollte, gehört auch: ein Rockstar werden!), wird in *7 Things to Do Before I'm 30* (USA 2008, Paul A. Kaufman) explizit diskutiert; die Liste hatte die Protagonistin Lori Madison (Amber Benson) als junges Mädchen aufgeschrieben – und geht der Liste nach, als sie kurz vor ihrem 30. Geburtstag die Liste wiederfindet.

Zu den Filmen aus dem Karaoke-Milieu zählt auch *The Karaoke King* (USA 2007, Dan Mackler, J.J. Ruscella), der in einer Bar namens „Lil's“ in Central Florida spielt, die als Geburtsort des US-amerikanischen Karaoke gilt. Solange man zurückdenken kann, war Eddie Bowman (Ken Weiler) der Mann, der jede Woche den Karaoke-Wettbewerb gewonnen hat. Der Film erzählt von der Nacht, in der Bowman gegen seinen langjährigen Konkurrenten Rupert Goldfine (Anil Kumar) um den Kampf um den Titel „Karaoke King“ antritt. So sehr *Karaoke King* an die narrativen Muster des Rock'n'Roll-Films der 1950er erinnert, so setzt *Katze im Sack* (BRD 2005, Florian Schwarz) den Akzent anders, nimmt Karaoke als Indikator einer Lebenswelt, die keine Intimität kennt. Der Film spielt im Milieu einer Leipziger Karaoke-Bar; sie ist das Setting einer sozialen Realität, die keine soziale Nähe zu erdulden scheint und in der Sexualität und Liebe keine Verbindung eingehen mögen; die Musik stammt von Slut und 2Raumwohnung und untermalt die Stimmung der Verlorenheit und Heimatlosigkeit aller Beteiligten; die Sänger in der Karaoke-Bar sind am Ende alle betrunken.

[7] Auch die Performance des Blondie-Liedes *One Way or Another* durch Kristen Bell offenbart eine erstaunliche Sicherheit im Umgang mit den Ausdrucksgesten der professionellen Sängerin (es sind auch Spuren Blondies zu erkennen), mit dem Raum der Bühne und der Adressierung der Zuschauer (in der US-Serie *Veronica Mars*, 1. Staffel, Folge 12: *Clash of the Tritons*, 2005). Die Szene, in der Eddie (Dana Carvey), der Protagonist des Films *Opportunity Knocks* (*Der Unglücksritter*, aka: *Manche mögen's doof*, USA 1990, Donald Petrie), nach anfänglicher Steifheit eine motorisch höchst aktive Darbietung des Steppenwolf-Titels *Born to Be Wild* für ein sich begeisterndes Publikum auf die Bühne legt, deutet ebenfalls darauf hin, dass Karaoke-Sänger einen erstaunlich professionell wirkenden performativen Stil intuitiv beherrschen (hier ist sogar ein artistischer Überschlag eingeschlossen).

[8] Ein verborgenes Subthema der Karaoke-Szenen ist die implizite These, dass den Schwarzen Musikalität eher zukomme als den Weißen. Oben erwähnte Beispiele sind *Duet* oder *Rush Hour 2*. Vgl. dazu auch die erste Karaoke-Szene aus *A Smile Like Yours (A Smile Like Yours - Kein Lächeln wie deins, USA 1996, Keith Samples)*, deren Witz auf der Annahme basiert, dass Schwarze singen können, Weiße dagegen nicht. Ich werde dieser Problematik hier nicht weiter nachgehen.

[9] In allen derartigen Szenen bleiben die angloeuropäischen Figuren gegenüber den kulturell Fremden privilegiert, weil das Material des Karaokeierens der eigenen Kultur entstammt. Ob diese semiotische Vertrautheit mit den Liedern auch als Hinweis auf die weltweite Dominanz der westlichen Musikproduktionen verstanden werden kann, sei dahingestellt. Dramaturgisch ist diese Asymmetrie des Wissens wichtig, weil sie – wie in *Lost in Translation* – den greifbaren Doppelsinn nachvollziehbar macht und für den (westlichen) Zuschauer so eine empathische Nähe zu den Figuren etabliert.

[10] Ein anderes Beispiel entstammt der Leihmutter-Komödie *Baby Mama (Baby Mama, USA 2008, Michael McCullers)* mit den beiden TV-Komödiantinnen Tina Fey und Amy Poehler in den Hauptrollen, die sich nach einem Zerwürfnis bei einer Probe zu Cindi Laupers Titel *Girls Just Wanna Have Fun* wieder versöhnen.

[11] Vgl. zum allgemeineren Problem der Entstellung musikalischer Originalia Plebuch (2009).

Dass es beim Mitsingen auch zur Imitation der Stimmlinien kommen kann, ist im Film (allerdings oft als Nebenhandlung) behandelt worden. Ein bekanntes Beispiel ist die Musical-Adaption *Little Voice* (Großbritannien 1998, Mark Herman), die von der jungen und schüchternen Laura (Jane Horrocks) erzählt, die nach dem Tode ihres Vaters nur noch wenig spricht und sich in das Nachsingen von alten Schallplatten vertieft und deswegen *Little Voice* oder kurz *LV* genannt wird. Die Schallplatten stammen aus der großen Plattensammlung ihres Vaters. Sie entwickelt sie die Fähigkeit, die Stimmen von Stars wie Judy Garland, Shirley Bassey oder Marlene Dietrich zu imitieren. Unter den Karaoke-Szenen ist vor allem eine Nachahmung der markanten Stimme von Joe Cocker durch Dean in *Duets* zu nennen.

[12] Eine ganze Kette von Falschsängern tritt in *10 Years (10 Jahre – Zauber eines Wiedersehens, USA 2012, Jamie Linden)* an das Mikrophon einer Karaoke-Bar, in der sich die Mitglieder einer Highschool-Klasse anlässlich ihres zehnten Jahrestages zum Abschluss getroffen haben. Die wohl missratendste *performance* liefert der betrunkenen Cully (Chris Pratt), der Klassentyrann, als er *The Lady in Red* von Chris de Burgh intoniert. Zwar waren die Aufnahmen der Auftritte schon vor dem ersten Dreh aufgenommen, doch verwendete Linden in der Regel den Soundtrack der Live-Auftritte, den die Schauspieler während der eigentlichen Dreharbeiten hinlegten.

Gerade die Positionierung des Zuschauers und die in ihm angesprochenen Rezeptionsaffekte zeigen vermutlich deutliche kulturelle Unterschiede. Hu (2014, 138f) etwa vermutet, dass die Untertitel in den Karaoke-

Szenen chinesischer Filme auch die Option eröffneten, dass das Publikum mitsingt. In vielen Kritiken westlicher Herkunft ist dagegen bemerkt worden, dass das Wiedererkennen von Liedertiteln und die Herstellung einer inhaltlichen Verbindung mit der jeweiligen Film-Story eine eigene Zuschauergratifikation darstelle; vgl. etwa Dubravka Ugrešić: „Die Kraft des Karaoke“ (in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.4.2009).

[13] Der Kurzfilm wird auch als *Swamp Karaoke Dance Party* geführt. Er entstammt nicht dem DreamWorks-Animationsfilm *Shrek (Shrek – Der tollkühne Held, USA 2001, Andrew Adamson, Vicky Jenson)*, sondern war als *extra* der DVD-Edition des Films beigegeben. Tatsächlich ist der Karaoke-Charakter brüchig, weil man immer mehr Akteure als Hintergrundband erkennen kann. Karaoke-Szenen tauchen auch in anderen Animationsfilmen auf; so singen zwei Figuren in *Chicken Little (Himmel und Huhn, USA 2005, Mark Dindal)* eine Version von *If You Wanna Be My Lover (Wannabe)* von den Spice Girls. Derartige Szenen verdoppeln die Künstlichkeit, stellen neben die Figuren nun auch noch die Imitation von Songs realer Medienfiguren.

[14] Der Film beschäftigt sich auf vielen Ebenen mit der (glückenden oder missglückenden, distanzierenden und bewundernden) Wirkung der Verhaltensmodelle von Medienfiguren für die Protagonisten des Films; man denke etwa an die pantomimische, wiederum vor allem die sexuellen Hüftbewegungen übertreibende Pantomime, die Garth (Dana Carvey) zu einer Musikboxwiedergabe von Jimi Hendrix' *Foxy Lady* in einem Café hinlegt, um einer Blondine zu imponieren.

Ein metaparodistischer Auftritt findet sich in *Code 46 (Code 46, Großbritannien 2003, Michael Winterbottom)*, wenn ein Gast in einer Karaoke-Bar *Should I Stay or Should I Die* der Gruppe The Clash singt; es ist der Clash-Sänger Mick Jones selbst, der den Song intoniert. Das Lied thematisiert genau zwei der Tiefenthemen des Films – Mobilität einer-, die Unfreiheit der Reise andererseits. In der gleichen Szene intoniert eine junge Frau vorher das portugiesische Fado-Lied *Coimbra Menina e Moça*.

Filmographie der erwähnten Filme

All or Nothing (All or Nothing, Großbritannien/Frankreich 2002, Mike Leigh)

Baby Mama (Baby Mama, USA 2008, Michael McCullers)

Boys Don't Cry (Boys Don't Cry, USA 1999, Kimberly Peirce)

Bridget Jones' Diary (Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück, Großbritannien/Irland/Frankreich 2001, Sharon Maguire)

The Cable Guy (Die Nervensäge, USA 1996, Ben Stiller)

Camp Rock (Camp Rock; aka: Camp Rock - Sei anders, sei du selbst!; USA 2008, Matthew Diamond)

Chicken Little (Himmel und Huhn, USA 2005, Mark Dindal)

Clash of the Tritons (= Veronica Mars, 1. Staffel, Folge 12, 2005)

Code 46 (Code 46, Großbritannien 2003, Michael Winterbottom)

Coyote Ugly (Coyote Ugly, USA 2000, David McNally)

Crossroads (Not a Girl – Crossroads; USA 2002, Tamra Davis)

Duets (Traumpaare; USA 2000, Bruce Paltrow)

Every Famous (Jeder ist ein Star, Belgien/Niederlande/Frankreich 2000, Dominique Derudere)

(500) Days of Summer ((500) Days of Summer, USA 2009, Marc Webb)

The 40-Year-Old Virgin (Jungfrau (40), männlich, sucht, USA 2005, Judd Apatow)

High School Musical (High School Musical, USA 2006, Kenny Ortega)

The House Bunny (House Bunny, USA 2008, Fred Wolf)

I Still Know What You Did Last Summer (Ich weiß noch immer, was du im letzten Sommer getan hast, USA 1998, Danny Cannon)

Jackpot (USA 2001, Michael Polish)

Karaoke – The Enchanted Machine (Frankreich/Finnland 2015)

The Karaoke King (USA 2007, Dan Mackler, J.J. Ruscella)

Katze im Sack (BRD 2005, Florian Schwarz)

Keeping the Faith (Glauben ist Alles!, USA 2000, Edward Norton)

Ladybird, Ladybird (Ladybird, Ladybird, Großbritannien 1994, Ken Loach)

A Life Less Ordinary (Lebe lieber ungewöhnlich, Großbritannien 1997, Danny Boyle)

Little Voice (Großbritannien 1998, Mark Herman)

Lost in Translation (Lost in Translation – Zwischen den Welten, USA 2003, Sofia Coppola)

Love, Honour & Obey (Großbritannien 2000, Dominic Anciano, Ray Burdis)

Los Lunes al Sol (Montags in der Sonne, Spanien/Italien/Frankreich 2002, Fernando León de Aranoa)

My Best Friend's Wedding (Die Hochzeit meines besten Freundes, USA 1997, P.J. Hogan)

Only God Forgives (Dänemark [...] 2013, Nicolas Winding Refn)

Opportunity Knocks (Der Unglücksritter, aka: Manche mögen's doof, USA 1990, Donald Petrie)

P.S. I Love You (P.S. Ich liebe Dich, USA 2007, Richard La Gravenese)

Rising Sun (Die Wiege der Sonne, USA 1993, Philip Kaufman)

Risky Business (Lockere Geschäfte, USA 1983, Paul Brickman)

The Rock 'n' Roll Dreams of Duncan Christopher (USA 2010, Justin S. Monroe)

Rush Hour 2 (Rush Hour 2, USA/Hongkong 2002, Brett Ratner)

The Secret Life of Walter Mitty (Das erstaunliche Leben des Walter Mitty, USA 2013, Ben Stiller)

7 Things to Do Before I'm 30 (USA 2008, Paul A. Kaufman)

Sex and the City 2 (Sex and the City 2, USA 2010, Michael Patrick King)

Shrek (Shrek – Der tollkühne Held, USA 2001, Andrew Adamson, Vicky Jenson)

A Smile Like Yours (A Smile Like Yours - Kein Lächeln wie deins, USA 1996, Keith Samples)

Ted (Ted, USA 2012, Seth Mac Farlane)

10 Years (10 Jahre – Zauber eines Wiedersehens, USA 2012, Jamie Linden)

Türkisch für Anfänger (BRD 2012, Bora Dagtekin)

Wayne's World (Wayne' World, USA 1991, Penelope Spheeris)

The Wedding Singer (Eine Hochzeit zum Verlieben, USA 1998, Frank Coraci)

When Harry Met Sally (Harry und Sally, USA 1989, Rob Reiner)

Literatur

Alisch, Stefanie (2012) DJing, Radio, Karaoke. Conviviality als Nebenprodukt transkultureller Musikvermittlung? In: *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*. Hrsg. v. Susanne Binias-Preisendörfer u. Melanie Unseld. Frankfurt [...]: Lang, S. 285-303 (Musik und Gesellschaft. 33.).

Baisch, Martin / Freienhofer, Evamaria (2011) It's the Japans? Kontaktzonen im Film zwischen Aneignung und Unverfügbarkeit. In: *Paragrana Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 19,2, S. 262–271.

Brown, Kevin (2010) Liveness Anxiety: Karaoke and the Performance of Class. In: *Popular Entertainment Studies* 1,2, S. 61-77.

Brown, Kevin (2015) *Karaoke Idols. Popular Music and the Performance of Identity*. London: Intellect Books.

Bullerjahn, Claudia / Heipcke, Stefanie (2009) Karaoke, eine Tautologie des Populären. Befragungen zu Motivation und Fremdwahrnehmung von Karaokegängern. In:

- Herbert Willems (Hrsg.): *Theatralisierung der Gesellschaft. 1. Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 395-416.
- Drew, Rob (2005) 'Once More, with Irony': Karaoke and Social Class. In: *Leisure Studies* 24,4, Oct. 2005, S. 371-383.
- Erhardt, Stefanie (o.J.) „Ei dit it mei wäääihhhh!!!“ In: *Spiegel online*, URL: <http://www.spiegel.de/einestages/karaoke-erfinder-a-946454.html>.
- Fornäs, Johan (1994) Karaoke: Subjectivity, Play and Interactive Media. In: *Nordicom Review* [15],1, S. 87-103.
- Hu, Brian (2014) Cinema Love in the Club: Karaoke Realism in Chinese and Hong Kong Cinema. In: *Sampling Media*. Ed. by David Laderman & Laurel Westrup. Oxford [...]: Oxford University Press, S. 131-142.
- Laidi, Zaki (1998) *A World Without Meaning. The Crisis of Meaning in International Politics*. London [...]: Routledge.
- Lum, Casey M.K. (2012) *In Search of a Voice. Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America*. Hoboken: Taylor & Francis (Everyday Communication Series.).
- Mitsui, Toru (1998) The Genesis of Karaoke. How the Combination of Technology and Music Evolves. In: *Karaoke and the World. Global Technology, Local Singing*. Ed. by Tru Mitsui & Shhei Hosokaw. London [...]: Routledge, S. 29-42 (Routledge Research in Cultural and Media Studies. 3.).
- Oku, Shinogu (1998) Karaoke and Middle-Aged and Older Women. In: *Karaoke and the World. Global Technology, Local Singing*. Ed. by Tru Mitsui & Shhei Hosokaw. London [...]: Routledge, S. 53-80 (Routledge Research in Cultural and Media Studies. 3.).
- Ong, Jonathan Corpus (2002) Watching the Nation, Singing the Nation. London-Based Filipino Migrants' Identity Constructions in News and Karaoke Practices. In: *Communication, Culture and Critique* 2,2, S. 160-181.
- O'Sullivan, Sean (2011) *Mike Leigh*. Urbana: University of Illinois Press (Contemporary Film Directors.).
- Pfeiffer-Egawa, Kazuko (2004) *Karaoke, ein Kulturphänomen Japans. Eine sozialpsychologische empirische Studie*. Phil. Diss., Universität Zürich.
- Plebuch, Tobias (2009) Ergötzlich entsetzlich: Entstellte Musik im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 3, S. 123-129.
- Ridderstråle, Jonas / Nordström, Kjell A. (2005) *Karaoke Capitalism. Daring to be Different*. Westport, Conn. [...]: Praeger.
- Walbott, Tony / Breidenbach, Andrea (1993) Karaoke-Teilnehmer und Zuschauer - Unterschiede in Motivzuschreibungen und habitueller Selbstaufmerksamkeit? In: *Medienpsychologie* 5, 1993, S. 220-232.
- Zhou, Xun / Tarocco, Francesca (2007) *Karaoke. The Global Phenomenon*. London: Reaktion Books.