

»Quintessentially German«? Der deutsche Musik- und Schlagerfilm nach 1945

Irene Kletschke (Berlin)

Was ist eigentlich mit dem deutschen Musikfilm nach 1945 passiert? Recherchiert man in den Bibliothekskatalogen nach Literatur zu den Stichwörtern »Musikfilm« und »deutsch«, entsteht der Eindruck, dass nach 1945 dieses Genre in deutschen Produktionen keine Rolle mehr gespielt hat. Die Publikationen beschäftigen sich mit dem Musikfilm der frühen Tonfilmzeit (Hagener und Hans 1999, Uhlenbrok 2010), mit dem Revuefilm im Nationalsozialismus (Belach 1979) oder enden mit dem Zweiten Weltkrieg als Zäsur in der deutschen Filmgeschichte (Wedel 2007). Den filmwissenschaftlichen Untersuchungen gegenüber stehen zahlreiche deutschsprachige Filme der Nachkriegszeit, die samt ihrer Schauspieler und Musik bis heute bekannt sind: Angefangen bei Klassikern wie WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (BRD 1953, Hans Deppe) mit Magda Schneider und Willy Fritsch oder LIEBE, TANZ UND 1000 SCHLAGER (BRD 1955, Paul Martin) mit Catharina Valente und Peter Alexander über WENN DIE CONNY MIT DEM PETER (BRD 1958, Fritz Umgelter) mit Conny Froeboess und Peter Krause bis hin zu jüngeren Werken wie GIB GAS – ICH WILL SPASS (BRD 1983, Wolfgang Büld) und COMEDIAN HARMONISTS (BRD 1997, Joseph Vilsmaier) wird in diesen Spielfilmen ausgiebig gesungen und musiziert.

Folgt man der Definition von Wedel, dass unter Musikfilm – in Anlehnung an Rick Altmans Definition des amerikanischen Filmmusicals – ein

narratives Genre mit einer *Mindestlänge* von einer Stunde Laufzeit verstanden werden [soll], innerhalb derer die *wiederholte musikalische Nummer* mit *diegetisch verankertem Gesang* ein *signifikantes Verhältnis* zwischen *filmischer Narration* und *musikalischem Diskurs* etabliert (Wedel 2007, S. 23),¹

dann gehören die aufgeführten Filme zum Genre Musikfilm. Eine Untersuchung dieser Filme als Musikfilme und ihrer Rolle in der deutschen Filmgeschichte nach 1945 ist bisher jedoch weitgehend ausgeblieben. Der Grund für diese akademische Missachtung mag in erster Linie darin liegen, dass die meisten dieser Filme gemeinhin als »Schlagerfilme« bezeichnet werden und damit zu einem wenig geachteten Format gehören.² Dieser Aufsatz will hinterfragen, ob sich der deutsche Musikfilm nach 1945 tatsächlich auf den Schlagerfilm reduzieren lässt, und wo die Gründe dafür liegen, dass Musik- und Schlagerfilm häufig gleichgesetzt werden. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf den 1950er und frühen 1960er Jahren. Von der Vielzahl der Filme, die bis heute als Musikfilme gelten, konnten für diesen Aufsatz nur eine kleine Auswahl gesehen und noch weniger Filme exemplarisch erwähnt werden. Als Rechtfertigung sei vorausgestellt, dass diese Zeilen in erster Linie Appell und im glücklichsten Fall Auftakt sein wollen, dem deutschen Musikfilm auch nach 1945 – ohne eine Reduzierung auf das Stichwort Schlagerfilm – Aufmerksamkeit zu schenken.

¹ Ob die Einschränkung auf Gesang richtig ist oder ob nicht besser von »diegetisch verankerter musikalischer Performance« gesprochen werden sollte, sei in diesem Zusammenhang offen gelassen.

² Die Formate, die unter dem Genre Musikfilm zusammengefasst werden können, sind zahlreich: Filmoper, Opernfilm, Opernverfilmung, Operettenfilm, Tonfilm-Operette, Operettenverfilmung, Sängerfilme, Revuefilme, Kabarettfilme und musikalische Komödien sind nur einige Beispiele, die Wedel als »wichtigste Spielarten« der Zeit bis 1945 typologisch vorstellt (Wedel 2007, S. 57f).

Während der deutsche Musikfilm in der Literatur nach 1945 nicht zu existieren scheint, gibt es einige wenige Publikationen zum deutschen Schlagerfilm.³ In ihnen wird die Geschichte des Schlagerfilms – meist in lexikalischer Form oder anhand von Einzelanalysen – auch über das Jahr 1945 hinweg erzählt, ohne jedoch den Kontext eines übergeordneten und international bestehenden Genres Musikfilm zu suchen oder zwischen Schlager-, Revuefilm, Tonfilm-Operette oder auch Jazz-Film⁴ zu unterscheiden: Filme wie DIE DREI VON DER TANKSTELLE (D 1930 Wilhelm Thiele), DER BLAUE ENGEL (D 1930, Josef von Sternberg) und Produktionen mit dem Traumpaar des deutschen Films Lilian Harvey und Willy Fritsch (z.B. LIEBESWALZER, D 1930, Wilhelm Thiele; DER KONGRESS TANZT, D 1931, Erik Charell) wurden rückblickend zu Schlagerfilmen, weil ihre Lieder (u.a. *Ein Freund, ein guter Freund, Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, Das gibt's nur einmal*) erfolgreich waren und damit zu Schlagern wurden. Vorausgegangen waren diesen Filmen die »Goldenen Jahre« des Schlagers in den 1920er Jahren, als Radio und Schallplatte zum Erfolg der Lieder beitrugen, und – neben den Operetten – für viele Filme eine sprudelnde Quelle an populären Liedern bildeten. Nachdem zahlreiche Künstler nach 1933 wegen ihrer jüdischen Abstammung Berufsverbot bekamen und im besten Falle emigrieren konnten, mussten für den deutschen Musikfilm nicht-jüdische Komponisten, Autoren und Darsteller gefunden werden: Johannes Heesters und Marikka Röck wurden zum neuen Traumpaar des deutschen Films, Zarah Leander zu »einer der Lieblinge Goebbels« (Port le roi 1998, S. 31) und zum bestbezahlten weiblichen Filmstar im Dritten Reich. Bis heute beliebt sind

³ Siehe u.a. Hobsch (1998), Grabowsky und Lücke (2010), Schulz (2012).

⁴ Zum swingenden Heimatfilm siehe Hoffmann (2002).

auch die Durchhalte-Schlager des Zweiten Weltkriegs, wie z.B. Heinz Rühmanns *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* aus PARADIES DER JUNGGESELLEN (D 1939, Kurt Hoffmann) und Zarah Leanders *Davon geht die Welt nicht unter* aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen).⁵ Aus dem Jahr 1942 stammen auch die Filme WIR MACHEN MUSIK (D 1942, Helmut Käutner), in dem – im Kampf zwischen E- und U-Musik – schließlich der Schlager über die ernste Oper obsiegt, und DIE GROSSE FREIHEIT NR. 7 (D 1943/44, Helmut Käutner) mit Hans Albers. Als Beispiel, dass »nach jahrelangem Verbot unter dem Naziregime wieder internationale Rhythmen wie Jazz und Swing Einzug in die deutsche Schlagerlandschaft« halten (Hobsch 1998, S. 17), gilt der von Margot Hielscher gesungene Titelsong des Films HALLO, FRÄULEIN (D 1949, Rudolf Jugert).⁶ In den 1950er und 1960er Jahren – der Boomphase des deutschen Schlagerfilms – entstanden die Filme der Stars, die bis heute wohl am ehesten mit dem Stichwort »Schlagerfilm« verbunden sind: Peter Alexander, Caterina Valente, Heidi Brühl, Cornelia Froboess, Rex Gildo, Gitte Haenning, Peter Kraus, Freddy Quinn. Auffallend neben der »ausgeprägte[n] Personalisierung dieses Liedtyps« (Wicke 1998, Sp. 1068) ist die Xenophilie gegenüber ausländischen Schlagerstars, wie sie bereits in den Musikfilmen der Nazizeit mit Johannes Heesters, Marikka Röck und Zarah Leander herrschte. Auch in der DDR entstanden in den 1960er und 1970er Jahren einige legendäre Musikfilme, u.a. mit den Schlagerstars Manfred Krug, Frank Schöbel und Chris Doerk (z.B. AUF DER SONNENSEITE, DDR 1961, Ralf Kirsten; HEISSER SOMMER, DDR 1967,

⁵ Den letztgenannten Schlager hatte Goebbels im Rahmen eines Wettbewerbs in Auftrag gegeben.

⁶ Siehe dazu auch Guido Heldt (2006).

Joachim Hasler; SOLO SUNNY, DDR 1979, Konrad Wolf). Die 1970er Jahre gelten schließlich als Krisenzeit des westdeutschen Schlagerfilms, in denen bekannte Größen wie Heintje, Roy Black oder Rudi Carrell »mit ihren Filmen an frühere Erfolge des Genres nicht mehr annähernd anknüpfen« konnten (Grabowsky und Lücke 2010, S. 50). Mit der *Neuen Deutschen Welle* kamen Anfang der 1980er Jahre Filme wie GIB GAS – ICH WILL SPASS (BRD 1983, Wolfgang Bürd) oder DREI GEGEN DREI (BRD 1985, Dominik Graf) auf. Als neue Formate des Schlagerfilms werden gelegentlich auch LILI MARLEEN (BRD 1980, Rainer Werner Fassbinder), PIRATENSENDER POWERPLAY (BRD 1982, Siggie Götz), der FORMEL-EINS- FILM (BRD 1985, Wolfgang Büld), LINIE 1 (BRD 1987, Reinhard Hauff) oder auch BANDITS (BRD 1997, Katja von Garnier) und COMEDIAN HARMONISTS (BRD 1997, Joseph Vilsmaier) angeführt, außerdem die Komödien mit Guido Horn, Helge Schneider und Dieter Thomas Kuhn.

Wie diese kurze Übersicht zeigt, werden sowohl musikalisch als auch ästhetisch sehr heterogene Filme als Schlagerfilm bezeichnet: Teils übernimmt der Schlager im Filmtitel die Funktion, die Zugehörigkeit zum Schlagerfilm zu behaupten, teilweise sorgen die Besetzung mit Schlagerstars oder der Filmvorspann dafür, den Film als Schlagerfilm zu etikettieren, gelegentlich führt der Erfolg der Filmlieder im Nachhinein dazu, den Film später als Schlagerfilm einzuordnen, manchmal handelt es sich um einen biographischen Film über historische Personen des populären Musiklebens. Ebenso vielfältig wird in diesen Filmen die Frage beantwortet, was ein »Schlager« überhaupt sei. Zwar herrscht Einigkeit darüber, dass es sich beim Schlager um Vokalmusik handelt,⁷ doch darüber hinaus ist die

⁷ Eine frühe Verwendung des Begriffs diente dazu, den Erfolg z.B. des Straußschen *Donauwalzers* zu benennen.

verwendete Musik sehr unterschiedlich: Operettenmelodien, Lieder der 1920/30er Jahre («Revue-« und «Kabarett-Schlager«), Jazz, volkstümliche Musik, einfache und sentimentale Melodien («Schlager«), deutscher Rock and Roll oder Neue Deutsche Welle. Mit Ausnahme der englischsprachigen Songtexte im Film BANDITS ist ihnen allen gemein, dass es sich sowohl um populäre als auch deutschsprachige Musik handelt.⁸

Damit orientiert sich die Auswahl dieser Musik für »Schlagerfilme« erstens daran, dass sich der Begriff »Schlager« – ähnlich wie »Evergreen«, »Klassiker« oder »Hit« – auf den Erfolg eines Lieds oder einer Nummer beziehen kann.⁹ Die Etikettierung als Schlagerfilm behauptet die Popularität der Filme. Viel wichtiger als die vermeintliche Popularität der Musik jedoch ist, dass über das Stichwort »Schlager« zweitens erklärt wird, dass es sich um ein spezifisch deutsches Genre handelt.¹⁰ Trotz allen internationalen Einflusses, der die in den Filmen als »Schlager« verwendete Musik prägte, gilt der Schlager bis heute als »quintessentially German« (Larkey 2002, S. 235). Aus der Annahme, dass es sich bei populärer deutscher Vokalmusik um Schlagermusik handeln muss,¹¹ folgt der Rückschluss, dass jeder

⁸ Eine »Grenzziehung um die Gattung entlang eindeutig definierter musikalischer Kriterien« lässt sich heutzutage »kaum noch vornehmen, reicht das Spektrum von den rap-orientierten *Fantastischen Vier* (u.a. *Die Da?*, 1992) über die rockbeeinflussten Produktionen etwa von *Lucilectric* (u.a. *Mädchen*, 1994) bis hin zu Nonsens-Songs der *Prinzen* (u.a. *Alles nur geklaut*, 1994).« Wicke 1998, Sp. 1069.

⁹ Zwar ordnen wir auch erfolglose Lieder dem Schlager als Gattung zu, doch auch diese Lieder gehören zur Gattung des »für die kommerziellen Erfolgsstrategien unterworfenen Form des populären Liedes.« Vgl. Wicke 1998, Sp. 1064.

¹⁰ Wechselt man beim Artikel »Schlager« auf Wikipedia die Sprachen, landet man nicht bei »Chanson«, »Song« oder »Canzone« (»Lied«), sondern bei »le« oder »lo Schlager« oder »Schlager music«.

¹¹ Die Musik von *Rammstein* würde man allerdings weniger als Schlager bezeichnen. Würde man den deutschen Musikfilm nach 1945 untersuchen, wäre es spannend, ob auch Musikfilme mit Rock, Blasmusik, Oper, Neuer Musik etc. existieren.

deutsche Musikfilm natürlich ein Schlagerfilm sei. Doch während diese Einordnung heutzutage eher zum üblen Leumund der Gattung führt, stellte in der Nachkriegszeit beispielsweise ein Film wie WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (BRD 1953, Hans Deppe)¹² den Schlager als international geschätztes Exportgut dar. In diesem Film legt der Schlagersänger Bill Perry alias Willy Forster eine Weltkarriere als Sänger hin, nachdem er nach einem Streit mit seiner Ehefrau seine hessische Heimatstadt Wiesbaden verlassen hat. Mühelos singt er seine Schlager in der jeweiligen Landessprache fremder Weltstädte und passt sie musikalisch an den »Sound« des Landes an. Der deutsche Schlager ist Anfang der 1950er Jahre Kosmopolit, der – so wenigstens der Tenor des Filmes – weltweit gehört wird.¹³ Der Anker für diesen musikalischen Erfolg bleibt jedoch das heimische Wiesbaden, das mit seiner im Krieg weitgehend unzerstörten Architektur, den eleganten Modesalons und modernen Revuen Paris, London, Chicago, Rom und Madrid in nichts nachsteht.

Ein genauerer Blick auf die Verquickung von Musik-/Schlagerfilm und deutscher Identität in der Nachkriegszeit ist lohnend,¹⁴ denn ähnlich wie der Heimatfilm bot er seinen Zuschauern eine Möglichkeit, an einem positiven Bild von Deutschland festzuhalten. Hierin mag auch ein Grund dafür liegen, dass der Schlagerfilm – wenn überhaupt – nicht als Musikfilm, sondern vielmehr als Unterform des Heimatfilms behandelt wird. Nachdem nach Kriegsende der Anteil der Musikfilme an der deutschen Filmproduktion so

¹² Der Filmtitel ist einem Lied des Komponisten Franz Doelle von 1928 entlehnt, das bereits zu dieser Zeit zum Erfolg und damit zum Schlager geworden war.

¹³ Nicht von ungefähr zeigt die letzte Einstellung des Films das abhebende Flugzeug, mit dem Bill Perry alias Willy Forster seine Musik wieder in die weite Welt trägt.

¹⁴ Siehe dazu auch Mendivil 2008.

niedrig wie nie seit Beginn des Tonfilms war, stieg er Ende der 1940er Jahre und Beginn der 1950er Jahre wieder stark an.¹⁵ Die US-amerikanischen Filme, die von 1945 bis 1948 häufig als Pflicht und nur in Originalsprache in den Kinos gesehen werden konnten,¹⁶ waren bei der deutschen Bevölkerung auf wenig Gegenliebe gestoßen: »The interwar fascination with American culture faded once it became associated with the unilateral policies of military occupation.« (Fehrenbach 1995, S. 61f) Die Übergabe der Kontrollbefugnis an die nach amerikanischem Vorbild errichtete *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK)* im September 1949 waren Teil der Bemühungen, eine deutsche Filmindustrie in den westlichen Besatzungszonen¹⁷ aufzubauen und dezentral zu ordnen. Nach den »Trümmerfilmen« der 1940er Jahre und dem Skandal um *DIE SÜNDERIN* (BRD 1951, Willi Forst) sorgten deutsche »Heimatfilme« für eine stabile Einnahmequelle im deutschen Kino:

Fully one-fifth of all German productions were devoted to this genre, which celebrated the beauty of the German landscape, featured close-knit communities and townsfolk in traditional dress, and contained the requisite festival celebrating local traditions from an unproblematic – and unmarred – past. (Fehrenbach 1995, S. 146)

¹⁵ Vgl. Wedel 2007, S. 26.

¹⁶ In den Besatzungszonen bildete das Filmwesen bekanntermaßen ein wichtiges Instrument der Alliierten, die deutsche Bevölkerung mit den NS-Verbrechen zu konfrontieren und im Sinne einer Demokratie »umzuerziehen«.

¹⁷ Die wichtigen Studios Babelsberg und Johannisthal befanden sich in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Bavaria-Film war während der NS-Zeit zur *Ufa-Film GmbH (UFI)* mit Sitz in Berlin zusammengelegt worden und hatte an Bedeutung verloren.

Während der Heimatfilm sich über ländliche Kulisse und bodenständige Figuren zum deutschen Genre mythisierte, setzte der Schlagerfilm auf die Musik. Im Unterschied zur häufig melodramatischen Handlung des Heimatfilms ist die Haltung der Filme der 1950er Jahre wie die ihrer Musik grundsätzlich optimistisch:

In the 1950s, the Schlager reflected the optimism of the *Wirtschaftswunder* (economic miracle) in Germany by featuring lyrics that sentimentalized the *Heimat* (native land), expressed the wish to travel to exotic places (Italy, the South Seas, or the American West), and extirpated unpleasant thoughts of the Nazi Past.« (Larkey 2002, S. 235)

Nachdem am 5. Mai 1955 der alliierte Besatzungsstatus aufgehoben wurde und die 1949 gegründete Bundesrepublik eigenständig wurde, feiert auch der Musikfilm dieses neue Selbstbewusstsein – und zwar mit einer gehörigen Portion Selbstironie. »Damit haben Sie kein Glück in der Bundesrepublik« spielt eine Blaskapelle in LIEBE, TANZ UND 1000 SCHLAGER (BRD 1955, Paul Martin).¹⁸ Sie wird im großen Finale auf die Bühne eines großen, ausverkauften Stadions umgeleitet, während die eigentliche Band leicht verspätet auf einem alliierten Panzer einfährt. Ansonsten sind in diesem einfallsreichen Musikfilm internationale musikalische Einflüsse hochwillkommen: So stammt die bunte Künstlertruppe, die mit ihrem Star Peter Alexander (Peter Alexander) als

¹⁸ Im Film singt Peter Alexander etwas früher bereits dieses Lied mit Text. Hier stoßen Jimmy aus den USA und Pedro aus Ecuador mit Swing und Mambo auf wenig Gegenliebe, denn: »Damit haben Sie kein Glück in der Bundesrepublik / wir tanzen lieber Tango bei zärtlicher Musik / drum wird aus jedem Stück in der Bundesrepublik / wenn man es ganz genau besieht ein Tango-Lied.«

Osterhagen und seine Solisten u.a. vor Alpenkulisse und die meiste Zeit unter freiem Himmel auftritt, aus aller Herren Länder. Die kleine Caterina (Caterina Valente) ist die 19-jährige Tochter eines italienischen Autohändlers, die schwarzen, steppenden Jazzmusiker kommen aus den USA, Bill Ramsey ist ebenfalls mit von der Partie. In seiner musikalischen Vielfalt,¹⁹ den choreographierten Tanz- und Musikszenen und einer lustigen Handlung hat der Film wenig mit dem Negativbild gemein, das landläufig mit dem Schlagerfilm verbunden wird.

Hatte in den Nachkriegsjahren kulturelle Integrität vielen Deutschen als Voraussetzung nationaler Souveränität gegolten,²⁰ wandten sich viele Teenager der noch sehr jungen Bundesrepublik einer entschärften US-amerikanischen Jugendkultur als Leitkultur zu.²¹ So bauten die Schauspieler und Sänger Peter Krause und – nach dem frühen Erfolg von »Pack die Badehose ein« (1951) – Conny Froboess ihre Karrieren auf deutschen Cover-Versionen amerikanischer Rock-and-Roll-Hits auf.²² Nachdem Elvis Presley seine Hüften im Western LOVE ME TENDER (USA 1956, Robert D.

¹⁹ Im Film gibt es auch eine Szene, in der Peter und Caterina ausgelassen Rock and Roll tanzen und die laut Wikipedia mit dem Hinweis auf »westliche Exzesse« für die Ausstrahlung in der DDR gestrichen werden musste. http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe,_Tanz_und_1000_Schlager (17.10.2012)

²⁰ »After 1945, cultural integrity struck many Germans as a crucial prerequisite for regaining national sovereignty.« Fehrenbach 1995, S. 6. Für die besondere Stellung der Musik siehe Applegate und Potter (2002).

²¹ Man bedenke, dass z.B. aus dem Jahr 1955 Filme wie EAST OF EDEN (USA 1955, Elia Kazan), REBEL WITHOUT A CAUSE (USA 1955, Nicholas Ray) und BLACKBOARD JUNGLE (USA, Richard Brooks) mit dem Song *Rock around the clock* stammen.

²² Die deutschsprachigen Adepten amerikanischer Musik waren noch für eine ganze Weile beliebter als ihre Vorbilder – erst nach 1976 überwogen in den Charts englischsprachige Titel. Besonders beliebt waren jedoch ausländische Stars, die mit fremdem Zungenschlag die deutschsprachigen Lieder sangen: Bill Ramsey, Gitte Haenning, Heintje, Gus Backkus etc.

Webb) schwang und in JAILHOUSE ROCK (USA 1957, Richard Thorpe) im Gefängnis rockte, fanden sich in WENN DIE CONNY MIT DEM PETER (BRD 1958, Fritz Umgelter) nun Rock'n'Roll, Karohemd, Petticoat, Waschbrett und die englische Sprache im deutschen Landschulheim wieder. Der als »Teenager-Schlager« verschriene deutsche Cover-Rock löste Unbehagen sowohl bei progressiven wie konservativen Landsleuten aus, da dieser deutsche Rock and Roll weder eigenständig noch genuin deutsch war:

Many German observers of the rock and roll scene of the 1950s tend to look down upon their compatriots for having been exploited by the Schlager industry to attract youth dissatisfied with the prudishness and conservatism of the *Wirtschaftswunder* era. Rock and roll was one of the first forms of Anglo-American music to ›conquer‹ Germany after the mid-1950s and reinforce a ›quasi-colonial relationship‹ between (West) Germany and the United States. (Larkey 2002, S. 237)

Dass Musik und deutsche/deutschsprachige Identität²³ im Schlagerfilm in einem besonderen Spannungsverhältnis stehen, fällt auch in späteren Filmen wie z.B. IM SCHWARZEN RÖSSL (Österreich 1961, Franz Antel) oder FREDDY UND DAS LIED DER SÜDSEE (BRD 1962, Werner Jacobs) auf. Während bisher internationale Stars und Einflüsse als künstlerische Bereicherung aufgenommen wurden, werden sie hier zur ausgestellten – häufig klamaukigen – Attraktion, die der eigenen »schönen« Musik gegenübersteht. Dabei entsteht eine Art Hierarchie des Fremden: Während

²³ Angesichts zahlreicher österreichischer Produktionen und Stars wie z.B. Peter Alexander und Freddy Quinn wäre eine Untersuchung lohnend, welche Rolle dies hinsichtlich einer kulturellen/musikalischen Identität im Verhältnis von Deutschland und Österreich spielt.

die vermeintlich kosmopolitischen Akzente u.a. von Bill Ramsey, Gitte Haenning, Heintje und Gus Backus gerne gehört werden, dienen die südlichen Gefilde – angefangen beim Mittelmeer über Asien, Südamerika und Afrika – vor allem als exotische Kulisse für musikalische Darbietungen und einfache Handlungen. Die Filme spielen nun häufig nicht mehr im Bühnenmilieu, wodurch klassischerweise Gesang und Tanz im Musikfilm motiviert werden können, sondern sind im weitesten Sinne – teilweise rassistische – »Touristenfilme.«²⁴ Dieses »Motiv der Abwehr« z.B. gegenüber den afroamerikanischen Einflüssen des Jazz (Hoffmann 2002, S. 262) ist auch in den Filmen der 1950er Jahre »vielfach konstitutiv«, dennoch dienten verschiedene musikalische Stile zumindest noch der Abwechslung bei den musikalischen Darbietungen, wie sie traditionell auch in den Revuefilmen geboten wurde.

Wenn Björk eine deutsche Sängerin wäre, würde dann womöglich ein Film wie *DANCER IN THE DARK* (Dänemark 2000, Lars von Trier) als Schlagerfilm gelten? Wie dargestellt ist die Bezeichnung »Schlagerfilm« für zahlreiche Musikfilme irreführend, da weder eine einheitliche Definition von Schlager zugrunde liegt, noch sich ein zusammengehörender Korpus an Filmen festlegen lässt. Der Begriff verhindert außerdem, dass die Filme im Kontext anderer Traditionen gesehen werden, wie z.B. des amerikanischen Filmmusicals, des deutschen Musikfilms vor 1945 oder der Operette, oder dass die Rolle der Musik in diesen Filmen ernsthaft untersucht wird. Auch sorgsam choreographierte Tanz- oder Aufführungsszenen wurden unter dieser Perspektive bisher vernachlässigt. Dass die Bezeichnung »Schlagerfilm« genutzt wird, ist vor allem darin begründet, dass es sich um Filme handelt, die deutschsprachige Populärmusik verwenden – das

²⁴ Zitiert nach Hoffmann 2002, S. 263.

Unbehagen, einen Film wie BANDITS als Schlagerfilm zu bezeichnen, zeugt davon. Gleichzeitig offenbart der schlechte Ruf des Schlagerfilms auch das zwiespältige Verhältnis, das die Deutschen zu ihrer Populär-/Volksmusik haben. Während im Bereich der »klassischen« Musik die Wörter »Deutsch« und »Musik« Applegate und Potter zufolge mit Leichtigkeit zu einem einzigen Konzept verschmelzen (»the words ›German‹ and ›music‹ merge so easily into a single concept«, Applegate und Potter 2002, S. 1), bleibt es ein Rätsel, wer die Schlager- und Volksmusiksendungen zur besten Sendezeit eigentlich sieht bzw. sich öffentlich dazu bekennt. Die Krise des Schlagerfilms in den 1970er Jahren, als die Musikshows und -darbietungen ins Fernsehen und später ins Internet abwanderten, der »Imageverfall der Gattung [Schlager] als bieder, belanglos, konservativ und reaktionär« (Wicke 1998, Sp. 1068) sowie der Fokus auf ein globales Musikgeschäft suggerieren ein scheinbares Ende des deutschen Musikfilms. Diese Hypothese verhindert jedoch nicht nur den Blick auf neue Formate, die sich entwickelt haben, sondern blockiert auch filmische Vorhaben, die zu einem Revival des Musikfilms in Deutschland führen könnten.

Literatur

- Applegate, Celia und Potter, Pamela (2002) *Music and German National Identity*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Belach, Helga (Hg.) (1979) *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser Verlag.
- Fehrenbach, Heide (1995), *Cinema In Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Grabowsky, Ingo und Lücke, Martin (Hg.) (2010) *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z*, Erlangen: Edition Spielbein.
- Hagener, Malte und Hans, Jan (Hg.) (1999) *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938*, München: edition text + kritik.
- Heldt, Guido (2006) Hallo Fräulein. Amerikanische Populärmusik im westdeutschen Nachkriegsfilm. In: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 199-220.
- Hobsch, Manfred (1998) *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme. Ein illustriertes Lexikon – mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: Phleps, Thomas (Hg.) *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute*. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259-286.
- Larkey, Edward (2002) Postwar German Popular Music: Americanization, the Cold War, and the Post-Nazi Heimat. In: Applegate, Celia und Potter, Pamela (2002) *Music and German National Identity*, Chicago and London: University of Chicago Press, S. 234-250.
- Port le roi, André (1998) *Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen: Klartext Verlag.
- Mendivil, Julio (2008) *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld: Transcript-Verl.
- Schulz, Daniela (2012) *Wenn die Musik spielt...Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript.
- Uhlenbrok, Katja (Hg.) (2010) *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922 - 1937*, München: edition text + kritik.

Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: edition text + kritik.

Wicke, Peter (1998): Schlager. In: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 8. 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel: Bärenreiter u.a., Sp. 1063-1070.

Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: »Quintessentially German«? Der deutsche Musik- und Schlagerfilm nach 1945. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 128-143, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p128-143>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.