

dungen wie „gewissermaßen“, „quasi“, „bestimmt nicht zufällig“, „der Assoziation [...] kaum erwehren“, „fast gänzlich“, „mag“, „möglicherweise“, „durchaus“, „wahrscheinlich“ usw.

Litwin versteht seine Studie „als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes“. Nun ist der Autor ja durchaus nicht irgendwer, vielmehr ein international renommierter Pianist, Komponist und Musikpädagoge. Geboren in Mexiko, wohin seine Eltern als deutsche Juden vor den Nazis flohen, studierte er in der Schweiz und in den USA. Er ist Professor an der Musikhochschule Saarbrücken und konzertiert als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter weltweit. Konsequenter setzt er sich für zeitgenössische Musik ein, immer wieder in Gesprächskonzerten auch didaktisch intendiert. So mag man das Büchlein als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes durch Stefan Litwin lesen. Hier nun schließt sich auch wieder der Bogen zu Roland Barthes: „Der Tod des Autors ist die Geburt des Lesers.“

(Mai 2020)

Thomas Schipperges

*Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965. Hrsg. von Hans Jürgen WULFF und Michael FISCHER. Münster: Waxmann 2019. 239 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 24.)*

Der von Michael Fischer und Hans J. Wulff herausgegebene Sammelband wendet sich einem Thema der bundesrepublikanischen Populär- und Trivialkultur zu, das in den Wissenschaften recht stiefmütterlich behandelt wird. Für diese Ignoranz ist – wie Bernd Hoffmann in seinem Beitrag zum Verhältnis von Jazzkritik und Schlager aufzeigt – nicht selten ein gewisser Snobismus verantwortlich. Der Schlager(film) wird als kulturelles Verfallsprodukt diskreditiert. Doch war der Schlagerfilm in der BRD und

in Österreich äußerst populär. Wulff, der an fast einem Drittel der Beiträge beteiligt ist, spricht in einem einleitenden Editorial von einem Korpus von 250 bis 400 Werken. Michael Fischer bekräftigt in seinen Ausführungen zu Peter Kraus, dass zeitgenössische Kritik und retrospektive die Wissenschaften das Wesen dieses Genres missverstanden hätten, wenn sie es als Schund diskreditierten (vgl. S. 113). Es sei per se auf kommerzielle Unterhaltung hin konzipiert und richte sich, so auch Klaus Nathaus, als „variety on celluloid“ (S. 172) an ein breites Mainstream-(Familien)-Publikum.

Es ist das Verdienst von Herausgebern und Autoren, eine Bestandsaufnahme dieses Segments der Unterhaltungskultur vorgenommen zu haben. Alle Beiträge arbeiten heraus, dass sich hier bundesrepublikanische Mentalitäts-, Kultur- und Sozialgeschichte repräsentieren. Auch lassen sich die ökonomischen und motivgeschichtlichen Tiefenstrukturen des Unterhaltungsgeschäftes rekonstruieren. Rick Altman hat eben dies 1987 mit *The American Film Musical* für Amerika geleistet. Im Zugriff auf Altmans Vorarbeiten hätte eine noch tiefer schürfende Theoriebildung erfolgen können. Letztlich resümieren alle Autoren Altmans Erkenntnis, dass Dichotomien dieses Filmgenre prägen. Die Filme basieren auf Kontrasten von Stadt und Land, von Volksmusik und Schlager, von alt und jung, etc. Lucian Schiwietz zeigt, wie Musik aus dem südöstlichen Europa zum dramaturgischen Prinzip der „Opponierung von Heimat und Fremde“ (S. 78) wird. Wulff erläutert in Folklorisierung und Exotisierung des Regionalen den (musikalischen) Kontrast von Volks- und Massenkultur. Volksmusik werde als „Musik des Miteinander“ gegen die urbane Musik als „Musik des Füreinander“ (S. 91) gesetzt. Altman hatte diese Art der Dichotomien als ideologische Triebkräfte begriffen. Zum Teil folgen zumindest Detlef Arlt und Wulff diesem Gedanken in ihrer Darstellung ambivalenter Frauenrollen

in *Das süße Leben des Grafen Bobby* (1962). Sie zeigen, wie sich dualistische Welt- und Frauenbilder in zotiger Kommunikation, diversen Zweideutigkeiten und widersprüchlichem Rollenverhalten abzeichnen. Die konsequente Überlegung, dass diese Art der Unterhaltungsfilmproduktion auch der Geschichte von der Disziplinierung der Frau angehört, verbannen die Autoren in eine Fußnote (vgl. S. 131). Réka Gulyás schlüsselt auf, wie (musikalische) Ungarn- bzw. „Zigeuner“-Bilder in Filmen deutsche Sehnsüchte nach dem Exotischen, dem Fremden und dem Anderen befriedigen und wie diese hedonistisch-nostalgischen Repräsentationen in den 1960er Jahren ihren Marktwert verlieren. Bernd Hoffmann beschreibt die Dichotomie von Schlager und improvisierter Musik im deutschen Jazzdiskurs. Funktionäre wie J. E. Berendt konstruierten eine Gegnerschaft (vgl. S. 138) zum Schlager(film), die sich um Begriffs-paare wie Authentizität gegen Kommerzialisierung oder Kunstwerk gegen Schund herum gruppierte. Die nicht selten „angejazzten“ Soundtracks wurden hier als Ausbeutung des Jazz verstanden. Angriffe gegen die Kommerzialisierung waren auch Attacken gegen die Prinzipien der amerikanischen Unterhaltungsindustrie.

Ein wiederkehrender Topos ist die Auseinandersetzung mit dem Motiv der Heimat. Lucian Schiwietz nimmt in Filmen und Musik die erinnerte Heimat der (schlesischen) Vertriebenen in den Blick. Wulff zeigt, wie Heimatkonstruktionen zur „Transformation gelebter Kultur in aufgeführte Kultur“ (S. 86) führen, wenn das Alpenpanorama zur Deko oder das Tiroler Jodeln auf Country-Musik umorientiert werden. Landschaften und ihr Klang sind im Schlagerfilm mehr Simulationen von Heimat, oder – wie es bei Altman heißt – „remembered reality“.

Gabriele Vogt konzentriert sich auf die mediale Umsetzung touristischer Sehnsüchte. Sie zeigt, wie die in den 1950er Jahren mit einem Nimbus versehenen Fernziele

sich schon ein Jahrzehnt später in Alltagserfahrungen verwandelt hatten.

Einen ökonomischen Fokus wählen Klaus Nathaus einerseits, andererseits Martin Lücke. Nathaus' – seltsamerweise englischer – Text untersucht die Schlüsselfunktion der Produktionsfirma CCC (Central Cinema Corporation). Er zeigt, welche engen persönlichen Netzwerke – bis hin zum Nepotismus – zwischen Filmindustrie, Musikbusiness und GEMA, zwischen Radiostationen, Plattenindustrie und Branchenmagazinen Schlagerfilmproduktionen erst ermöglichten. Martin Lücke versucht in „Das Geschäft mit dem populären Lied“ eine ökonomische Anatomie des Schlagerfilms als Wirtschaftsgut: Die Kulturindustrien verknappen als Gatekeeper künstlich ein eigentlich nicht knappes Gut (die Musik). Anhand der Karrieren von Cornelia Froboess und Peter Kraus stellt Lücke die Wertschöpfungskette auf dem Schlager(film)markt bis in die 1960er Jahre dar. Auch Michael Fischer thematisiert die herausstechende Karriere von Peter Kraus. Dessen Vermarktung als Teenageridol und die „Aneignung und Umwandlung amerikanischer Lebensstile“ (S. 127) in seinen filmischen Vehikeln habe deutsche Teenagerkultur überhaupt erst ermöglicht. Überzeugend führt Fischer aus, dass dies zu Demokratisierungsprozessen führte, weil diese Popkultur an den Mainstream vermittelt wurde. So konnte sie von ihm absorbiert werden und wurde nicht in „Gegen- oder Subkulturen ghettoisiert“ (S. 127).

Weitere Beiträge fokussieren die medien-geschichtlichen Traditionen, die den Schlagerfilm prägen. Sie nehmen die Historizität von Inszenierungsformen, Figurenkonstellationen oder Motiven in den Blick. Der Schlagerfilm „leistet“ künstlerisch nichts eigentlich Neues. Er zieht als Genrehybrid seine Inspiration aus den Konventionen von Musiktheater, Bühnenoperette, Schwank und Märchen. Caroline Amann und Wulff zeigen die Herkunft der Witz-

figur Graf Bobby aus Slapstick und Boulevardkomödie und wie das Genrewissen des Publikums instrumentalisiert wird. Stefanie Mathilde Frank schlüsselt auf, wie Schlagerfilme Genreformeln und Plots aus Komödie und Schauspiel als Remake aufgreifen und neu vermarkten. Elisabeth Fabricis Text setzt den Film *So liebt und küsst man in Tirol* (1961) konkret in die Tradition des Schwanks. Sie erläutert, dass zum Verständnis der Schlagerfilme auch Rollenbiographien und Image der Schauspieler berücksichtigt werden müssen, da in der Besetzung jenes Wissen instrumentalisiert wurde (vgl. S. 204). Theresa Georgen betrachtet den Schlagerfilm *Die süßesten Früchte* (1953/54) durch die Linse der Mode. In den „Phantasien nach der großen Robe“ (S. 211) deckt sie die Kontinuität der Phantasiewelt des Operettenfilms auf. Georgen verdeutlicht auch die Veränderungen in der sozialen Stellung der Frau in der Zeit des Wirtschaftswunders, wenn sie sich der Karriere der afrodeutschen Schauspielerin Leila Negra zuwendet. Sie nimmt virulente Rassismen, aber auch emanzipatorische Ansätze wahr. Abschließend fasst Wulff in der Analyse von *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (1956) die wesentlichen Fragestellungen diskursiv zusammen.

Hier liegt ein Sammelband vor, der Pionierarbeit leistet. Daher muss er notwendig erst einmal Bestandsaufnahmen und Begriffsbestimmungen vornehmen. Daher verstecken sich zahlreiche Anregungen zu weiterer Forschung in den Fußnoten. Ergiebig dürften Fragen nach Geschlechter- und Klassenverhältnissen, oder nach inszenatorischen, ideologischen und ökonomischen Kontinuitäten sein, die letztlich bis heute in der „leichten“ Unterhaltung fortwirken. Hervorzuheben sind daher die detaillierten Analysen der ökonomischen Zusammenhänge und die Anregung, dass sich in einer als „unseriös“ betrachteten Kulturproduktion Mentalitäts- und Alltagskultur abzeichnet.

(Mai 2020)

Konstantin Jahn

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. *Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper Leben mit einem Idioten*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

Wann hat die Groteske ihre Unschuld verloren? Anfangs waren das absonderliche Dekorationen, wie man sie in den Grotten von Neros Domus Aurea gefunden hatte. Die phantastischen Skulpturen im Bomarzo-Park des Fürsten Orsini waren auch grotesk, ohne dass ein Mensch mehr als dunklen Hintersinn vermutet hätte. Francisco Goyas *Desastres*, Nikolai Gogols Erzählungen oder Alfred Kubins Albraumbilder wurden schon als zeitkritisch diskutiert. Sobald aber die Politik die Kunst als Herrschaftsmittel entdeckte, geriet diese Kategorie in Verruf. Denn das Groteske liegt immer im Auge des Betrachters. In der Sowjetunion wurde der Begriff zu einem Mittel des Gängelns. Dmitri Schostakowitschs *Nase* war das Schreckbild: „Er ging sogar so weit,“ schrieb Marian Kowal 1948, „auf die Hörer über längere Zeit ein ohrenbetäubendes Gedonner des gesamten Schlagzeugs als ‚Solo dieser Instrumentengruppe‘ loszulassen. Für diese Lästerung der Menschenwürde erfanden gefällige Kritiker den beschönigenden Begriff ‚Groteske‘.“ (S. 64) Und als die Sowjetunion implodierte, erschien Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* auf der Bühne, aber nicht in Russland, sondern in Amsterdam.

Amrei Flechsig untersucht in ihrer Arbeit, inwieweit der Begriff des Grotesken für Schnittkes Oper einen Erkenntnisfortschritt bedeutet. Schon 2009 hatte sie in der Zeitschrift *Osteuropa* einen Artikel *Requiem auf die Sowjetunion – Schnittkes „Leben mit einem Idioten“ und der Konzeptualismus* veröffentlicht. Auch die Artikel über Jelena Firssowa und Galina Ustwolskaja im MUGI sind von ihr. Sie kennt sich aus in der sowjetischen Musik und der Literatur darüber