



Hans Jürgen Wulff,
Michael Fischer (Hrsg.)

Musik gehört dazu

Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm
1950–1965

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

24

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 24

Hans Jürgen Wulff
Michael Fischer
(Hrsg.)

Musik gehört dazu

Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm
1950–1965



Waxmann 2019
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 24

Print-ISBN 978-3-8309-3965-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-8965-3

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2019

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © subjug / istockphoto.com

Druck: CPI Books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Hans J. Wulff

Editorial

Schlagerfilme im Kontext ihrer Zeit 7

Caroline Amann und Hans J. Wulff

Figuren, Gattungen und Horizonte des Wissens und ihre Inszenierung im Schlagerfilm

Die Graf-Bobby-Filme 21

Stefanie Mathilde Frank

Plot gebraucht – Musik neu?

Schlager und Schlagerfilme in den Remakes der 1950er Jahre 31

Réka Gulyás

Paprika Rock

Musikalische Ungarnbilder in deutschsprachigen Filmen
der 1950er und 1960er Jahre 51

Lucian Schiwietz

Musik aus dem südöstlichen Europa im deutschen und österreichischen „Heimatfilm“ nach 1945

Phänomene und Funktionen 71

Hans J. Wulff

Folklorisierung und Exotisierung des Regionalen

Hoch droben auf dem Berg (BRD 1957, Géza von Bolváry) 79

Gabriele Vogt

Touristische Sehnsuchtswelten der Schlagerfilme 95

Michael Fischer

Melodie und Rhythmus

Selbstthematization einer neuen Jugend- und Musikkultur
in einem Peter-Kraus-Film 111

Detlef Arlt und Hans J. Wulff

Die Ambivalenz der Frauenrollen

Das süße Leben des Grafen Bobby (Österreich 1962, Géza von Cziffra) 129

Bernd Hoffmann

„Abfallprodukte des Jazzidioms“

Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik 137

Klaus Nathaus

How the hits got into the flicks

The production of *Schlagerfilms* in West Germany, 1955–1963 153

Martin Lücke

Schlagerfilmwirtschaft

Das Geschäft mit dem populären Lied 177

Elisabeta Fabrici

Mehrfachpaarungen

So liebt und küsst man in Tirol (BRD 1961, Franz Marischka) 193

Theresa Georgen

Perlons und Rüschen

Mode und Schlagerfilm am Beispiel von *Die süßesten Früchte*
(BRD 1953/54, Franz Antel) 207

Hans J. Wulff

Ein kleines Stück vom großen Glück

Der Film *Mädchen mit schwachem Gedächtnis*
(BRD 1956, Géza von Cziffra) im Kontext seiner Zeit 221

Hans J. Wulff

Editorial

Schlagerfilme im Kontext ihrer Zeit

Dass sich die sozialen Verhältnisse angesichts von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder, Vollbeschäftigung und Gastarbeiterzuzug, aber auch von Verarbeitung der Nazizeit, kaltem Krieg und Wiederbewaffnung in den beiden Dekaden nach dem Krieg radikal veränderten, ist eine Binsenweisheit. Allerdings ist die BRD-Filmproduktion der Zeit vor dem Neuen deutschen Film eine noch kaum erforschte Phase deutscher Filmgeschichte. Insbesondere das Genre der seinerzeit sehr populären Schlagerfilme ist kaum untersucht, geschweige denn in den diskursiven und sozialhistorischen Zusammenhang der Zeit eingerückt worden.¹ Es handelt sich um ein Korpus von etwa 250 Filmen (andere Schätzungen sprechen von nahezu 400 Filmen, wenn man auch Randbereiche wie die ‚singenden Heimatfilme‘ einbezieht). Sie sind zwischen 1950 und 1965 entstanden, auf großes Publikumsinteresse gestoßen und lassen nicht nur auf grundlegende Verschiebungen im Mediensystem der noch jungen BRD schließen, sondern knüpften auch an die Hybridformen zwischen erzählendem Kino und Formen des Revuetheaters, des Singspiels bzw. der Operette als älteren Musikgenres des Kinos der 1930er (wie Operetten- und Revuefilm) an.

Eine ganze Reihe von Forschungsfragen drängt sich bereits nach erster Durchsicht eines größeren Teils des so umfangreichen Gesamtsamples auf:

(1) Die Schlager unterbrechen den Gang der Handlung, bilden ‚Inserts‘ in einem durchaus formalen Sinne. Sie gewinnen so gegenüber der rahmenden Erzählhandlung relative Autonomie als Szenen, weichen stilistisch oft vom Rahmenfilm ab und genießen so hohen Aufmerksamkeits- und Erinnerungswert. Sie sind auf

1 Vgl. Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt ... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld 2012. Das Lexikon von Manfred Hobsch: *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme. Ein illustriertes Lexikon – mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute*. Berlin 1998, ist ein filmographischer Aufriss ohne größere analytische Ambitionen. Vgl. dazu die Bibliographie, die ich zusammengestellt habe: *Schlager, Schlagerfilm, Schlagerforschung. Ein bibliographisches Dossier*. In: *Medienwissenschaft. Berichte und Papiere*, 134 (2012), http://berichte.derwulff.de/0134_12.pdf [09.06.2016]. Vgl. außerdem das biofilmographische Lexikon *Der deutsche Schlagerfilm: Kleines biofilmographisches Lexikon der Musiker der Musik- und Schlagerfilme von 1945–1965*. In: *Medienwissenschaft. Berichte und Papiere* 154 (2014), http://berichte.derwulff.de/0154_14.pdf [09.06.2016].

den ersten Blick Fremdkörper im Fluss des Films, stehen für sich und nicht in klarer Bindung zum umgebenden Text. Genaueres Hinsehen zeigt aber, dass sie des Öfteren Teil einer dem Musical entstammenden Backstage-Erzählform sind, die von der Produktion von Unterhaltungsprogrammen auf der Bühne (und manchmal auch im Fernsehen) handelt, oder dass sie die Erzählung gerade an narrativ und emotional zentralen Wendepunkten in einen anderen signifikativen Modus des Erzählens transformieren (als Beispiel: das Liebeslied substituiert die Liebeserklärung). Diese vom normalen Filmerzählen abweichende Form der Bindung von Erzählen und Zeigen (*telling and showing*) gilt es genauer zu bestimmen.

(2) Viele der Geschichten, die im Schlagerfilm erzählt werden, nehmen direkten Bezug auf diskursive Themen der Zeit. So gestatten die Handlungsorte einen Blick auf die zunehmende Touristisierung der Alltagswelt, auf Orte, die als Orte des Reisens auch Chiffren von Orten der Sehnsucht im Affekthaushalt der Zeitgenossen gewesen sind (von Italien bis zur Südsee). Dass die dabei angebotenen Topographien einerseits an ältere Vorstellungsgehalte anknüpfen, ist ebenso deutlich wie die Tatsache, dass sie auch ein Ort der Stereotypisierung der Welt gewesen sind und sowohl nationale Stereotypen wie auch Vorstellungen eines allgemeineren Exotismus bedient haben.

(3) Ein weiteres durchgängiges Subthema dieser Filme ist die seit den 1950er Jahren zunehmende Altersdifferenzierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft, die sich vor allem in der Konkurrenz verschiedener Musik- und Tanzstile artikuliert. Anders als im Heimatfilm, der musikalische Performanz meist in den Horizont einer Intensivierung der Bindungskräfte des (dörflichen) Kollektivs stellt, dient im Schlagerfilm die Musik als Material, an dem sich tiefe Veränderungen sozialer Ordnungsstrukturen zeigen.

(4) Auch die Medialisierung des Handlungsfeldes ist durchgängig Thema der Filme. Es sind Rundfunkmedien (nach dem Radio kommt schnell das Fernsehen), es ist vor allem auch die Musik- und Schlagerindustrie selbst, die in den Rang von Handlungsrollen erhoben werden. Ähnlich reflexive Beziehungen lagen schon der Formenwelt der Backstage-Musicals zugrunde, spielten aber auch in den Sängerfilmen der 1930er Jahre eine Rolle.

(5) In einer eher soziologisch-ökonomischen Sicht deuten die Schlagerfilme auf ein Zusammenwachsen von Musik- und Medien-, insbesondere Filmindustrie hin, wobei die eine die Popularität vor allem der Akteure (Operetten- und Schlagersänger und -sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen) auszubeuten suchte, oft den Musikstar auch als Schauspieler einsetzend. Das daraus entstehende Spiel zwischen den verschiedenen Ebenen von Star-Sein führt zu eigenen ästhetischen Formen des Changierens zwischen Figur des Spiels und realem Star (etwa in den Auftrittsliedern oder in zahlreichen Gastauftritten von Stars, die in der Handlung eigentlich keine Rolle spielen), welche die diegetische Geschlos-

senheit der Handlung immer wieder löcherig macht. Das Gefüge der Schauwerte, in dem der Zuschauer positioniert wird, wird neu konfiguriert (und es nimmt nicht wunder, dass vor allem Inszenierungsformen der Lieder später in die Bildwelten der Fernsehshows übergehen, was wiederum darauf hindeutet, dass mit der allgemeinen Zugänglichkeit von Fernsehprogrammen die Bedeutung des Schlagerfilms im Kino Mitte der 1960er Jahre zurückgeht). Schlagerfilme müssen in einem ökonomischen Sinne verstanden werden, im Horizont kreuzmedialer Verwertungsketten von Liedern, die gleichermaßen im Film wie auch im Radio und im Schallplattenverkauf ihren Niederschlag fanden.

So sehr die deutschen und österreichischen Musikfilme der Zeit auf reine Unterhaltung aus zu sein scheinen, so sehr zeigen sie also aber auch, dass sie Kinder ihrer Zeit sind und zahlreiche diskursive Themen der Wirtschaftswunderphase ansprechen und in ihrer Art verarbeiten.

✱

Eine bereits in die Nazizeit und davor zurückreichende, durch den Krieg unterbrochene Thematik ist der *Massentourismus*, der auf eine Neugliederung der Arbeits- und Freizeiten, die tariflich garantierten Urlaubszeiten und den zunehmenden Wohlstand gründet. Urlaubsziele werden zu Sehnsuchtsorten, zu Entwürfen eines Gegenalltags, zu zeitweiligen Austritten aus der bürgerlichen Normalität. Ein solches Land außerhalb der Normalität der deutsch-österreichischen Kultur war schon vor dem Krieg Ungarn gewesen, eine Lebenswelt zwischen fremder Volkstümlichkeit und ideologischer Phantasmagorie. *Réka Gulyás* zeigt in ihrem Beitrag, wie die frühen Streifen der Schlagerfilmzeit Ungarnbilder aufnahmen und als Handlungsorte weiterverwerteten. Insbesondere in den Operettenverfilmungen lebten sie bis in die späten 1950er noch weiter, wurden dann aber abgelöst durch andere Urlaubsorte, die tatsächlich touristisch auch erreichbar waren. Gerade Italien wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit (wohl auch durch die langjährige Koalition von Nazis und Faschisten befördert und vorbereitet) ein Land, das mit blauem Himmel, Sandstränden, Wärme, einer untergründig allgemeinen Musikalität verlockte – und am Ende der beiden Dekaden bereits Anlass zu Parodie und Verulkung bot. Wie *Gabriele Vogts* Überlegungen zeigen, zelebrieren die Schlager-Italienfilme auf der einen Seite eine Sphäre ungetrübter Lebensfreude (und sprechen auch die Möglichkeiten einer anderen Körperlichkeit und Sexualität an); auf der anderen Seite sind sie zu Recht den ‚Tourismusfilmen‘ zugerechnet worden, enthalten ein implizites Werbeversprechen, das mit der tatsächlichen Entwicklung des Tourismus interagiert. Ein ähnliches Doppel von Zeigen und Werben unterliegt auch vielen Heimatfilmen; doch das sei nur am Rande festgehalten.

So sehr sich die sozialen, medien- und politökonomischen Bedingungen der 1950er Jahre auch von der Nazizeit unterscheiden mögen, so sehr sticht ins Auge, dass insbesondere der Musikfilm der Zeit auf Stoffe und Geschichten zurückgreift, die

schon in den 1930ern und 1940ern adaptiert worden sind. *Stefanie Mathilde Franks* Überblick über das Korpus der Remakes zeigt, dass sie sich im Narrativen eng an die Vorlagen anschmiegen und ihren Reiz zumindest zum Teil aus der nostalgischen Neuaufführung einst beliebter Melodien gewannen. Gleichzeitig aber standen sie auch im Kontext sich verändernder medienökonomischer Kontexte, der sich differenzierenden Unterhaltungsangebote und -bedürfnisse sowie der zunehmenden Altersdifferenzierung des Kinopublikums und der Neuformierung der Musikmedien (und der damit zusammenhängenden Verwertungsketten für die Schlager des jeweiligen Films). Die Anschmiegunen an den Musikgeschmack der Zeit fanden vor allem im Feld des Musikalischen statt, so Franks These – so dass man der Annahme einer allzu glatten Weitergabe der Muster des Nazi-Unterhaltungsfilms in die Filmproduktion der 1950er Jahre zumindest mit Skepsis begegnen sollte.

Schlagerfilme sind fast immer Komödien und greifen auf zahlreiche ältere Formen populären Schwank- und Boulevardtheaters zurück. Sie integrieren natürlich die Dramaturgien der Schlager-Performance (die mehr oder weniger in den Rahmen der Erzählung einbezogen sein können, von dem sie aber bis zur völligen Selbständigkeit entfernt sein können). Die Komödie kann auf der Auseinandersetzung der Figuren mit der Objektwelt basieren (tatsächlich enthält der Schlagerfilm diverse Slapstickiaden und Klamaukszenen), zieht aber ihr Lachpotential in den meisten Fällen aus einer fatalen Logik sozialer Beziehungen, in der die dramaturgisch füreinander bestimmten Partner sich nicht finden wollen und erst nach Phasen des Widerstands aufgeben und sich zum Paar vereinen. Als Beispiel dafür untersucht *Elisabeta Fabrici* den Film *So liebt und küsst man in Tirol*, an dem man nicht nur das komödiantische Prinzip der ‚Mehrfachpaarung‘ studieren, sondern auch den tiefenthematischen und diskursiven Verbindungen nachspüren kann, in denen die Figuren stehen.

✱

Viele Funktionen einzelner Elemente eines Films lassen sich aus der textsemantischen und werkindernen Untersuchung erfassen. Aber deutlich ist auch, dass man das Wissen von Zeitgenossen in der Analyse mitdenken muss. Und es gilt zu beachten, dass dieses nicht homogen ist, sondern aus verschiedensten Quellen gespeist wird: aus der Erfahrung der Veränderungen der Lebenswelten der Zeit, aus der Kenntnis der traditionellen Formen komischen Erzählens und Darstellens, aus dem Wissen um die Rollenfelder von Schauspielern, um soziale Ordnungen, um die Rahmen des Ziemlichen und des Verbotenen usw. Man kann die Abweichung nur erkennen, wenn man die Norm kennt, das Neue bedarf des Alten, um abzustechen. Eine Ironisierung begreift man nur, wenn man ihren zweiten Sinn erfassen kann.

Eine methodische Implikation drängt sich auf – dass es nämlich nicht um Inhaltsanalytik in dem schlichten und oberflächlichen Sinne gehen kann, wie sie oft betrieben wird, und dass es auch nicht um Inhaltskategorien gehen kann, die große Korpora von Filmen repräsentieren sollen. Diskursive Analyse ist ähnlich wie das ‚diskursivierende Fabulieren‘ ein *Projekt*, das die Hintergrundgeräusche des kollektiven Wissens in die Komposition der Geschichte, die Anlage der Figuren und ihrer Beziehungen, die Sozial- und Handlungsrealitäten, in denen sie agieren, einbezieht, sie moduliert oder aufraut, sie in neuer Kombination ausprobiert. Das Modell von ‚Wissen‘, das der hier vorgeschlagenen Analytik als semantischer Untergrund beigelegt wird, ist in permanenter Bewegung. Es sind assoziative Klumpen, um die es geht, die beständig neu begangen und modifiziert werden – auch wenn sich ‚große Themen‘ wie Urbanisierung, Touristisierung, innergesellschaftliche Differenzierung usw. immer wieder benennen lassen. Doch Geschichten, wie Schlagerfilme sie erzählen, sind auch Text-Individuen, sind eine Erscheinungsfläche dessen, was in den Köpfen von Zeitgenossen umgeht. Darum bekommt die Analyse einzelner Texte und Kleinkorpora neue Bedeutung, weil es darum geht, den diskursiven Bewegungen nachzuspüren, die sie erproben. Es geht um eine *historisch-pragmatische Semantik*, die sich nicht als Lexikon erfassen lässt, sondern als Spiel mit Bedeutungen, als semiotische und ideologische Praxis.

★

All dieses Wissen der Zeitgenossen ist in beständiger Veränderung begriffen. Das gilt insbesondere für die sozialen Rollensysteme, weil vor allem die Geschlechterrollen sich massiv zu verschieben beginnen, ein Prozess, der in den 1960ern neue Dynamik gewann. *Das süße Leben des Grafen Bobby* (1962) gestattet in der Analyse *Detlef Arlts* einen Blick auf die Komplementarität von weiblichem und männlichem Verhalten und resümiert zugleich einen Stand der Beziehungen der komödiantisch dargestellten *sex roles*, der sich zumindest partiell bereits in Auflösung resp. in Bewegung befindet. Aber der Film resümiert auch die Grundbedingungen der unerledigten Widersprüche sexuellen Selbstverständnisses und der damit zusammenhängenden, aus Verdrängung und Kontrollbedürfnis erwachsenen Schlüpfrigkeit, welche die wenige Jahre später einsetzende Welle der Sex- und Lederhosenfilme zu bedienen suchte.

Auch *So liebt und küsst man in Tirol* unterstreicht die Notwendigkeit, die Schlagerfilme in die Wissens- und Bedeutungshorizonte ihrer Zeit einzubetten (über alle ästhetischen und dramaturgischen Überlegungen hinaus). Meine Analyse zeigt, dass Schlagerfilme wie dieser auf das komödiantische Prinzip des Vielpersonenspiels zurückgreifen und dabei die Personage in Figurenpaare ordnet, die jeweils eigene dramatische und komische Potentiale entfalten und an jeweils verschiedene Traditionen anknüpfen. So entsteht keine auf eine einzelne Figur konzentrierte Erzählung (auch wenn das ‚protagonale Paar‘, die Kern- und Haupt-

figuren der Liebesgeschichte, immer erkennbar bleibt), sondern eine episodisch sich ausbreitende komische und oft mit skurrilen Untertönen versetzte diegetische Welt. Es ist gerade die Vielzahl der diversen Paarungen, die es gestattet, die Erzählung mit einer Fülle nicht unbedingt zusammenhängender diskursiv-thematischer Subtexte zu verknüpfen. Die Beobachtungen deuten darauf hin, dass das Vergnügen, das Schlagerfilme bereiten, nicht auf ‚dichter Illusionierung‘ beruht, sondern *zerstreuten* Charakters ist und aus der Aktivierung verschiedenster Wissensfelder resultiert, nicht aus der empathisierenden Nachzeichnung der Hauptfiguren.

Lucian Schiwietz’ Überlegungen zur Musik osteuropäischer Herkunft sind einem Nachbargenre des Schlagerfilms gewidmet. Er sucht die Neupräsenz etwa der Oberkrainer Musik (und anderer Musiken aus deutschen Siedlungsgebieten in Osteuropa) im Heimatfilm der 1950er Jahre zu beschreiben, andererseits die „Zigeuner“ als Musikanten einer anderen, gegenüber der als „deutsch“ empfundenen „Heimatmusik“ körperlicheren, rhythmisch und thematisch ungezügelteren Affektwelt zu greifen. Ist vor allem das *Riesengebirgslied* Ausdruck einer in den etwa 12 bis 14 Millionen Vertriebenen, die in der BRD Aufnahme fanden, benannten Sehnsucht nach den Vertreibungsgebieten, steht ihnen mit der ziganesken Musik ein ganz anderes, ebenfalls mit Osteuropa assoziiertes Affektregister gegenüber, das vor allem den Heimatfilm als Genre charakterisiert, das die psychosozialen Gestimmtheiten der zeitgenössischen BRD aufnimmt und in filmisch dargebotenen Musikformaten repräsentiert. Gleichwohl ist das Heimatkonzept nicht klar restaurativ ausgerichtet: Das Modell von ‚Heimat‘ selbst ist in Bewegung, es nimmt die sozialen Veränderungsschübe der Zeit auf und zeigt, wie sich die älteren Insignien von Regionalität auflösen resp. zu Elementen eines kommerzialisierten und medialisierten Umgangs mit Volkstümlichkeit werden. Auch musikalisch hat man es nun mit einem Amalgam von Volks- und Schlagermusik zu tun. Die Musik, die *Hoch droben auf dem Berge* (1957) spielt, wird tatsächlich auf einer Berliner Fernseh Bühne aufgeführt – ein Umzug des sozialen Orts der Musik, der zu einem allgemeinen Ort der Unterhaltungsmusik über alle regionale Musikkultur hinweg geworden ist. Diese Transformation, könnte man als These formulieren, bildet den eigentlichen Tiefentext derartiger Filme.

Dabei bleibt die Musik eine Ausdrucksform, die gegenüber dem Alltagsleben ganz andere Affektregister erschließt – solche von Exzess und wilder Feier, von trunkener Hingabe an Emotion und die Präsenz des Erlebens. Es ist, als könne in der Musik das Regime der Kontrollen und der (Selbst-)Disziplin zeitweilig aufgehoben werden, das für die Aufgabe des Wiederaufbaus so unumgänglich schien.

Manches davon deutet in die Vorkriegszeit zurück. Dass das Ziganeske im Operetten- und Heimatfilm der 1950er eng mit der Popularität der ungarischen Musik (insbesondere des Csárdás) und eines ebenso lust- wie körperbetonten Tanzens zusammengeht, sei nur am Rande vermerkt. Filme wie *Der Czardas-König*

(BRD 1958, Harald Philipp) über den Operettenkönig Emmerich Kálmán, die seinerzeit sehr erfolgreiche Operetten-Adaption *Die Csardasfürstin* (BRD 1951, Georg Jacoby) mit Marika Röck oder *Ich denke oft an Piroschka* (BRD 1955, Kurt Hoffmann) über eine musikgrundierte Liebesbeziehung zwischen einem österreichischen Schriftsteller und einer jungen Ungarin sind bis heute bekannt und beliebt. Aber das Ziganeske bzw. das Ungarische ist auch im Film der 1950er Jahre Inkarnation einer ‚affektiven Anderswelt‘. Wenn in *Opernball* (Österreich 1956, Ernst Marischka) die etwas betrunkene Helene (Sonja Ziemann) einen enthemmten und wilden Csárdás tanzt, ist der Csárdás just jene Musik, die in der Stilwelt der mittleren 1950er Jahre ihrer Exaltation Ausdruck verleihen kann, besser als alle anderen ‚westlichen‘ Musikstile. Die meisten dieser durch ihre Musik charakterisierten Zigeuner haben Vorläufer in der Tradition der Operette, deuten also auf eine viel ältere Populärgeschichte des Figurentypus wie auch der Musik hin. Die Beobachtung legt die These nahe, dass bereits die Musik der ‚Heimat‘ eine *mélange* verschiedenster Musiken war, die keineswegs nur aus der musikalischen Kultur der Regionen stammte, sondern in viel weiteren Horizonten erfasst werden muss.

Gerade Musiken wie solche im Heimatfilm bilden eine eigene Bedeutungsschicht in den Filmen aus, weil sie die jeweilige Filmhandlung mit Affektinduktion und Affekterinnerung von Zuschauern aufladen. Immer wieder schält sich der Zuschauer als Element der Filme heraus, der sie mit seinem Wissen, seinen Alltagspraxen, seinen Geschmacksvorlieben umhüllen muss, um tatsächlich Gratifikationen zu gewinnen, die das Vergnügen am Text ausmachen. Stellt Schiwietz die affektiven Horizonte von Musikstilen, die der Zuschauer kennt und die sicherlich mit Schon-Gesehenem (als Zuschauer von Filmen oder von Live-Auftritten) oder Selbst-Erlebtem (als Singender oder Tanzender) erinnernd ausstaffiert sind, ins Zentrum seiner Überlegungen, machen sich *Caroline Amann* und *Hans J. Wulff* an die Traditionen des Lachenmachens heran, an die der Schlagerfilm mannigfaltig anschließt. Hier sind es die Figuren des dümmlich kalauernden Wiener Witzadeligen ‚Graf Bobby‘ und seines *sidekicks* ‚Mucki von Kalck‘, die nicht nur die Strategien des missverstehenden Sprachwitzes, sondern auch diverse Slapstickiaden für den Schlagerfilm erschließen. Die Filme des kleinen Zyklus nutzen altbekannte Strategien des Klamauks, der Bühnenkomödie und der oralen Witzkultur, aber sie gehen reflexiv damit um. Sie täuschen also nicht vor, auf der gleichen semiotischen Stufe wie die Figuren zu erzählen, sondern führen die Figuren selbst als ‚gewusste Figuren‘ ein, schaffen so ebenso eine semiotische Distanz zu den Figuren wie sie einen symbolischen Schulterschluss mit dem Zuschauer betreiben, der sich auf ein Vergnügen im Rahmen des ihm Bekannten freuen kann. Dass die fiktionalen Figuren sich dabei auch an das Wissen über ein bekanntes Komikerpaar anlehnen und dessen Rollenbiographie in Geschichten über Figuren des kollektiven Lachwissens fortführen, ist nicht nur ein Marketingtrick, sondern eine weitere Strategie, den Zuschauer in eine Welt des Lächerlichen hinein-

zuführen, ohne dabei die Alltagswelt zu beschädigen. Der Zuschauer bleibt in Sicherheit und kann sich dennoch imaginär aus dem Zwang des Alltäglichen befreien.

Wie sehr der Schlagerfilm mit der Entwicklung der zeitgenössischen Populärkultur verbunden ist, zeigt sich in *Michael Fischers Analyse von Melodie und Rhythmus* (1961). Es war kein Konflikt des Geschmacks, der die Herausbildung einer gegenüber der Allgemeinkultur sich herausbildenden Jugendkultur fundierte – ganz im Gegenteil: Die Musik wurde zum Medium, in dem der Generationenkonflikt artikuliert werden konnte. Dass sich dabei nicht nur Orte der Jugendkultur, sondern auch neue Tanzformationen, ein neues Körper- und Selbstausdrucksbewußtsein, sich verändernde Geschlechterrollen und dergleichen mehr zeigten oder explizit gesucht wurden, unterstreicht nur, dass die generationell-soziale Differenzierung der Dekaden nach dem Krieg symbolisch ausgetragen wurde, wobei immer klar ist, dass es auch um eine Differenzierung und Erweiterung der Märkte ging, dass am Ende also nicht nur differenzierte Altersstile standen, sondern auch sich differenzierende Märkte. Die konsumistische Komponente all dieser Prozesse bleibt im Untergrund immer spürbar.

Sie findet sich bereits in den Filmen vom Beginn der 1950er Jahre. Die beiden Phantasieländer ‚Perlonien‘ und ‚Bananien‘ deuten unmittelbar auf den sich neuformierenden und prosperierenden Markt der Kunststoffe und der Südfrüchte hin; der Konflikt, den *Die süßesten Früchte* (1953) zu Beginn seiner Erzählung installiert, muss aufgesetzt und imaginär bleiben, sind doch beide Produkte Indikatoren eines viel umfassenderen, sich rapide verbreiternden und wachsenden Marktes. Dass insbesondere die Perlon-Stoffe in die Mode einziehen und hier eine Rolle als Indikatoren der Modernisierung einnehmen, sich gegen die Kleidungsusancen der Nazizeit stellen und gleichzeitig an Entwürfe des Weiblichen aus der Zeit vor dem Krieg anknüpfen, dass sie in alltäglichem Verhalten funktionalisiert und mit Blick auf eine kommende Freizeitgesellschaft semantisiert werden, sei nur am Rande festgehalten. *Theresa Georgen* zeigt in ihrer analytischen Skizze, wie sehr die Kleidungskonventionen mit einem inneren Disput über innergesellschaftliche Macht der ‚Großen‘ und der ‚Kleinen‘, der ‚Reichen‘ gegen die ‚Armen‘ zusammengehen – vermittelt über ein unschuldig daherkommendes italienisches Liedchen.

Die sich verändernden Tiefenthemen der Zeit haben in *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (1962) aus der Spätphase des Genres eine ganz andere Binnenstruktur, wie meine Analyse des Films an anderer Stelle zeigt.² Er führt zwar Entwürfe vor allem der weiblichen Geschlechterrolle weiter aus, die das Genre von

2 Wulff, Hans J.: *Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: „Schneewittchen und die sieben Gaukler“ (BRD/Schweiz 1962, Kurt Hoffmann)*. In: *Rock and Pop in the Movies 4* (2015), S. 46–55, URL: www.rockpopmovies.de/getdl.php?id=6691 [09.06.2016].

Beginn an begleitet hatten. Und erneut nutzt er die Vielfalt der musikalischen Stilwelten, um die Differenziertheit der BRD-Lebenswelten der frühen 1960er zu charakterisieren. Neu ist aber das Element der Konsumkritik – die Zeit des Wiederaufbaus und der Eroberung von Wohlstand wie auch von neuen Formen der Freizeit- und Urlaubsgestaltung scheint auch im Schlagerfilm zu Ende zu gehen, der als Genre selbst parodiert wird. Ähnlich wie die Graf-Bobby-Filme zeigt auch *Schneewittchen* eine Phase der Genrentwicklung an, die zunehmend auf parodistische und ironische Formen der Inszenierung zurückgreift und sich selbst kaum noch ernst nimmt.

Das Problem der Analyse von Musik- und Schlagerfilmen der Zeit stellt sich aber nicht nur vor dem Hintergrund einer diskursanalytischen Kontextualisierung, sondern auch hinsichtlich ihrer textuellen Form. Können die Kategorien der filmwissenschaftlichen Werkanalyse angesichts eines Hybrids greifen, das auf zahlreiche andere Unterhaltungsgattungen des Films, des Theaters, der Show- und Revuebühnen zurückgreift? Lassen sich formale Vorannahmen wie semantische Dichte, Geschlossenheit der Narration usw. auch auf Schlagerfilme anwenden, die zumindest in einigen Szenen die Bindung der Szenen an die umgebende Narration aussetzen? Die den Auftritt der Musikstars nicht als verdeckten Seitenauftritt (etwa im Sinne des Cameo-Auftritts) inszenieren, sondern ihn als vom Kontext weitgehend abgeschirmten ‚Auftritt‘ ausweisen? Hat man es mit Werkstrukturen im engeren Sinne oder mit Programmstrukturen zu tun? Am Beispiel des Krimi-Schlagerfilms *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (1956) versuche ich zu zeigen, welche eigenständige Dramaturgie und Poetologie derartige Filme verfolgen, so dass die Frage bleibt, ob man manche Schlagerfilme in einem Zwischenfeld zwischen Erzählung und Show, zwischen Narration und Bühnentheatralik, zwischen Folgerichtigkeit der Entwicklung und Inszenierung von Schauwerten ansiedeln müsste, statt sie nur als ‚musikalisierte Erzählungen‘ anzusehen.

Diese Zwischenposition kommt dem verdeckten Werbecharakter der Schlagerfilme durchaus entgegen: Schlager sind Waren, sind Teil des Musikbusiness, erzielen Umsätze und Gewinne. Es sind nicht nur die Lieder, die (tanzbaren) Rhythmen, die stilistischen Moden, die zu ihrer Popularität beitragen, sondern es sind die Akteure, die sich um die Beliebtheit (und Verbreitung) der einzelnen Titel bemühen – die Sänger und Sängerinnen, die Agenten und Produzenten, aber auch die Plattenfirmen und alle Medien, die sich um die Musikpublicity und Verbreitung kümmern. *Martin Lückes* und *Klaus Nathaus*’ musikökonomische Überlegungen folgen diesem so offensichtlichen wie oft übersehenen Aspekt der Wirkungsästhetik der Schlagerfilme der Zeit, nun aber unter dem Aspekt der *kreuzmedialen Wertschöpfung*. Es treten die vertraglichen Bindungen der Stars ebenso ins Zentrum des Interesses wie die Herausbildung der Medienkonzerne, die Kontrolle über verschiedene Wirtschaftsunternehmen hatten, die die Umsätze mit ihren Produkten sozusagen ‚aus einer Hand‘ erzeugen konnten – Musiklabels, vertraglich gebundene Stars, Filmproduktionen, Verleihe etc. Die Paarung

Peter Kraus / Conny Froboess (etwa in dem Film *Wenn die Conny mit dem Peter*, 1958) ist ein bekanntes Beispiel, warum ein jungendliches Traumpaar in nur zwei Filmen zusammen agierte: Es waren gerade die vertraglichen Bindungen der beiden Stars und die Interessen ihrer Produktionsfirmen, die es verhinderten, dass sie tatsächlich als Paar über eine ganze Kette von Filmen etabliert wurden.

Der historisierende Blick macht auch schnell deutlich, dass der Schlagerfilm keine feststehende Hülse ist, in die über die fünfzehn Jahre seiner Blütezeit immer neue Musiken eingefüllt werden und die ihre Geschichten in gleichbleibender Form erzählt. Nein, das Korpus ist in Bewegung und reflektiert in seinen Veränderungen ganz unterschiedliche Einflussfaktoren! In einer groben Aufsicht könnte man drei Phasen einteilen, deren Grenzen allerdings verwaschen sind. Eine erste beschreibt die Filme der ersten fünf Jahre (1950–55), die noch deutlich in der Tradition der Musikfilme der Nazizeit und des populären Musiktheaters stehen. Zahlreiche Operettenanleihen zeugen von der Lebendigkeit einer Freizeitkultur, die im Theater einen ihrer lebendigsten Vergnügungsorte hatte. Selbst das gemeinhin als erster „Heimatfilm“ des BRD-Films der 1950er ausgewiesene *Schwarzwaldmädel* (1950, Hans Deppe) ist bei genauerem Hinsehen eine Adaption einer Operette von Leon Jessel (1917); und auch *Gruss und Kuss aus der Wachau* aus der österreichischen Produktion des gleichen Jahres ist kein genuiner „Heimatfilm“, sondern geht zurück auf die Operette gleichen Titels von Jára Beneš (1938). Stehen auf der einen Seite traditionelle Formen von Unterhaltungsmusik (von Volks- über Schlagermusik bis hin zu den Gassenhauern der 1920er und 1930er) und Operetten- und Revuetheater, an die der Schlagerfilm musikalisch und narrativ anknüpft, steht ihm die Jazzmusik (und insbesondere der Swing) lange Jahre distanziert gegenüber, wie *Bernd Hoffmann* in seinem Beitrag über die frühen Abgrenzungen des Jazzjournalismus und der Jazzforschung aus den Anfängen der 1950er zeigen kann – ohne dass eine Abwehr der Jazzidiome und der improvisierenden Musik am Ende gelänge. Die an zeitgenössischen Texten der Jazzpublizistik entlang geführte Diskursanalyse zeigt, dass sich die Autoren der Schlagerabwehr nicht nur auf ästhetische Argumente bezogen, sondern auch die Eigenständigkeit des Jazz (in allen seinen zeitgenössischen Varianten) als eigene Kunstgattung gegen die Kommerzialität der Schlagermusik ins Feld führten. Allerdings öffnete die Emotionalität des Jazz gerade eine Qualität, auf die die Schlagerkomponisten zurückgreifen und die sie mit den Tanzstilen der Jugendkulturen der Zeit amalgamieren konnten.

Der Import der Jazzidiome in die Schlager nimmt in der Mitte des Jahrzehnts (ca. ab 1954/55) zu Beginn der zweiten Phase der Entwicklung des Schlagerfilms vehement zu, qualifiziert den „Jazz“ als genuine Ausdrucksform jugendlicher Zeitgenossen; außerdem zeichnen sich neue Präsentations- und Spielformen des Schlagerfilms ab. Es kommt zur Etablierung eines eigenen Starsystems des Schlagerfilms – Peter Alexander und Caterina Valente, Vico Torriani und Gerhard Riedmann, Fred Bertelmann und Germaine Damar, Bibi Johns und die Kessler-

Zwillinge verdrängen die oft von der Bühne her bekannten Musikstars der ersten Phase (wie Bully Buhlan, Marika Röck, Evelyn Künneke oder Johannes Heesters). Sie werden zu emblematischen Gesichtern eines neuen schlagerbezogenen Markenuniversums. Die Musiknummern gewinnen größere Eigenständigkeit, sind gegenüber der jeweiligen Geschichte deutlich stärker desintegriert und werden auch tonlich von ihren Kontexten abgegrenzt: Man hört den Plattensound, die Kontinuität des Filmtons als Raumton wird zunehmend gebrochen.

Die sich hier bereits abzeichnende Tendenz, die Lieder als eigenständige Versatzstücke in die Filme einzulassen, wird in der dritten Phase in den 1960ern fortgesetzt und radikalisiert. (Dass Stars der zweiten Phase wie Caterina Valente oder Germaine Damar ihre Filmkarrieren um 1960 herum beendeten, mag als eigenes Indiz für die Umbrüche in den Erzähl- und Adressierungsweisen sowie der ästhetischen Qualitäten der Produktionen der Zeit angesehen werden.) Korrespondierend mit der prosperierenden Plattenindustrie zeigen die Filme nun ihr zweites Gesicht als Plattform des Musikmarketings, eine Werbedimension, die dem Musikfilm immer schon innegewohnt hatte, bekommt eigenes Gewicht. Es sind wieder neue Schlagersänger und -sängerinnen, die nun zu Prominenten werden, ungeachtet ihrer oft kaum vorhandenen schauspielerischen Fähigkeiten. Vivi Bach, Peggy Brown und Gitte Haenning, Gus Backus, Billy Mo, Manfred Schnelldorfer, Freddy Quinn und Bill Ramsay: Namen von Sangesleuten, die ihre Filmkarriere in dieser letzten Phase des Schlagerfilms begannen, deren Auftritte in den Filmen aber fast immer und völlig zu Recht gegenüber ihren Hit-Titeln verblasst oder sogar vergessen sind.

Mit dem Ende der Hochphase des Schlagerfilms Mitte der 1960er Jahre ist auch die ältere Praxis, eigens Schlager und Gassenhauer für Musikfilme zu schreiben, durch die Zweitauswertung bereits erfolgreicher Musiktitel an die Popularität und Beliebtheit der Titel anzuschließen und dadurch das ökonomische Risiko der Produktionen zu minimieren, weitestgehend abgelöst worden. Dass es dann zu kuriosen und abenteuerlich anmutenden Flickschustereien kommt, sei hier wenigstens am Beispiel der Komödie *Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett* (BRD/Österreich 1962, Franz Antel) demonstriert: Der in Jugoslawien gedrehte Film ist eine Neuadaption eines Stoffes, der bereits 1936 vorgestellt wurde (*Die Leute mit dem Sonnenstich*, Deutschland 1936, Carl Hoffmann) und auf dem ‚fröhlichen Sommerroman‘ gleichen Titels von Horst Biernath fußte (Berlin: Scherl 1935). Der Film erzählt von einer Familiengruppe, die es auf eine kleine Adriainsel verschlägt und die dort in eine einfältig-kriminelle Intrige verwickelt wird. Der Film enthält eine Rahmenhandlung, in der Edith Hancke die Krimileserin ‚Mimi‘ spielt und Bill Ramsey ihren Ehemann, der ohne jeden weiteren Kontext im Bett liegend den seinerzeit aktuellen und erfolgreichen Schlager *Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett* (Musik: Heinz Gietz / Text: Hans Bradtke) anstimmt, der es – wohl auch durch den Film befördert – im Herbst 1962 bis auf Platz 3 der deutschen Singlecharts schaffte (und zu einer Art Stimmungs-Evergreen wurde).

Das Filmkorpus der 1950er unter der Vorgabe einer ‚Diskursanalyse‘ und der Suche nach sozialhistorischen Tiefenthemen und unterhaltungsästhetischen Strategien der Darstellung zu untersuchen, bleibt weiterhin eine Aufgabe der Zukunft. Schlagerfilme wie auch Filme anderer Genres gehörten zur populären Kultur, deren größtes methodisches Problem die Entwicklung einer ‚historisch-pragmatischen Semantik‘ ist, die nach psychohistorischen Funktionen der Filme im Kontext ihrer Zeit fragen muss und keinesfalls auf die reine Werkanalyse beschränkt werden darf. Ich habe inzwischen eine ganze Reihe von schlagerfilmbezogenen Analysen vorgestellt,³ in denen ich dieses so komplexe Problem einer ‚wissenschaftlichen Analytik‘ aus verschiedensten Perspektiven anzugehen versucht habe. Dass es multidisziplinären Gesprächs und disziplinenübergreifender Zusammenarbeit bedarf – das dokumentiert die vorliegende Textauswahl bes-

-
- 3 Erschienen sind inzwischen: „Hoppla, jetzt komm ich! Gastauftritte und Auftrittslieder oder Die Brüchigkeit filmischer Musikszenen“ (in: *Musik und Ästhetik* 16/4 [= 64] [Okt. 2012], S. 22–41); „Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances“ (in: *Montage AV* 24/1 [2015], S. 158–170); „Hybridität der Gattungen: Schlagerfilm / Filmschwank / Schlagerfilmschwank“ (in: *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen, Formen und Spezies*. Hrsg. v. Hanno Berger, Frédéric Döhl u. Thomas Morsch. Bielefeld: Transcript 2015, S. 217–236); „Pathische Löcher: Schlagerfilm-tänze als adressierende Erlebnisform“ (in: *Montage AV* 25/2 [2015], S. 83–96); „Medialisierung der Musik und Medienkritik im Schlagerfilm der 1950er Jahre“ (in: *Populäre Musik-kulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven auf Formen, Inhalte und Rezeptionen des fiktionalen und dokumentarischen Musikfilms*. Hrsg. v. Carsten Heinze u. Laura Niebling. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 291–308); „Sexualisierte Nicht-Orte: Hotel-szenarien im deutschen Schlagerfilm“ (in: *Menschen im Hotel. Filmische Begegnungen in begrenzten Räumen*. Hrsg. v. Swenja Schiemann u. Erika Wottrich. München: Text + Kritik 2016, S. 137–149); „Ein kluges Mädchen denkt nicht nur an die Schule, sondern erst recht an die Freizeit!‘ Schulen, Lehrer und Schüler im deutschen Schlagerfilm“ (in: *Kon-Texte. Pädagogische Spurensuche*. [Festschrift für Norbert Neumann.] Hrsg. v. Silke Allmann & Jorina Talmon-Gros. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 123–139); „Vom Träumen in den musikalischen Welten des deutschen Schlagerfilms“ (in: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Hrsg. v. Patricia Oster-Stierle u. Janette Reinstädler. Paderborn: Fink 2017, S. 337–344); „Der Troubadour im Schnee und seine Kollegen oder Singende Sportstars im deutschen Schlagerfilm bis 1967“ (in: *Medien als Alltag. Festschrift für Klaus Neumann-Braun*. Köln: Halem 2018, S. 340–356). In Vorbereitung sind: „Ironische Bild- und Szenenphantasien im deutschen Schlagerfilm“ (in: *Filmische Ironie – die Ironie des Films*. Hrsg. v. Selina Hangartner & Jörg Schweinitz. Marburg: Schüren 2019 [Zürcher Filmstudien. 37.]); „Aufmerksamkeitslenkung, Lernprogramme und Wertungsketten: Überlegungen zu programmatischen Strategien des Einsatzes von Schlager im Schlagerfilm“ (in: *Große Formen in der populären Musik*. Hrsg. v. Christofer Jost. Münster: Waxmann 2019).

tens. Für die zahllosen Gespräche, Telefonate und Briefwechsel, die diesem Band vorausgegangen sind (mit den Trägerinnen und Trägern und vielen anderen), bleibt mir nur, mich an dieser Stelle zu bedanken.

Caroline Amann und Hans J. Wulff

Figuren, Gattungen und Horizonte des Wissens und ihre Inszenierung im Schlagerfilm

Die Graf-Bobby-Filme

Genrehybride

Schlagerfilm sei nur als „Medienfilm“ sinnvoll zu erfassen, heißt es einmal in der einzigen größeren Untersuchung zum Schlagerfilm von Daniela Schulz¹ – und man ist geneigt, den Gedanken fortzusetzen und zu verbreitern: Schlagerfilm ist hybrid, lagert sich symbiotisch an andere Genres an, moduliert ein übersichtliches Ensemble von narrativen Motiven, dramatischen Figuren und Konstellationen, die ihrerseits zum kollektiven Wissen gehören und in die Geschichte der Unterhaltungsformate vor allem aus dem Theater zurückweisen, in den 1950ern und 1960ern, aber auch auf die Musikfilmtraditionen der 1930er und 1940er Jahre. Er greift so zurück auf die Horizonte des erworbenen Wissens von Zuschauern, spielt damit, setzt es in neue assoziative Beziehungen oder beutet seine älteren Affektpotentiale aus. Es sind die Brüche, die Unwahrscheinlichkeiten, das Zurücktreten der narrativen Dichte und Plausibilität, die für ein Verständnis der Wirkungsmechanismen, auf die diese Filme abzielen, mindestens so interessant sind wie ihre Traditionalismen, die Absehbarkeit und Konfektioniertheit mancher Handlungen und die mangelnde psychologische Tiefe der Figuren, die oft wie Abziehbilder oder Karikaturen sozialer und dramatischer Typen wirken.

Die Graf-Bobby-Filme sind ein kleiner Zyklus von drei Filmen, die in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstanden. In allen drei Filmen spielte Peter Alexander den Grafen. *Die Abenteuer des Grafen Bobby* (Österreich 1961, Géza von Cziffra) ist ein Reisefilm über einen verarmten Wiener Grafen, der sich als seine eigene Tante ausgibt, in Frauenkleidern eine Millionärstochter als Anstandsdame auf ihrer Europareise begleitet und sich prompt in die junge Frau (Vivi Bach) verliebt. *Das süße Leben des Grafen Bobby* (Österreich 1962, Géza von Cziffra) ist eine Detektiv-Burleske, in der der Graf sich wiederum als Frau verkleidet, um unerkannt einen vermeintlichen Mädchenhandel auszuforschen – und verliebt sich wiederum unsterblich in eine Tänzerin (Ingeborg Schöner). *Graf Bobby, der Schrecken des Wilden Westens* (Österreich 1965, Paul Martin) schließlich ist eine Western-

1 Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt ... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld 2012, S. 28.

parodie, in der der Graf eine Goldmine in Arizona geerbt hat; ein verbrecherischer Anwalt sucht ihm das Erbe abzunehmen, doch gelingt es dem Adligen mit Hilfe einiger Scherzartikel, in den Ruf zu kommen, ein Revolverheld zu sein; am Ende gewinnt er nicht nur das Herz der Sheriffs-Tochter (Olga Schoberová), sondern findet auch noch Öl auf seinem Grundstück.

Nicht nur im Umgang mit Genreformeln folgen die Graf-Bobby-Filme den Strategien der Schlagerfilme, sondern sie enthalten selbst Musiknummern. Die Unterbrechung des Handlungsflusses durch die Musiknummer ist ein zentrales Problem dieser Art von Filmen. Immerhin fällt die Konzentration auf den Fortgang des Geschehens zeitweilig in sich zusammen. Im Musical nennt man die Musiknummer oft *show stopper*, darin auf die so eigene Rhythmisierung des Erzählflusses hinweisend, die einer Intensivierung der Illusionierungs- und Identifikationsprozesse der Rezeption so klar entgegenzustehen scheint. In der Erzählpraxis des Schlagerfilms gibt es eine ganze Reihe von Verfahren, den Bruch zu mildern, die Lieder (oder allgemeiner: die Musiknummern) an Elemente der erzählten Welt oder der Erzählung selbst bindend. Sei es, dass Schlagermelodien leitmotivisch verwendet werden, sei es, dass Figuren singend ihrer Emotion Ausdruck verleihen, sei es, dass sie im Gewand des Liedes andere Figuren ansprechen (z.B. als musikalisierte Liebeserklärungen), sei es, dass die Lieder ganz allgemein mit dem Handlungsort verknüpft sind: Die Nummern fügen sich mit der Erzählung zu einem eigenen Netzwerk von manchmal äußerst heterogenen Bedeutungen zusammen.

Und manchmal wird die Grenze zur Groteske (oder zum Klamauk) überschritten. In *Graf Bobby, der Schrecken des Wilden Westens* (1966, 0:40) machen sich die gedungenen Mörder schon bereit, den Grafen zu erschießen, als er zur Überraschung aller „One, Two, Three“ anstimmt. Das Lied bringt das Gros der Cowboys und der Prostituierten auf seine Seite, die sich am Ende hinter ihm formieren und nicht nur den Rhythmus aufnehmen, sondern sogar mitsingen. Aus dem geplanten Mord wird nichts mehr. Immerhin ist die Szene locker mit der Handlung verbunden, keine reine Einlage, die mit dem narrativen Kontext nichts zu tun hat. Soll man die Szene als „Eingriff der Musik in die Intrige“ – also als dramaturgischen Coup – interpretieren? Ist sie ein Beispiel für die „befriedende Kraft der Musik“? Oder ist sie eine der Gattung „Schlagerfilm“ geschuldete Unwahrscheinlichkeit, die der Zuschauer gern bereit ist zu folgen, weil zwar die Geschichte grob gestört ist, ihm das Lied aber eine Gratifikation gibt, die ihn mit diesem Bruch versöhnt? Und würde sie als eine (modale) Transformation einer Genrestandardszene in den Status der Unernsthaftigkeit anzusehen sein?

Zurück zu den Graf-Bobby-Filmen, auch wenn die Beispielszene bereits ein Kernproblem des „Schlagerwesterns“ berührt. Wie die meisten Schlagerfilme sind alle Filme des Zyklus nicht nur als Hybridisierungen anderer Genres anzusehen, sondern auch in der Dramaturgie und Formenwelt des Schwanks zu beschreiben,

von der witzigen Entwicklung von Handlung und Szenen bis zur Figurencharakterisierung.² Was läge näher als eine populäre Figur, die nicht der Literatur, dem Theater oder dem Film entstammt, sondern der Witzkultur?

Graf Bobby

Eine solche Figur ist „Graf Bobby“. Sie weist auf eine ältere fiktive Wiener Witzfigur zurück, die wohl um 1900 in Wien erfunden wurde. Darum auch galt die Figur ebenso wie die Art der Gags als Ausprägung des Wiener Volkshumors. Doch sie wurde gerade in den 1950ern weit über die Grenzen Österreichs hinaus äußerst beliebt (und wurde bis in die 1970er mit Witzplatten und -kassetten vor allem auf Herrenpartys weiterverbreitet). Die Pointe entsteht meist aus der Begriffsstutzigkeit und Naivität der Figur. Die Anekdote berichtet, dass das Vorbild ein dekadenter Graf gewesen sein soll; wer allerdings die Figur zuerst genutzt oder sie gar erfunden hat, ist unbekannt.³

Die Graf-Bobby-Filme sind eindeutig der Nach-Adelszeit zuzurechnen. Der Anfang von *Die Abenteuer des Grafen Bobby* (1961) schafft gleich klare Verhältnisse. Die Handlung beginnt in einem ungeheizten Schloss, das von internationalen Touristen besichtigt wird; wir sehen den Grafen in bürgerlichem Anzug, und wir hören einer Amerikanerin zu, derzufolge Graf Bobby Pinelski noch „viel origineller als der ganze Schloss“ sei. Rokokomusik unterliegt dem folgenden Auftritt des Grafen, durch einen livrierten Diener angekündigt. Er klemmt sich ein Monokel ins Auge, beugt sich vor, langsam sprechend begrüßt er die auf der Treppe wartende Gruppe: „Grüß Gott, küß' die Hände, besonders den allerwertesten ...“ [das Monokel fällt ihm herunter, mit kurzer Sprechpause] „... Damen!“ Adeligkeit als Kostüm und als Auftritt – viel klarer könnte die Ungleichzeitigkeit resp. Musealität der Figur kaum einzuführen sein. Die absurden Geschichten, die der Graf später den Touristen erzählt, unterstreichen das freie Spiel der Signifikanten – da ist ein Teil die Mühle eines Müllers ‚Klaps‘ gewesen, weshalb man noch heute von

2 Wulff, Hans J.: *Hybridität der Gattungen: Schlagerfilm / Filmschwank / Schlagerfilmschwank*. In: *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen, Formen und Spezies*. Hg. von Thomas Morsch. Bielefeld 2015, S. 217–236.

3 Die sozialgeschichtlichen Kontexte der Popularität der Graf-Bobby-Witze sind weitestgehend unklar. Gelegentlich wird die These vertreten, dass die Abschaffung des Adels nach dem Ersten Weltkrieg zur Popularisierung der Figur beigetragen habe; auffallend ist auch, dass regimekritische Witze in der Nazizeit mittels der weltfremden Dusseligkeit des Grafen semantisch maskiert wurden. Vgl. aber Payers Hinweis, dass gerade die politische Harmlosigkeit der Graf-Bobby-Geschichten dazu führte, dass sie auch gedruckt erscheinen konnten, in: Payer, Peter: *Der Blödheit süße Seiten*. In: *Die Presse* (25.03.2011). Das sogenannte „Adelsaufhebungsgesetz“ vom 10.04.1919 besagte, dass Adelstitel wie „Graf“ „eigentlich“ bei Strafe nicht mehr geführt werden dürfen. Da ist die Bobby-Figur allerdings eine ganz besonders interessante Weise, das Verbot zu umgehen und dieses Verbot und das Verbotene gleichzeitig lächerlich zu machen.

der „Klappmühle“ spreche; und in dem Maria-Stuart-Zimmer wäre die schottische Königin fast ermordet worden, wenn sie tatsächlich von Schottland nach Wien gereist wäre. Ein Familienporträt zeigt „Graf Bobby, den Witzreichen“, der die Graf-Bobby-Witze erfunden habe. Das alles: freies Fabulieren über dem Wissensfeld „Geschichte“, an den Grenzen des Unsinnns.

Schauspieler

Von Beginn an war dem Grafen sein Feund „Rudi“ und des Öfteren ein gewisser „Baron Mucki von Kalck“ an die Seite gestellt, eine Mischung von Buddy und Sidekick, manchmal Stichwortgeber, manchmal Helfer. In allen Filmen spielte Peter Alexander den Grafen, Gunther Philipp seinen Freund und Begleiter Mucki. Paarungen wie die von Graf Bobby und Mucki haben sich in verschiedenen Regionalfärbungen des Witzeerzählens im Lauf des 20. Jahrhunderts herausgebildet – man denke vergleichbar an die Kölner „Tünnes und Schäl“ oder die ober-schlesischen resp. böhmischen „Antek und Frantek“.⁴ Die Paarung Alexander/Philipp amalgamiert so die aus der Filmkomödie bekannten Paarungen von *straight man* und *comic sidekick* bzw. *funny man* – dem Vernünftigen steht ein Desorientierter oder überaus Dummer zur Seite⁵ – mit dem aus der Witzkultur bekannten Dialog-Duo von Stichwortgeber und Antworter. Es entsteht eine Mischung aus diversen Genres, aus verschiedenen Medien bzw. kommunikativen Kontexten.⁶

4 Weil Graf Bobby so eng mit „Wien“ assoziiert ist, verwundert es nicht, dass die drei Filme österreichische Produktionen sind, mittelbar also auch als Werbefilme des Österreichischen aufgefasst werden könnten.

5 Auf Beispiele wie Abbott & Costello, Laurel & Hardy etc. kann man hier verzichten. Die Filme spielen gelegentlich auch mit anderen Paarungen der Populärkultur: In einer winzigen Szene in *Das süße Leben des Grafen Bobby* (0:07) wird an einer passenden Stelle z.B. das *outfit* von Sherlock Holmes und Dr. Watson imitiert. Arlt, Detlef: *Der westdeutsche Schlagerfilm der fünfziger und sechziger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Films Das süße Leben des Grafen Bobby* (Geza von Cziffra, 1962). Magisterarbeit, Universität Hamburg 1985, S. 65, weist auf das circensische Doppel der Herr-Knecht-Clownsnummer hin, in der der Dumme August stets dem Schlagerstar unterlegen sei und diesen „noch glänzender“ erscheinen lasse.

6 Gelegentlich ist vermutet worden, dass die Figur des „Graf Porno“, der in mehreren Sex-Lustspielen der Alois-Brummer-Produktion aufgetreten ist, durch Graf Bobby angeregt gewesen sei; auch hier tritt der Graf mit einem komischen Partner auf. Allerdings tritt hier die Witztradition ganz in den Hintergrund bzw. wird durch den „Herrenwitz“ abgelöst; das Zotige dominiert das Sprachliche ebenso, wie die Handlung auf den sexuellen Akt ausgerichtet ist (der allerdings nur indiziert wird, oft in Peinlichkeit oder Versagen versinkt, gestört wird usw.). Die Filme wurden mehrfach „Slapsticksoporno“ genannt (etwa auf www.moviepilot.de). Es handelt sich um die folgenden drei Filme, die den Grafen auch im Titel führen: *Graf Porno und seine Mädchen* (aka: *Rinaldos flotte Mädchen*; BRD 1969, Alois