

Ich hab' zu Haus ein Gram- mophon

Der Schlager der 1920er Jahre als Reflexionsme-
dium seiner Zeit

Research Master Literary Studies

Name: Chris Flinterman

Datum: 7. Oktober 2020

Betreuerin: Prof. Dr. A. Visser

Zweitprüfer: Dr. J.M. Müller

Inhalt

1. Einleitung.....	1
____Forschungsstand.....	1
____Problemstellung und Ziele der Arbeit.....	4
____Methoden und Theorien	5
____Gliederung.....	6
2. Begriffliches und Konzeptuelles vorab.....	8
2.1. Was ist ein Schlager?.....	8
2.2. Intramedialität und Intermedialität.....	10
3. Reflexionsmedium einer modernen Zeit.....	14
3.1. Radio und Grammophon.....	14
3.1.1. Die Technik als Liebes- und Erotikmetapher.....	14
3.1.2. Rundfunkkritik im Schlager.....	18
3.1.3. Der Schlager als Inszenierung des Radios.....	19
3.2. Film	22
3.2.1. <i>Die Drei von der Tankstelle</i>	23
3.2.2. Starkult.....	25
3.2.3. Tonfilm.....	27
4. Persönliche Identität am Beispiel von Claire Waldoff.....	29
4.1. Frauenemanzipation.....	29
4.2. Frauenemanzipation und der Modediskurs.....	32
4.3. Lust und Sexualität.....	34
4.4. Die Berliner Großstadtidentität.....	38
5. Von Heidelberg bis Barcelona: Der Schlager und die Welt.....	41
5.1. Afroamerikanische Tänze in Deutschland	42
5.2. Tänze und das Afrika-Bild	44
5.3. Sexuelle Stereotypen	47

5.4. Exotische Frauen und die Lust	49
___Exkurs: Klara in die Sahara	51
5.5. Wissenschaftler in der Ferne	52
6. Heidelberg und Heimat.....	55
6.1. Heidelbergschlager.....	55
6.2. Heimatschlager.....	57
7. Schlussfolgerung und Ausblick	60
8. Literaturverzeichnis.....	64
___Primärquellen.....	64
___Sekundärliteratur.....	64

1. Einleitung

Kulturgeschichten lügen. Lieder lügen nicht. Sondern sie enthüllen objektiv und klar die Seelenverfassung der Geschlechter, die sie gesungen haben, und das ist interessant genug.¹

So formulierte Kurt Tucholsky 1922, warum Schlager seiner Meinung nach interessante Forschungsobjekte sind. Die Lieder sind zu einem „Gebrauchsgegenstand des Volkes“² geworden, weil sie ein Identifikationsangebot vorlegen. Jedoch ist es fehlerhaft, zu glauben, dass Schlager einen rein objektiven Blick in die Kultur gewähren. Dazu braucht es eine objektive und kritische Kulturgeschichte, die die Lieder kontextualisiert und ihre Aussagen genau prüft.

Forschungsstand

Die Forschung hat die Wichtigkeit des Schlagers für sich schon länger erkannt. Bereits 1975 wurde er von Werner Mezger „Spiegel seiner Zeit“³ genannt. Nicht nur weil seine Zeit ihn prägt, sondern auch weil der Erfolg eines Liedes zeigt, womit das breite Publikum sich identifizierte. Rainer Moritz erkennt ihm, wegen seiner Bedeutung „für die emotional-nationale Identität“⁴, im Jahr 2000 die Funktion eines „Erinnerungsort[s]“⁵ zu: „[D]enn sie sprechen offenkundig Sehnsüchte, Wünsche und Bewußtseinslagen an und aus, und sie erlauben dank ihrer eingängigen Musik-Text-Mischung spontane Identifikationen“⁶. Schlager sind also Lieder, die einen Spiegel der Zeit und von Lebenssituationen bilden und die, aufgrund ihrer Kürze sowie ihrer Einprägsamkeit, als persönlichen Erinnerungsort funktionieren können. Aufgrund ihrer Popularität erfüllen sie diese Funktion für viele Menschen und so werden sie zu kulturellen und kollektiven Erinnerungsorten. Kurz gefasst: „Der Schlager hilft, die Identität des Individuums zu sichern.“⁷

Patrick Farges erkennt noch einen weiteren Grund, sich mit Schlagern zu beschäftigen: „[I]n der Populärmusik [sind] intertextuelle, intermediale und interkulturelle Einflüsse besonders ablesbar“.

¹ Peter Panter [Kurt Tucholsky]: Alte Schlager. In: *Die Weltbühne* 1.6.1922, S. 554. Digital: <https://archive.org/details/DieWeltbühne18-11922/page/n559/mode/2up> (7.7.2020).

² Ebd.

³ Werner Mezger: *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen 1975, S. 111.

⁴ Rainer Moritz: Der Schlager. In: Etienne François u. Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. 3. München 2001, S. 201-218, hier S. 203.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 205.

⁸ Zu schließen ist, dass es „durchaus legitim [ist], anhand von Schlagermusik, Schlagentexten und Schlagerkontexten Kulturgeschichte zu betreiben.“⁹

In Anbetracht des Schlagers der 1920er Jahre¹⁰ scheinen diese Worte allerdings noch kaum Niederschlag gefunden zu haben. Im Vergleich zum Schlager nach dem Zweiten Weltkrieg wird diesem eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die meisten Forschungsbeiträge belassen es bei einzelnen einführenden und überblicksmäßigen Bemerkungen, die anhand von meistens denselben Liedern zweierlei konstatieren: Der Schlager der 1920er Jahre ist als eine Spiegelung der (welt)wirtschaftlichen Lage zu sehen und hat meistens eine erotische Komponente.¹¹ Erst seit den letzten paar Jahren setzt die Forschung sich etwas gründlicher und ausführlicher mit dem Schlager dieser Zeit auseinander. Allerdings sind diese Untersuchungen meistens nur Ansätze und fehlt eine Analyse des Schlagers über mehrere Themenfelder hinweg. Die vorliegende Arbeit versucht, den Schlager als kritisches Objekt zu betrachten und sich mit einigen Diskursen in diesem Medium gründlich auseinanderzusetzen.

In seinem Aufsatz „Was macht der Maier am Himalaya?“¹² betrachtet Christoph Jürgensen den Exotismus-Diskurs näher. Anhand von drei Beispielen zeigt er, wie die weltwirtschaftliche Lage und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft in den Texten widerspiegelt werden. Er bemerkt, dass in den Texten drei Phasen zu erkennen sind: Eine der Nachkriegsdepression, eine der steigenden Wohlfahrt und eine der Wirtschaftskrise. Neben dem Exotismus-Diskurs deutet Jürgensen noch viele weitere „Erzählwelte“¹³ an, wie zum Beispiel die „Modewelt“, die „Tanzwelt“ und die Welt des „Amerikanismus“. So zeigt er überblicksmäßig, wie vielfältig die im Schlager kommentierten und reflektierten „Wirklichkeiten“¹⁴ sind und bietet somit einen Einblick in Themenfelder, die durch eine genauere Analyse weiter erschlossen werden können.

⁸ Patrick Farges: Kitsch-Parade. Der deutsche Schlager zwischen Ur-Kult und Kultur. In: Olivier Agard et.al. (hrsg.): *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*. Göttingen 2011, S. 205-222, S. 206.

⁹ Ebd.

¹⁰ In der Arbeit werden Schlager aus dem Zeitraum 1918-1933 untersucht. Da die Bezeichnung Weimarer Republik „nicht mit der deutschsprachigen Kultur der Zeit von 1918 bis 1933 in eins zu setzen ist“ (Maren Lickhardt: *Pop in den 20er Jahren. Lesen, Schreiben, Lesen zwischen Fakt und Fiktion*. Heidelberg 2018, S. 8), schließe ich mich Maren Lickhardt an und spreche von den 1920er Jahren.

¹¹ So u.a. André Port LeRoi: *Schlager lügen nicht: Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen 1998, S. 15 oder Mezger: *Schlager*, S. 121.

¹² Christoph Jürgensen: Was macht der Maier am Himalaya? Zum Exotismus im Schlager der Zwanziger Jahre. In: Andreas Blödorn et al. (hrsg.): *Erzählte Moderne: Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*. Göttingen 2018, S. 427-442.

¹³ Ebd., S. 433.

¹⁴ Ebd., S. 431.

Frieder von Ammon nimmt in seinem Aufsatz „Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof“¹⁵ die Ursprünge des ersten deutschen ‚Songs‘, *If the Man in the Moon were a Coon*, in den Blick. Zwar handelt es sich bei diesem ‚Song‘ eher um ein Kabarettlied als um einen Schlager, dennoch sind von Ammons Erkenntnisse auch für den Schlager wichtig. Er setzt sich nämlich mit der Vorlage, dem amerikanischen *Coon Song* mit dem gleichen Titel, auseinander und verbindet den Kontext dieses Liedes mit dem deutschen Lied von Walter Mehring, das den amerikanischen Song als „Meta-Songtext“ einbaut und kommentiert. Das dabei entstandene Spannungsverhältnis kommt auch bei mehreren populären Schlagern, die auf amerikanischen Vorlagen basieren, vor. Somit sind seine Erkenntnisse über das Verhältnis der Lieder zueinander und welche Dissonanzen sich entwickeln können, vor allem bei der Besprechung der interkulturellen Dimension von Schlagern, die sich mit dem Kolonialismuskurs befassen, von Interesse.

Auf die Darstellung von Homosexualität in Schlagern macht Anno Mungen im Aufsatz „Anders als die Anderen‘ or queering the song“¹⁶ aufmerksam. Er geht dabei auf sowohl den Aspekt der Performativität, der vor allem mittels ‚cross dressing‘ dargestellt wird, ein, als auch auf die auditive Strategie des ‚cross-singing‘. Er spricht dabei der Musik eine besonders große Rolle zu, weil nach ihm Hörer:innen beim Zuhören und Mitsingen Teil der Performance werden. Überdies weist er auf die Wichtigkeit des Schlagers in der Bildung einer sozialen und sexuellen Identität hin. In der Arbeit wird weiter auf den Zusammenhang zwischen dem Schlager und der persönlichen Identität eingegangen.

Im Buch *In der Bar zum Krokodil*¹⁷ stellt Dirk von Petersdorff die Entwicklung des Liedes von Clemens Brentano bis in die Gegenwart dar. Für diese Arbeit sind vor allem die Kapitel zu den Comedian Harmonists und Marlene Dietrich relevant, denn da werden die formalen Besonderheiten und Stilmittel einiger ihrer Lieder besprochen. In seinen Analysen liest Von Petersdorff die Texte programmatisch als Gedichte. Dies passt somit in eine methodische Entwicklung der letzten Jahre, in der die Literaturwissenschaft Lyrics und Songtexte als Teil der Lyrik erkannt hat und sich immer mehr mit diesen Texten auseinandersetzt.¹⁸

¹⁵ Frieder von Ammon: Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. In: Ders. u. Dirk von Petersdorff (hrsg.): *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 243-265.

¹⁶ Anno Mungen: ‚Anders als die Anderen,‘ or queering the song: Construction and representation of homosexuality in German cabaret song recordings before 1933. In: Sheila Whiteley u. Jennifer Rycenga (hrsg.): *Queering the popular pitch*. New York 2006, S. 67-83.

¹⁷ Dirk von Petersdorff: *In der Bar zum Krokodil: Lieder und Songs als Gedichte*. Göttingen 2017.

¹⁸ Vgl. für eine Übersicht: Frieder von Ammon u. Dirk von Petersdorff: Einleitung. In: Ders. (hrsg.): *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 7-13, hier S. 12-13.

Letztlich soll auf die Darlegungen im Buch *A National Acoustics*¹⁹ von Brian Currid hingewiesen werden. Er richtet sich auf den Schlager als Phänomen an sich und untersucht, welche Auswirkungen er auf ein Publikum hat und wie er im Zusammenhang mit einer Ideologie zu sehen ist. Er schlägt vor, den Schlager als ein „organ of experience“²⁰ zu sehen; durch eine Identifikation mit dem Schlager und die Art und Weise, wie man zuhört (technisch und sozial), kreiert er ein hörendes Subjekt und setzt dieses in ein soziales Umfeld. Für das Verständnis der Wichtigkeit des Schlagers und seine Auswirkungen in gesellschaftlicher Hinsicht ist dieser Ansatz wichtig, weil er sich auf das Objekt ‚Schlager‘ richtet und dieses in einen breiteren sozialen Kontext einordnet. Die Implikationen dieser Ideen fördern somit das Verständnis für seine Position in der Gesellschaft.

Problemstellung und Ziele der Arbeit

Dieser kursorische Überblick zeigt vor allem, dass bisher nur einzelne Teilbereiche untersucht wurden. Das allgemeine Ergebnis ist, dass der Schlager meist die Wirtschaftslage und die damit zusammenhängende Mentalität der Zeit reflektiert und dass er zudem eine identitätsstiftende Funktion haben kann. Dennoch werden die Lieder von der Forschung oft abwertend als „Nonsens-Schlager“ bezeichnet. Eine genauere Textanalyse bleibt dadurch aus. Die von Jürgensen angesprochenen Themenfelder zeigen aber, dass der Schlager ein größeres Forschungspotenzial in sich birgt und eine weitgehende Zeitreflexion bieten kann. Die Bemerkung von Farges deutet überdies daraufhin, dass der Schlager eine größere ästhetische Komplexität hat, als bisher erkannt wurde.

Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff bemerken überdies: „Die Lyrikforschung hat einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Teil ihres Gegenstandsbereichs bisher vernachlässigt, um nicht zu sagen: ignoriert.“²¹ Obwohl sie hier über Lyrics im Allgemeinen sprechen, gilt dies ebenso gut für den Schlager der 1920er Jahre. Wegen der Omnipräsenz der Musik in der Gesellschaft der 1920er Jahre, seiner Rezeption durch ein großes Publikum, seiner Nähe zum alltäglichen Leben und der mit seinem Charakter als populäres Lied zusammenhängenden Schnellebigkeit, bildet er einen wichtigen Forschungsgegenstand, der einen Einblick in die Kultur der damaligen Zeit und deren soziale und kulturelle Dynamiken verschaffen kann. Er führt vor, welche Themen und Diskurse in der Zeit dominierten. Diese Arbeit kann damit ein besseres Verständnis für die Zeit bewirken und aufdecken, dass Ideen, die sich erst später deutlich in der Gesellschaft manifestieren, schon früher im Schlager anzutreffen sind.

¹⁹ Brian Currid: *A National Acoustics : Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis 2006.

²⁰ Ebd., S. 113.

²¹ Von Ammon u. Von Petersdorff: Einleitung, S. 10.

Die Arbeit verfolgt mehrere Ziele. Erstens soll die Ästhetik der Lieder auf die von Farges angesprochenen Punkte untersucht werden. Zweitens soll sie klären, ob der Schlager nur ein unkritisches Unterhaltungsprodukt ist, wie ihm oft vorgeworfen wird, oder ob er auch die Zeit und die Gesellschaft kritisierte. Außerdem wird gefragt, wie der Schlager das Thema Identität behandelt. Damit werden die in der Forschungsstand dargelegten Ideen weiterverfolgt und wird untersucht, inwiefern der Schlager ein kritisches Reflexionsmedium seiner Zeit ist.

Methoden und Theorien

Methodisch schließt die Arbeit an die bereits angesprochene Entwicklung, die Liedtexte als Gedichte liest, an. Dies ist sinnvoll, weil Lyrik und Songtexte gattungsgeschichtlich eng miteinander verwandt sind. Das deutlichste Beispiel in der deutschen Literatur dafür sind vielleicht die Texte von Bertolt Brecht, aber auch modernere Songwriter und Lyriker wie Bob Dylan oder Patti Smith zeigen, dass Songtexte und Lyrik sich oft gegenseitig beeinflussen. Das Lesen von Songtexten als Gedichte bringt als Vorteil mit sich, dass ein bereits vorhandenes Instrumentarium für die Analyse benutzt werden kann: die Lyriktheorie.²²

Eine vielleicht trivial anmutende, für die Analyse der Lieder jedoch fundamentale Bemerkung ist, dass ein Schlager sich grundsätzlich aus zwei Komponenten zusammensetzt, nämlich aus der Musik und dem Text. Auch wenn in der Arbeit weitgehend nur eine textuelle Analyse stattfindet, dürfen musikalische Auffälligkeiten nicht unbeachtet bleiben. Für die Analyse der Musik wird deshalb das von Allen F. Moore vorgeschlagene Konzept der „Persona-Environment Relation“²³ herangezogen. Moore betrachtet die begleitende Musik („accompaniment“) als eine Umgebung („environment“), in der ein sprechendes/singendes Ich („persona“) sich befindet. Für die Beziehung zwischen dem Text, „persona“, und der Musik, „environment“, entwickelt er ein Kontinuum, in dem vier Hauptfunktionen zu unterscheiden sind: Erstens die einfache musikalische Begleitung eines Textes („simple pitch/meter orientation“), wodurch dieser musikalisch rhythmisiert wird. Darüber hinaus kann sie, zweitens, Stilmerkmale eines Genres in sich tragen und eine Atmosphäre schaffen („genre-setting and tone-setting“). Zu den inhaltlichen Funktionen der Musik gehören, drittens, „support, amplification and explanation of the persona’s situation“, also die Unterstützung, Verstärkung und Erklärung der Aussagen des Ich in der Musik, und viertens „contradiction“,

²² In dieser Arbeit wird auf die Lyriktheorie von Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2015 zurückgegriffen.

²³ Allan Moore: The Persona-Environment Relation in Recorded Song. In: MTO 11:4 (2005). Online: <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> (29.4.2020).

die Widerlegung der Aussagen des Ich.²⁴ Dadurch wird es möglich, die Musik und den Text in Beziehung zueinander zu setzen und die Musik auf einer inhaltlichen Ebene zu analysieren.

Schließlich ist die Bemerkung Peter Rühmkorfs, dass „Zeit [...] sich gemeinhin eher in gezielten Auslassungen an[kündigt] als in der aktuellen Anspielung“²⁵, wichtig. Das, was vielsagenderweise im Text fehlt oder nur angedeutet wird, soll durch die Kontextualisierung der Lieder herausgearbeitet werden.

Neben der Analyse einzelner Lieder soll der Schlager als Medium neben anderen Medien, betrachtet werden. Dazu wird die Intermedialitätstheorie von Irina O. Rajewsky eingesetzt. Sie soll helfen, den Schlager in zweierlei Hinsicht als intermediales Medium zu untersuchen. Erstens ist seine Stellung als individuelles Lied zu befragen. Viele Schlager finden ihren Ursprung in Kabarets, Operetten oder Revuen und in späteren Jahren im Tonfilm. Zu fragen wäre, wie die aus dem Kontext herausgelösten Lieder sich zu den selbstständig konzipierten Liedern verhalten und ob zum Beispiel ihre Bedeutung bei der Herauslösung aus dem Kontext verändert. Somit wird weiter geklärt, wie der Schlager sich als selbstständiges Lied verhält. Zweitens ist die Erwähnung anderer Medien in den Liedern bemerkenswert und soll die Intermedialitätstheorie helfen, das Verständnis für die Ästhetik des Schlagers in dieser Hinsicht zu fördern.

Gliederung

Zunächst soll besprochen werden, wie der Begriff des Schlagers in dieser Arbeit verwendet wird. Danach soll evaluiert werden, inwiefern Rajewskys Intermedialitätstheorie für die Untersuchung von Intermedialität in der Musik zu benutzen ist. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Frage, wie der Schlager sich zu dem Radio und dem Grammophon, seinen Verbreitungsmedien, sowie zu anderen Medien wie dem Tonfilm, verhält. Auch wird gezeigt, wie der Schlager die anderen Medien inhaltlich und formal darstellt.

Der dritte Teil setzt sich mit der persönlichen Identität, insbesondere die der Frauen, auseinander. Als Beispiel werden die Lieder von Claire Waldoff untersucht. Waldoff war nicht nur sehr erfolgreich und hat viele Platten aufgenommen, sondern sie hat auch eine besondere Bühnenfigur kreiert und war als eine der wenigen Sänger:innen in der Zeit am Kompositionsprozess ihrer Lieder beteiligt. Gefragt werden soll in diesem Teil, wie ihre Lieder die Position der Frau thematisieren und

²⁴ Ebd. [27].

²⁵ Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*. Reinbeck bei Hamburg 1967, S. 197/198.

wie die Berliner Identität, die sie durch das Singen im berlinerischen Dialekt zum Ausdruck bringt, dargestellt wird.

Schließlich werden diese Fragen im vierten Teil auf den Kolonialismuskurs im Schlager erweitert. Auffällig ist, dass ursprünglich afroamerikanische Tänze in Deutschland oft unter Verwendung von kolonialen Bildern introduziert wurden. Zuerst wird das Bild, das der Schlager von Afrika und der ‚exotischen‘ Ferne schildert, analysiert. Es wird darauf geachtet, welche Stereotypen eingesetzt, welche Figuren dargestellt werden und welchen Zwecken diese Darstellung dient. Letztendlich soll auch die Darstellung vom Thema Heimat untersucht werden. In diesem Kontext fallen die Lieder über Heidelberg auf, denn keine andere Stadt wird mehr besungen. In den Liedern wird, durch das Hervorrufen von nostalgischen Gefühlen, eine Opposition zur Metropole Berlin kreiert. Anhand dieses Beispiels soll gezeigt werden, wie der Schlager sich in diesem Identitätsdiskurs bewegt.

2. Begriffliches und Konzeptuelles vorab

2.1. Was ist ein Schlager?

Die Bedeutung des Begriffes ‚Schlager‘ hat sich im Laufe der Zeit wesentlich geändert. Es ist daher wichtig, zuerst zu klären, was in dieser Arbeit mit dem Wort ‚Schlager‘ gemeint wird. Das Ziel dieser Begriffsbestimmung ist nicht, eine definitive Definition des Schlagers zu geben, sondern die Merkmale herauszustellen, die die Schlager in dieser Arbeit erfüllen sollen.

Über die Herkunft des Begriffes bestehen einige Unklarheiten. Werner Mezger weist nach, dass der Begriff schon in einem Lied in einem Wiener Volksstück aus dem Jahr 1869 benutzt wird.²⁶ Das Lied nennt einige Merkmale des Schlagers: Er soll verständlich sein, recht ins Ohr gehen und eine Pointe enthalten.²⁷ Ursprünglich aber kommt der Begriff aus der Kaufmannssprache, wo er „einen preiswerten, gut verkäuflichen Artikel“²⁸ bezeichnet. Allgemein wird angenommen, dass der Begriff in seiner heutigen Bedeutung zuerst in einer Rezension der Operette *Der lustige Krieg* von Johann Strauß aus dem Jahr 1881 benutzt wurde. Es ging vor allem um die Reaktion des Publikums, bei dem ein Walzer ‚einschlug‘ und sogar mehrmals gespielt werden musste. Ursprünglich bezeichnet ein ‚Schlager‘ also ein erfolgreiches Lied. Diese Bedeutung ist mit dem heute geläufigen Begriff ‚Hit‘ gleichzusetzen. In den Jahren 1900-1918 entwickelt sich aber aus dem Wort ein Gattungsbegriff, bei dem nicht nur das Erfolgselement eine Rolle spielt. Die Gattung entsteht, als einzelne Lieder aus der Operette herausgelöst werden und selbstständig verkauft werden. Anfangs geht es nur um die Noten, die von neugegründeten Musikverlagen verkauft werden. Durch die Popularisierung des Grammofons und die Einführung des Radios im Jahr 1923 gewinnen diese selbstständige Lieder an Popularität, sodass „Komponisten und Verlage [sich] gezielt darum [bemühten], Schlager zu schreiben und zu lancieren.“²⁹

Wie ein Schlager ästhetisch definiert werden kann, führt Christian Schär aus:

Den Schlager der 20er Jahre kennzeichneten fast immer textierte Musiknummern. Reine Instrumentalstücke waren selten. Der äussere Aufbau eines Schlagers war weitgehend standardisiert, textlich variierte Vorstrophen mündeten mehrmals in den gleichen Refrain. Musikalisch bediente

²⁶ Mezger: *Schlager*, S. 14.

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Port le Roi: *Schlager lügen nicht*, S. 9.

²⁹ Tobias Becker: Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 58 (2013), S. 11-39, hier S. 11.

er sich zahlloser Tanzrhythmen, machte Anleihen bei Jazz, Klassik und bei Folklorelementen aus aller Welt.³⁰

Diese Umschreibung scheint angemessen zu sein, jedoch gibt es mehrere problematische Aspekte. Zuerst soll der Hinweis auf „textierte Musiknummern“ differenziert werden. Populäre Schlager können nämlich in mehreren Formen auftreten: (1) mit Strophen und Refrain, (2) instrumental mit Refraingesang oder (3) vollständig instrumental. In vielen Fällen ist es schwer nachzuweisen, ob das Lied einen Text hatte oder, wenn zum Beispiel nur eine Aufnahme mit Refraingesang überliefert wurde, ob das Lied Strophen gehabt hat. Sogar bei Aufnahmen mit Text können mehrere Fassungen vorliegen, wobei zum Beispiel der Notendruck eine Strophe enthält, die in den Aufnahmen nicht gesungen wird.³¹ Eine weitere Schwierigkeit gilt der Abgrenzung von anderen Gattungen, wie zum Beispiel dem Couplet, das auf eine gleiche Weise aufgebaut ist.³² Dieses Problem wird von Schär erkannt und er nennt es deshalb „kaum sinnvoll“, den Schlager vom Chanson, Gassenhauer und Jazz abzugrenzen.³³ Eine solche Abgrenzung ist aber nötig, weil es zwischen den Gattungen erhebliche inhaltliche und musikalische Unterschiede gibt. Die Gattungsbestimmung ist daher wichtig für die Spezifizierung der Forschungsobjekte; nicht jedes populäre Lied ist ein Schlager.

Der Schlager ist gut vom heute synonym benutzten Begriff ‚Gassenhauer‘ zu trennen. Der Gassenhauer war in den 1920er Jahre ein von den niederen Klassen komponiertes Lied, das meistens populäre Melodien mit einem neuen Text, der durch die Lebensumstände dieser Klassen inspiriert wurde, versehen hat.³⁴ Der Schlager hingegen war ein professionell produziertes Lied und der Begriff wurde, im Gegensatz zum pejorativ benutzten Gassenhauer, noch neutral benutzt. Vom Chanson ist der Schlager schwieriger abzugrenzen. Jedoch stellt Rösler fest, dass im Vergleich zum Kunstlied oder zur Opernarie im Chanson eine „Reduzierung der musikalischen Mittel“ stattfindet,

³⁰ Christian Schär: *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*. Zürich 1991, S. 35.

³¹ Vgl. dazu auch die Diskussionen unter Schellackplattensammler, z.B.: https://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?29216 (14.8.2020). Über die Problematik von den Unterschieden zwischen Text und Aufnahme, vgl. Moritz Baßler: Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Von Ammon u. von Petersdorff (hrsg.): *Lyrik/Lyrics*, S. 131-146. Ich schließe mich seiner Konstatierung an: „Die Lyrics sind ein von dieser Aufnahme abgeleiteter Text und bleiben ihr gegenüber sekundär. (131)

³² Vgl. Walter Rösler: *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901 – 1933*. Berlin 1980, S. 238.

³³ Schär: *Schlager*, S. 37.

³⁴ Vgl. Silke Wenzel: Gassenhauer. In: Graeme Dunphy u. Andrew Gow (hrsg.): *Encyclopedia of Early Modern History Online*. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0272_emho_SIM_019618 (16.7.2020): „In today’s usage, Gassenhauer denotes popular German songs that were sung in the streets, the marketplace, public houses, and places of entertainment since the beginning of the 19th century. Those responsible for the composition and dissemination of these songs were primarily members of the lower social strata: the lower middle class – including craftsmen, merchants, servant girls, and children – and the so-called lumpenproletariat. More rarely the songs were also disseminated by professional musicians.“

weshalb die „Textaussage die primäre künstlerische Ebene“ bildet.³⁵ Aus den vielen Instrumentalversionen populärer Schlager ist aber zu schließen, dass beim Schlager die Melodie und die Musik ebenso wichtig wie der Text sind. Die Trennlinie zwischen Jazz und dem Schlager ist unklarer, da der Schlager musikalische Elemente vom Jazz übernimmt und eindeutscht.³⁶

Als entscheidendes Merkmal des Schlagers nennt Schär noch die „optimale Verbindung zwischen Musik, Text und Tanz“³⁷, aber dieses Charakteristikum ist für Analysezwecke impraktikabel, da sie ungenau, kaum nachvollziehbar und überdies nicht auf Schlager beschränkt ist: Ein Discolied kann diese Verbindung ebenso gut herstellen.

Es ist also notwendig, eine eigene Arbeitsdefinition auszuarbeiten, die den vorher erwähnten Definitionselementen gerecht wird und zusammenbringt. Eine Definition des Schlagers der 1920er Jahre, die wenigstens den Rahmen für diese Arbeit festlegt, könnte demnach folgendermaßen lauten:

Ein professionell produziertes, auf Erfolg zielendes, selbstständig vorkommendes deutschsprachiges Lied aus dem Bereich der leichten Musik, das ins Ohr geht, oft (aber nicht unbedingt) mit einem Tanz verbunden ist und von einem leicht verständlichen Text (Refrain und eventuell Strophen) versehen ist.³⁸

2.2. Intramedialität und Intermedialität

Die Entstehungsgeschichte des Schlagers legt schon dar, dass er sich in unterschiedlichen medialen Kontexten bewegt. Für die Analyse des Schlagers als Medium soll deshalb auf Irina O. Rajewskys³⁹ Intermedialitätstheorie zurückgegriffen werden. Ihre Theorie hat den Vorteil, dass sie systematisch aufgebaut und dadurch praktisch und einfach verwendbar ist. Die Anwendung dieser Theorie bedeutet für die vorliegende Arbeit aber auch, dass ihre Definitionen von „Text“ und „Medium“ übernommen werden müssen. Rajewsky arbeitet mit einem engen Textbegriff, in dem nur verbalsprachliche Äußerungen als „Text“ verstanden werden.⁴⁰ Der Begriff „Medium“ hingegen wird breit gefasst und ist nach Werner Wolf als „ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of*

³⁵ Rösler: *Chanson*, S. 252.

³⁶ Vgl. Britta Schilling: *Postcolonial Germany: Memories of Empire in a Decolonized Nation*. Oxford 2014, S. 64.

³⁷ Schär: *Schlager*, S. 36.

³⁸ Diese Definition war in dieser Arbeit für die Auswahl der Lieder maßgebend. Jedoch ist es sehr schwierig, eine genaue Definition des Schlagers zu geben, denn genau wie bei zum Beispiel der Popmusik, weiß jede:r ungefähr, was gemeint ist, aber kann kaum eine:r benennen, was sie ausmacht.

³⁹ Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen und Basel 2002, S. 1.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 52.

reference als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv⁴¹ [Kursiv im Original] zu verstehen. Vorteilhaft ist, dass Medien, die mehrere semiotische Systeme verwenden, wie die untersuchten Schlager, als Einzelmedium betrachtet werden können.⁴²

Rajewskys Theorie basiert auf einer Differenzierung zwischen Transmedialität (hier außer Betracht gelassen), Intramedialität und Intermedialität. Bei Intramedialität handele es sich um „Phänomene, die nur ein Medium involvieren“⁴³, bei Intermedialität hingegen um „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei [...] Medien involvieren“⁴⁴. Rajewsky zufolge sei Intertextualität als eine Form der Einzelreferenz der Intramedialität unterzuordnen, was wegen des engen Textbegriffs legitimiert sei.⁴⁵ Dies bedeutet, dass nur textuelle Liedzitate Intertexte genannt werden können. Musikalische Zitate seien eine intramediale Einzelreferenz zu nennen. Da Musik und Text zusammen das System ‚Lied‘ bilden, wäre ein solches Zitat eine intramediale Systemreferenz.

Von der Intramedialität abzugrenzen ist die Intermedialität, wo mehrere unterschiedliche Medien zusammenkommen. Rajewsky unterscheidet drei Kategorien (intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination), aber der Schwerpunkt ihrer Theorie liegt auf den intermedialen Bezügen. In der Medienkombination treten mehrere Medien gleichwertig nebeneinander in einem Objekt auf, wie zum Beispiel in einer Oper. Diese Kategorie wird in der Arbeit vor allem dann verwendet, wenn Schlager aus einer (Tonfilm)Operette herausgelöst werden, also dann, wenn die Medienkombination aufgelöst wird. Zu fragen ist, was in einem solchen Fall passiert und wie die unterschiedlichen Medien sich zueinander verhalten. Der Medienwechsel wird in dieser Arbeit außer Betracht gelassen.⁴⁶

Die intermedialen Bezüge teilt Rajewsky in Einzelreferenzen und Systemreferenzen auf. Die Einzelreferenz liegt nur dann vor, wenn „der Medienspezifik des Bezugsobjekts keine Relevanz zu[kommt]“⁴⁷, und sie ähnelt darin den „Text-Text-Bezügen“⁴⁸. Zwar dürften solche Einzelreferenzen vorkommen, dennoch ist diese Kategorie problematisch. Wird, wie in Rajewskys Beispiel,

⁴¹ Werner Wolf: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Walter Bernhart (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*. Leiden 2018, S. 63-91, hier S. 65.

⁴² Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 7.

⁴³ Ebd., S. 13.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Allerdings wäre zu fragen, auf welche Intertextualitätstheorie Rajewsky sich bezieht und ob diese mit der Intermedialitätstheorie zu kombinieren ist. Außerdem würde es begrifflich folgerichtiger gewesen sein, von Intratextualität zu sprechen.

⁴⁶ Dass diese Kategorie problematisch sei, zeigt Anthonya Visser: *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*. Köln 2012, S. 198-199.

⁴⁷ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 150.

⁴⁸ Ebd.

in einem Text ein Film erwähnt, dessen Geschichte Ähnlichkeiten oder Differenzen zur Geschichte des Textes aufzeigt, so fokussiert die Analyse in erster Linie darauf. Zusätzlich aber müsste sie auf die aufgerufene Medialität eingehen. Außerdem behauptet Rajewsky, dass die Popliteratur der 1990er Jahre⁴⁹ viele Einzelreferenzen aufweist. Sie übersieht damit vollkommen, dass gerade in dieser Gattung die Medialität von großer Bedeutung ist:

Pop-Literatur arbeitet nicht, wie konventioneller Realismus, an der Bestätigung von Typischem, sondern ruft Spezifika in ihrem ästhetisch-popsemiotischen Zusammenhang auf. Differences that make a difference.⁵⁰

Die Verweise auf die Popkultur haben eine größere Bedeutung als nur eine einfache Bezugnahme: Sie stehen in Verbindung zueinander und bilden zusammen ein komplexes Netz, in dem jede Entscheidung eine Bedeutung trägt, weil auch die anderen Möglichkeiten mitbedacht werden. Medien nehmen in diesem Netz einen zentralen Platz ein, denn sie sind die Träger, die den Konsum erst ermöglichen. Überdies wäre in dieser Kategorie die Unterscheidung zwischen Intramedialität und Intermedialität überflüssig, diente diese doch dazu, die Medialität in den Vordergrund zu rücken.

Die intermedialen Systemreferenzen werden in zwei Kategorien, die Systemerwähnung und die Systemkontamination, aufgeteilt, die wiederum in weitere Subkategorien unterteilt werden. Der Unterschied lässt sich am „linguistischen *use* und *mention*“⁵¹ festmachen: Die Systemerwähnung nennt ein Medium nur, während die Systemkontamination das Medium selbst benutzt. Die weitere Unterteilung beruht vor allem auf der Stärke der Markierung. Wird bei der expliziten Systemerwähnung ein Medium nur sprachlich thematisiert, so geschieht dies bei der Systemerwähnung *qua* Transposition mittels der Übernahme medienspezifischer Merkmale. In dieser Kategorie unterscheidet Rajewsky abermals drei Typen: die evozierende Systemerwähnung, bei der über das Medium geredet wird und bestimmte Elemente die Illusion des Mediums hervorrufen, die simulierende Systemerwähnung, in der auf Diskursebene die Struktur des Fremdmediums simuliert wird, und die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung, in der Elemente des Fremdmediums reproduziert werden. Die Einzelreferenz wäre aber als Form der evozierenden Systemerwähnung zu sehen, löst eine solche Referenz doch immer Assoziationen aus (wird beispielsweise im Text ein Lied genannt, kann man diesen Verweis nicht lesen, ohne die Musik hinzuzudenken). Bei der Systemkontamination unterscheidet Rajewsky zwei Typen: die Systemkontamination *qua* Translation, bei

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 149.

⁵⁰ Moritz Baßler: Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur. In: *POP. Kultur und Kritik* 6 (2015), S. 104-127, hier S. 115.

⁵¹Rajewsky: *Intermedialität*, S. 204.

der Regeln des Fremdmediums „in uneigentlicher Form“⁵² umgesetzt werden, und die teilaktualisierende Systemkontamination, bei der diese Regeln in eigentlicher Form realisiert werden und somit Teile des Fremdmediums ins Empfangsmedium übertragen werden.

Inwiefern die Theorie sich tatsächlich auf das Medium der Musik anwenden lässt, soll sich in der Arbeit zeigen. Rajewsky selbst sieht erhebliche Schwierigkeiten, fast eine Unmöglichkeit, falls eine Bezugnahme nicht zusätzlich verbalsprachlich markiert wird.⁵³ Obwohl die Instrumentalmusik außer Betracht gelassen wird, soll hierzu angemerkt werden, dass die Musik doch mehrere Möglichkeiten hat, auf andere Medien Bezug zu nehmen. Denn fast alle Medien erzeugen spezifische Geräusche und somit scheint es durchaus möglich, diese produktiv einzusetzen (einige Beispiele werden dies im nächsten Teil bestätigen). Überdies hat die klassische Musik schon längst erwiesen, mit ihren Instrumenten imstande zu sein, die Welt einzufangen. Beispielsweise seien nur Gewitter (Vivaldi; Strauß) und moderne Städte (Gershwin) genannt, um über den Einsatz von anderen Medien in der Musik gar zu schweigen (Leroy Andersons *Typewriter*).⁵⁴

⁵² Ebd., S. 161.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 164.

⁵⁴ Ein anderes Beispiel wäre der Windows-Walzer (<https://www.youtube.com/watch?v=dGKwx-BFO0E>, 8.6.2020), in dem Systemgeräusche von Windows XP in einem Walzer verarbeitet wurden. Auf 2:29 wird das Error-Geräusch zudem produktiv in der Musik eingesetzt.

3. Reflexionsmedium einer modernen Zeit

Der Schlager der 1920er Jahre war Teil einer Zeit, in der viele technologische und kulturelle Entwicklungen aufeinander folgten. 1923 fand die erste Rundfunksendung in Deutschland statt, immer mehr Menschen besaßen ein Radio oder ein Grammophon, der Stummfilm war populär und durch den Tonfilm ersetzt, neue Tänze lösten einander rasch ab und der Bubikopf wurde zum Modezeichen der emanzipierten Frau. Diese Entwicklungen reflektierte der Schlager und zugleich hatte er nahe Verbindungen zu ihnen. So waren Verbreitungsmedien wie das Radio und das Grammophon für den Erfolg des Schlagers essenziell, gab es eine Wechselbeziehung zwischen dem Tonfilm und dem Schlager und stand er mit unterschiedlichen Tänzen in einem ‚Stilverbund‘. In diesem ersten Teil wird untersucht, welche Strategien der Schlager für die Reflexion auf die moderne Zeit verwendet. Andererseits ist von Interesse, wie die einzelnen medialen Bereiche mit dem Schlager in Verbindung stehen und wie diese Verbindungen im Schlager zum Ausdruck gebracht werden. Somit kann die Wechselwirkung zwischen dem Schlager und seinen Verbreitungsmedien erfasst werden und gezeigt werden, ob der Schlager sich nur konformistisch äußert oder auch kritisch ist.

3.1. Radio und Grammophon

Eine der wichtigsten technischen Innovationen, mit denen der Schlager nah verbunden war, ist die Entwicklung des Radios. Das Medium ist nicht nur eine Novität im Leben der 1920er Jahre, sondern auch, aufgrund seiner schnell wachsenden Popularität, ein wichtiges Verbreitungsmedium für den Schlager.

3.1.1. Die Technik als Liebes- und Erotikmetapher

Dass Radio und Rundfunk schnell Eingang in das Alltagsleben fanden, zeigen unter anderem Max Kuttners Lieder *Bubi, ich habe eine Radiostation* (1924), *Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne* (1925) und *Deine Augen sind ein Rundfunk* (1927). Die große Popularität dieser Lieder, insbesondere die der *Adrienne*, zeigt, dass die Lieder Resonanz in der Gesellschaft fanden. Die Tatsache, dass Radio und Rundfunk als Liebes- und Erotikmetaphern verwendet wurden, zeigt außerdem, wie schnell das Medium Radio im alltäglichen Leben Bekanntheit erwarb, denn sonst wären diese Metaphern und somit auch die Lieder für die Hörer:innen unverständlich.

So liegt im Lied *Bubi, ich habe eine Radiostation*⁵⁵, als das Radio genannt wird, eine explizite intermediale Systemerwähnung vor. Es stellt eine Verbindungsmöglichkeit zwischen dem Ich in Berlin und dem „Bubi“ in Wien dar und wird folglich als Medium thematisiert. Die Idee der Verbindung knüpft an die vielen Funkbastler an, die bis zum Jahr 1924 ihre Radios selbst bauten und damit sendeten, bevor der Staat mit Gesetzen versuchte, die Radiowellen zu regulieren.⁵⁶ Dass es sich im Lied um eine private Verbindung handelt, wird durch die Aussage „Stell auf richt’ge Wellenlänge ein / Die Verbindung sag’ ich dir allein“ klargemacht; die Wellenlänge soll nur den beiden Geliebten bekannt sein. Die Direktheit und Privatheit erklären außerdem, warum das Radio über das Telefon bevorzugt wird: Beim Telefon musste die Verbindung in der Zentrale hergestellt werden und somit war noch eine Vermittlungsinstanz zwischengeschaltet.⁵⁷

Die Technisierung der Liebe geht im Lied *Deine Augen sind ein Rundfunk*⁵⁸ noch einen Schritt weiter. In der ersten Strophe werden die Überlegungen zum Medium Radio durch die explizite Systemerwähnung der Literatur eingeleitet. Diese wird als unwahrhaftig dargestellt, weshalb das Radio zu favorisieren ist: Beide Medien präsentieren die Liebe auf gleichartige Weise, aber nur im Radio ist letztendlich die wahre Liebe zu finden. Diese wird danach mit Radiometaphern beschrieben: Sie sendet eine „Welle“, die von der „Herzantenne“ empfangen werden soll. Im Refrain werden die Augen mit einem „Rundfunk“ und die Lippen mit einem „Mundfunk“ verglichen. Die Rundfunkmetapher stützt dabei auf mehrere Elemente: Erstens werden die Radiowellen aufgegriffen, da diese unsichtbar sind und einen durchdringen können. Zweitens wird, ähnlich wie bei *Bubi, ich habe eine Radiostation*, das Einstellen auf eine Wellenlänge mit dem intimen und privaten Charakter der Verbindung konnotiert. Die zweite Strophe setzt die Metapher fort, denn mit dem Treueschwur wäre es weiterhin unmöglich, noch eine Störung zu erfahren: Der Schwur stabilisiert die Liebe und somit die metaphorische Radioverbindung. Interessant ist, dass das Du „zugleich Empfangsstation und Sendequelle“ ist; dies spricht eine Wechselseitigkeit an, die bei einem normalen Radioempfänger nicht vorhanden ist.

⁵⁵ T u. M: Franz Strassmann. Zu hören auf: *Die besten Schlager der goldenen 20er & 30er Jahre*. Documents 2018. Disk 4, Nr. 18. Aufnahmen dieser CD werden nachher mit dem Sigel BS, Disk:Nr. angedeutet.

⁵⁶ Vgl. Currid: *National Acoustics*, S. 30-32.

⁵⁷ Das Herstellen einer Verbindung wurde im Schlager *Hallo, du süße Klingelfee!* (1919) thematisiert, in dem sich ein Dialog zwischen dem anrufenden Mann und der Telefonistin entfaltet.

⁵⁸ T: Rudolf Bernauer u. Rudolf Schanzer, M: Walter Kollo. BS 6:11.

Eine noch explizitere erotische Komponente enthält das Lied *Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne*⁵⁹. Die ersten Zeilen machen auf die Popularität des Radios aufmerksam, das überall gegenwärtig ist (1925 gab es schon über eine Million Radioempfänger⁶⁰). Danach wird der Text doppeldeutig: „Manche Maid, wenn schon Schlafenszeit, steigt ins Bettchen empfangsbereit, / und sie genießt mit dem Ohr ihren Lieblingstenor / horizontal ideal.“ Im Vordergrund steht hier, dass eine Frau im Bett Radio hört. Die Szene ist aber auch erotisch zu lesen: Die Frau empfängt Herrenbesuch. Im Refrain wird die Mehrdeutigkeit weitergeführt: „Die **schöne** Adrienne, tschintarata-ta-ta-ta-ta-ta-radio, hat eine Hochantenne, [...] aus aller Herren Länder, [...] empfängt sie von den Sendern, trara-trara-radio“ [Hervorhebung CF]. Die onomatopoetisch nachgebildeten Klänge der Radiosender, die die Adrienne empfängt, sind als eine simulierende Systemerwähnung zu lesen. Das Radio wird also nicht nur benannt, sondern auch simuliert. Die erwähnte Schönheit sowie die erwähnte Hochantenne, die als Phallussymbol gelesen werden kann, legen eine erotische Deutung nahe. Die Radioklänge erhalten dementsprechend eine Bedeutung über die Reflexion des modernen Mediums hinaus. Sie verhüllen, was im Lied nicht dargestellt werden darf, den Sexualakt. Die letzte Simulation weicht nämlich ab: Statt „tschintarata-ta-ta-ta-ta-ta-radio“ wird „trara-trara-radio“ gesungen. Könnte dies einerseits auf die unterschiedlichen Sender deuten, wäre eine zweite Lesart, dass so der Höhepunkt des Sexualaktes angedeutet wird.

In der zweiten Strophe wird ein Mann eingeführt, der ein Zimmer mit „Bad, Telephon und wie es heut' Brauch / Radioanschluß auch“ sucht. Das Radio wird also zum Lebensstandard der Zeit gerechnet. Am Ende der Strophe zieht er als Untermieter bei der Adrienne ein, wodurch das erotische Element der Hochantenne einen konkreten Bezugspunkt bekommt. In einer dritten, bei Max Kuttner fehlenden, Strophe wird dargestellt, wie die Adrienne und ihr Untermieter mit dem Radio die ganze Welt empfangen.⁶¹ Dies wird als eine Art Weltreise dargestellt, wodurch verdeutlicht wird, dass Distanzen durch das Radio verschwinden.

Die erotische Lesart wird in dieser Strophe abgerundet, indem beide Figuren bis nach „Zentralafrika“ kommen. Den Menschen in Afrika wurde in den 1920er Jahren, wie unter 5.2. noch ausführlich besprochen werden wird, eine freizügige und große sexuelle Energie zugesprochen. So wird verdeckt dargestellt, dass die beiden Sex haben. Das Kap der guten Hoffnung verweist am Ende

⁵⁹ T: Wauwau (= Theodor Waldau), M: Hermann Leopoldi. BS 1:10.

⁶⁰ Vgl. Karl Christian Führer: A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923-1932. In: *The Journal of Modern History* 69:4 (1997), S. 722-753, S. 731.

⁶¹ Vgl. Hans Christian Worbs: *Der Schlager*. Bremen 1963, S. 148/149.

somit nicht nur auf den geografischen Ort, der mit den Radiowellen zu erreichen ist, sondern auch darauf, dass die Adrienne schwanger ist.

Die andere Seite der Adrienne-Platte enthält das Lied *Ich hab' zu Haus ein Grammophon*⁶². Es beschäftigt sich mit einer anderen, für den Schlager wichtigen, technischen Entwicklung: das Grammophon. Dass die Platte zwei Lieder über technische Fortschritte bot, zeigt, dass das Publikum sich dafür interessierte. Es lohnt sich daher, die Lieder miteinander in Verbindung zu setzen. So dann fällt auf, dass Technik und Erotik auf eine ähnliche Weise miteinander verknüpft werden. Die Referenz auf das Medium bleibt auf der Ebene der expliziten Systemerwähnung, denn über das Grammophon wird nur gesprochen. Die erste Strophe introduziert den großen Vorteil des Mediums, denn statt ins Opernhaus gehen zu müssen, um Musik zu hören, ermöglicht das Grammophon dies zu Hause. Der Refrain nach dieser Strophe bezieht sich noch eindeutig auf das Hören von Musik, die onomatopoetisch als „Trara, Trara“ wiedergegeben wird. In der zweiten Strophe aber wird ein erotischer Subtext hinzugefügt, indem der „Polatschek“ eine Frau unter Nennung seines Grammofons dazu verführt, mit ihm mitzugehen. Die Zeile „mach'n wir's mit Musik“ expliziert außerdem die zweite Lesart der im Refrain erwähnten Grammophonadel als Phallussymbol. Die dritte Strophe erweitert diese erotische Interpretation. Über das Wort „schrein“ wird eine Parallele zwischen dem Grammophon und der Ehefrau, die ebenfalls „schreit“, aufgebaut. Durch diese Parallele ist die Ehefrau mit dem Grammophon zu vergleichen und werden beide als erotisches Vergnügungsobjekt dargestellt. Die Verknüpfung vom Grammophon mit der Liebe oder einer erotischen Note ist in mehreren Schlagern zu finden. Diese Assoziation wird vor allem aufgrund des privaten Gebrauchs hergestellt, wie das Lied *Zu Haus mein Grammophon*⁶³ (1925) exemplarisch darlegt. Auffällig ist, dass nicht nur die intime Hörsituation („ich rück' ganz dicht zu Dir“) thematisiert wird, sondern auch benannt wird, was gehört wird: Richard Tauber, der mit Enrico Caruso zu den ersten Medienstars überhaupt gezählt wird.⁶⁴ Dass in einem Lied der Name eines bekannten Sängers Erwähnung findet, ist in erster Linie bedeutungsvoll, weil dies eine neue Form des Ruhms darstellt. In der zweiten Strophe vergrößert sich die Intimität der Geliebten („wenn ich selig dir / ins Auge kieke“) und wird das Grammophon, spezifischer Taubers Lied, auch inhaltlich bedeutungsvoll. Franz Léhars Lied *Hab' ein blaues Himmelbett* aus der Operette *Frasquita* wird nämlich als in-

⁶² T: Beda (= Fritz Löhner-Beda), M: Karel Hasler u. Jara Benes. <https://archive.org/details/IchHabZuHausEin-Grammophon> (abgerufen am 25.5.2020).

⁶³ T u. M: Edgar Allen u. Willi Kollo. <https://www.youtube.com/watch?v=TjSidtGXQQO> (25.5.2020).

⁶⁴ Vgl. Kathrin Dreckmann: *Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900-1945*. Paderborn 2018, S. 49.

tramediale Systemreferenz eingebaut. Taubers Lied besingt ein Rendezvous zwischen zwei Geliebten, die eine Liebesnacht miteinander verbringen. Die Erotik wird in diesem Lied im Stil des Tagesliedes besungen: Der Mond ist Mitwisser und eine Nachtigall warnt die Geliebten. Weil im Schlager dieses Lied zitiert wird, wird auf die evidenten Übereinkünfte aufmerksam gemacht und expliziert es die implizit im Schlager vorhandene erotische Komponente. Überdies liegt eine Systemaktualisierung vor: Max Kuttner verändert beim Singen dieser Zeile seine Stimme und tut so, als ob er Tauber wäre. Das Lied wird also nicht nur zitiert, sondern auch durch ein auditives Zeichen markiert, wodurch das Hören des Grammofons thematisiert wird.

Diese Lieder zeigen, wie wichtig und zentral der Radioempfänger, der Rundfunk und das Grammofon im Leben der 1920er Jahre geworden waren. Durch ihre Allgegenwärtigkeit konnten sie als Liebesmetaphern benutzt werden und wurde die Liebessprache technisiert. Dadurch ist zu schließen, dass die Technik nicht nur bekannt war, sondern dass es überdies eine Faszination für sie gab, wodurch sie in alle Bereiche des Lebens eindringen konnte. Der Schlager registriert also die medialen Entwicklungen der Zeit und benutzt ihre Eigenschaften für seine Zwecke.

3.1.2. Rundfunkkritik im Schlager

Willy Rosen war einer der bekanntesten Komponisten und Sänger der 1920er Jahre. Er hatte eine große mediale Präsenz, weshalb viele seine Schlager kannten und sie eine große Wirkung hatten. Dass der Schlager eine kritische Haltung einnehmen kann, zeigt sein Lied *Ich sitz' den ganzen Tag an meinem Radio* (1931). Es nutzt eine explizite Systemerwähnung, um den Einfluss des Radios im alltäglichen Leben zu beschreiben. Zunächst scheint das Lied sehr positiv: Aus dem Radio kommen „süße Zaubermelodien“ und das Ich fühlt sich beim Einschalten des Geräts „plötzlich weltentrückt“, wodurch dem Radio eine fast magische Wirkung zugesprochen wird. Außerdem beherrscht es das Leben des Ich, weil es nach dem Einschalten sogar fast vergesse, sich anzuziehen. Zu fragen ist aber, inwiefern die im Lied geschilderte Situation mit der damaligen Realität übereinstimmt, und ob nicht vielmehr ein Wunsch geäußert wird. So schildern die ersten Zeilen, dass das Ich den ganzen Tag Radio hört. Zwar gab es diese Möglichkeit, da 1931 durchschnittlich 15 Stunden Radio pro Tag gesendet wurden, dennoch war es eher unwahrscheinlich, dass Menschen den ganzen Tag das Radio eingeschaltet hatten.⁶⁵ Karl Christian Führer zeigt nämlich, dass laut einer Umfrage aus den Jahren 1933-1934 die Hörer:innen in der Auswahl sehr selektiv vorgehen.⁶⁷ Dies

⁶⁵ T: Willy Rosen u. Marcel Lion, M: Willy Rosen. BS 5:7.

⁶⁶ Vgl. Führer: *Medium of Modernity*, S. 742.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 735.

ist dem Programm zuzuschreiben, in dem Kultur eine prominente Stelle einnahm.⁶⁸ Programme mit ernster Musik wurden demnach in den Stunden gesendet, in denen man erwartete, dass die meisten Hörer:innen zuhören würden. Die leichte Musik aber wurde in den weniger populären Stunden programmiert, weil diese, zusammen mit Schlagern und Tanzmusik, mit Verachtung gesehen wurde.⁶⁹ Aufgrund dieser eher elitären Art, Programme zu gestalten, und des Unwillens, den Wünschen der Hörer:innen entgegenzukommen⁷⁰, wäre es eher unwahrscheinlich, dass Hörer:innen das Radio ganztägig eingeschaltet hatten. Im Schlager wird somit ein kritisches Reflexionspotential eröffnet. Die Breite des im Lied beschriebenen Rundfunkprogramms hatte es tatsächlich⁷¹: Der Rundfunk sendete leichte Musik, wie „Johann Strauß“, ernste Musik, wie zum Beispiel Richard Wagners „Lohengrin“, Hörspiele und Reportagen, wie die von Alfred Braun (im Lied: „Alfred, der Braune“), und „süße Zaubermelodien“, die Unterhaltungsmusik wie Schlager. Jedoch werden mehrere Teile des Programms mittels komischer Oppositionen kritisiert. So hört Marie abends noch „Johann Strauß“ (leichte Musik), aber wird sie morgens mit „Lohengrin“ (E-Musik) geweckt. Ebenfalls werden die vielen Vorträge im Programm kritisiert.⁷² Die Zeilen „Und wenn ich will, dass man von Liebe spricht / Gibt man grad den Chinesisch-Unterricht“ äußern den Wunsch, dass der Rundfunk statt einer erzieherischen Haltung mehr leichte Unterhaltung, wie zum Beispiel Liebeschlager, in das Programm aufnimmt. Das Lied von Willy Rosen wird somit zu einem Ausdruck der Hörerwünsche.⁷³

3.1.3. Der Schlager als Inszenierung des Radios

Obwohl der Schlager also nicht beim Rundfunk geliebt war, war er für seine Verbreitung und seine Popularität stark von ihm abhängig. Die meisten Hörer:innen wollten Unterhaltungsmusik hören, weshalb der Rundfunk seinerseits auch vom Schlager abhängig war.⁷⁴ In diesem Zusammenhang nimmt der Schlager *Hallo! Hallo! Hier Radio! (Norag-Marsch)*⁷⁵ aus dem Jahr 1927 einen besonderen Platz ein, denn dieses Lied entstammt als einer der wenigen Schlager dem Rundfunk selbst.⁷⁶ Er

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 745.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 745/746.

⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁷¹ Für eine exemplarische Übersicht, siehe ebd., S. 743.

⁷² Vgl. Ebd., S. 749.

⁷³ Es nicht undenkbar, dass dieses Lied im Radio gespielt wurde. In einer solchen Situation würde das Lied im Rundfunk direkt Kritik auf den Rundfunk liefern, was die kritische Ebene des Liedes erweitert.

⁷⁴ Vgl. Michael Stapper: „Radio ist heute die Mode“ Leichte Musik im Rundfunk der Weimarer Republik. In: Ulf Scharlau (Hrsg.): *„Wenn die Jazzband spielt ...“: von Schlager, Swing und Operette ; zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk*. Berlin 2006, S. 19-31, hier S. 20.

⁷⁵ T/M: Horst Platen / Erwin Bolt. BS 4:11.

⁷⁶ Vgl. Ludwig Stoffels: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart. In: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. Bd. 2. München 1997, S. 948-995, hier S. 989.

wurde von Horst Platen, Konzertleiter der Nordischen Rundfunk AG (NORAG), als Werbemittel komponiert. Durch seine Einstellung auf Erfolg und seine großen Verbreitungsmöglichkeiten war der Schlager dafür sehr gut geeignet. Brian Currid zeigt, dass es sogar Wettbewerbe für Werbungsschlager gab, die entweder als Noten gedruckt wurden oder als Schallplattenaufnahme erschienen.⁷⁷ Dass an diesen Wettbewerben bekannte Schlagerautoren wie Walter Kollo und Willi Meisel teilnahmen, zeigt außerdem, dass der Schlager, im Gegensatz zur späteren Popmusik, die Liebe zur Werbeindustrie erwiderte.⁷⁸

Hallo! Hallo! Hier Radio! ist als eine Radiosendung aufgebaut, wodurch eine teilaktualisierende Systemkontamination mit bedeutungsvollen Auswirkungen auf die Form stattfindet. Der Hauptteil des Liedes, ein Potpourri aus bekannten Liedern, wird von der Erkennungsmelodie der Norag eingerahmt.⁷⁹ Davor gibt es aber schon eine Einleitung. Zuerst klingt als Ankündigungszeichen eine Trompete, nach der die Hörer:innen als „Meine lieben, kleinen und großen Freunde“ angesprochen werden. Dadurch wird sofort eine Verbindung zum Publikum hergestellt, was für Schallplattenaufnahmen ungewöhnlich ist. Erst danach fängt die Musik an und kündigen die Worte „Hallo! Hallo! Hier Radio!“ die im Lied zu hörenden Stimmen als die Stimmen des Radios an. Der Schlager wird dadurch eindeutig als eine Radiosendung inszeniert. Nach der Erkennungsmelodie wird diese von den Singenden als „eine Pracht“ und „gut gemacht“ bezeichnet. Sie übernehmen dadurch die Funktion der Hörer:innen, die die Radiosendung kommentieren. Außerdem wird durch die positiven Worten die Werbefunktion der Schallplatte unterstrichen. Das folgende Potpourri zeigt die Breite des Rundfunkprogramms und wird aus intramedialen Bezügen zusammengesetzt, die meist durch assoziative Verbindungen und kurze Kommentare aneinandergereiht werden. Eine Zeile aus der Arie *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* aus Mozarts *Zauberflöte* wird zum Beispiel mit „Wie meint ihr denn?“ kommentiert. Als eine Art Antwort wird das Volkslied *Die Lore am Tore* angestimmt, aber an der Stelle, wo „die Lore“ gesungen werden sollte, wird das Lied durch eine Zeile aus dem Schlager *Hannelore* unterbrochen. Im weiteren Verlauf sind unter anderem eine gesprochene Zeile aus Shakespeares *Hamlet*, ein Kirchenlied und der Walzer *Frühlingsstimmen* von Johann Strauß II zu hören. Die Lieder werden implizit markiert, denn die Hörer:innen müssen die Lieder kennen, um sie erkennen zu können. Die einzige Ausnahme ist der Walzer von Strauß, der als Walzer angekündigt wird. In der Mitte des Liedes wird das Potpourri kurz unterbrochen, weil

⁷⁷ Vgl. Brian Currid: *National Acoustics*, S. 74-80.

⁷⁸ Vgl. dazu Moritz Baßler: *Western Promises. Pop-Musik und Markennamen*. Bielefeld 2019, insbesondere S. 14.

⁷⁹ Der Erkennungsmarsch war seit dem Jahr 1924 im Radio zu hören und kann somit als Markenzeichen gesehen werden (<https://archive.org/details/19240502NordischeRundfunkA.G.NORAGErkennungsmarsch50s>). 1929 wurde sie als Schallplatte veröffentlicht und somit zum kommerziellen Produkt gemacht. (<https://www.youtube.com/watch?v=xTtGL0se6Is>). Beide abgerufen am 15.5.2020.

die Schallplatte für den zweiten Teil umgedreht werden soll. Die Ankündigung, dass der erste Teil fertig ist, wird singend im Lied, als wäre sie ein Element der Radiosendung, verarbeitet. Dahingegen fängt der zweite Teil mit den gesprochenen Worten „Ach, dank, dass ihr mich umgewendet / Nun wird der zweite Teil gesendet“ an, die sich direkt auf das Umdrehen der Schallplatte beziehen und deren Medialität thematisieren. Die durch die Systemkontamination hervorgerufene Illusion wird durchbrochen, wodurch die Mediengrenzen reflektiert werden. Danach wird die inszenierte Radiosendung mit dem vom Anfang bekannten Trompetenklang fortgesetzt. Die Illusion der Radiosendung wird bis zum Ende aufrechterhalten, denn das Ende besteht lediglich aus der Erkennungsmelodie und einem Gongschlag.

Eine noch komplexere Inszenierung bietet das Lied *Hallo! Hallo! Hier Radio Berlin*⁸⁰ (1931) von Luigi Bernauer. Dieses Lied zeigt, dass der Schlager künstlerisch anspruchsvoll sein kann und nicht so banal ist, wie er von Kritikern manchmal dargestellt wird. Das Lied führt die teilaktualisierende Systemkontamination fast bis aufs Äußerste durch. Es fängt mit den Geräuschen eines suchenden Radioempfängers an, nach denen die von der Musik unterbrochenen Worte „Achtung! Achtung! Hier ist Berlin Königs Wusterhausen und...“ zu hören sind. Die kurz angespielte Musik ist eine Vorausdeutung auf die Melodie des Refrains. Anschließend sind, von Suchgeräuschen unterbrochen, Ansagen der Radiostationen in London und Barcelona zu hören. Diese werden abgebrochen, aber nicht von Musik gefolgt. Die Schallplatte tut kurzum so, als ob sie ein Radioempfänger wäre, der Stationen aus dem Ausland empfangen kann. Nach der wiederholten Ansage der Sendestelle Berlin Königs Wusterhausen wird das eigentliche Lied angekündigt: „Sie hören das Fred Bird Tanzorchester, Refraingensang Luigi Bernauer.“ Diese Selbstreferenz eröffnet eine weitere Ebene im komplexen medialen Spiel zwischen Schallplatte und Radio. Nicht nur wird die Illusion des Radiohörens aufgerufen, das eigentliche Lied der Schallplatte wird außerdem von Luigi Bernauer in einer inszenierten Radiosendung gesungen. Der Text des Liedes („Hallo, hallo, hier Radio, hier Radio Berlin“) eröffnet überdies eine Reflexionsebene, denn die Referenz auf das Medium Radio verbindet die Medien Radio und Schallplattenaufnahme miteinander und reflektiert innerhalb der Radiosendung das Medium selbst.

Der kurze Refrain stellt eine Verknüpfung des Rundfunks mit dem Gebiet der Erotik her. Die Thematik schließt somit an die vorher betrachteten Lieder an, aber ein wichtiger Unterschied ist, dass das Radio in diesem Schlager nur ein Verbindungsmedium ist. Der Sänger sendet über das Radio Küsse, aber wenn er bei der Geliebten ist, schaltet er die Antenne aus, da er diese dann nicht

⁸⁰ T u. M: A. Grosz/Crauss. <https://www.youtube.com/watch?v=zwwq0JnSiYB0> (abgerufen am 25.5.2020).

braucht. Die Antenne ist in diesem Schlager somit nicht als Phallussymbol zu lesen. Ein zweiter Unterschied zu den anderen Liedern ist, dass der deutsche Text durch mehrere intramediale Bezüge erweitert wird. So sind nach dem Refrain eine Ansage des Pariser Radios und eine Einspielung des Volksliedes *Au clair de la lune* zu hören. Die Gestaltungsweise der Ansage zeigt eine Parallele zum Refrain von Bernauer und indiziert, dass die Texte zueinander gehören. Das anzitierte Lied expliziert die Erotik der im Bernauers Lied angekündigte Situation, denn in diesem Lied klopft der Lubin in der Nacht an die Tür einer Nachbarin und sagt, dass er der Liebesgott sei. Durch diese Aussage wird die erotische Lesart der Zeilen, als sie ihn hereinlässt deutlich: „En cherchant d’la sorte. / Je n’sais c’qu’on trouva; / Mais j’sais que la porte, / Sur eux se ferma.“⁸¹ Die explizite Markierung des Liedes durch eine Ankündigung zeigt außerdem, dass die Zeilen zum Refrain von Bernauer hinzugedacht werden müssen. Danach werden Radio Budapest mit einer Anspielung von Brahms *Ungarischer Tanz Nr. 5*, eine Instrumentalversion des Refrains und Radio Roma-Napoli mit einem Stück Instrumentalmusik einmontiert, bevor der Refrain am Ende ein zweites Mal gesungen wird. Die Wiederholung zwischendurch setzt den Schlager in einen internationalen Kontext mehrerer europäischer Musiktraditionen und Gattungen. Somit wird seine Aussage erweitert, denn das individuelle Schicksal, das im Text präsentiert wird, wird durch die musikalischen Grenzüberschreitungen als allgemeingültig dargestellt. Die mediale Illusion zeigt außerdem die unmittelbare Nähe der Medien zueinander sowie ihre Verflechtung. Der Schlager ist demnach nicht nur textuell ein Reflexionsmedium, sondern auch im ästhetischen Sinne.

3.2. Film

Der Rundfunk und das Grammophon waren also als Verbreitungsmedien für den Schlager unentbehrlich. Mit dem Tonfilm war der Schlager auf eine andere Weise verbunden: Dieser löste die Operette als Herkunftsort von Schlagern ab. Trat der Schlager im Radio als selbständiges Lied auf, im Film hatten die Lieder eine Funktion in einer Geschichte. Außerdem konnte der Film als weiteres Werbemittel für Schlager eingesetzt werden. Anhand der Tonfilmoperette *Die Drei von der Tankstelle* sollen die Verbindungen der Medien in einem Medienverbund untersucht werden, bevor die Reflexion einzelner Aspekte des neuen Mediums Film betrachtet wird.⁸²

⁸¹ Théophile Du Mersan: *Chants et chansons populaires de la France*. Bd. 2. Paris 1843. Online: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11151854_00193.html (15.5.2020). Die Zeichnungen verdeutlichen die Erotik des Liedes.

⁸² Medienverbund hier zu definieren als „konstitutive Mehrkanaligkeit“, vgl. Baßler: *Western Promises*, S. 16.

3.2.1. Die Drei von der Tankstelle

Der Film *Die Drei von der Tankstelle* (1930) war der kommerziell erfolgreichste Film der Ufa der 1930er Jahre und einer der ersten Schlagerfilme.⁸³ Aus intermedialer Sicht ist er in mehrerlei Hinsicht interessant. Bedeutend ist, dass der Film als eine Medienkombination funktioniert. In die Handlung des Films sind mehrere Lieder eingebunden, die teilweise eine leitmotivische Funktion erfüllen, wie zum Beispiel der Schlager *Ein Freund, ein guter Freund*. Handlungsintern ersetzen sie Dialoge, wie das Lied *Lieber guter Herr Gerichtsvollzieher* am Anfang des Films, oder reflektieren sie die Ereignisse. Das Lied *Liebling, mein Herz lässt dich grüßen* erfüllt beide Funktionen: Zuerst wird es von Lilian Harvey und Willy Fritsch in der Gewitterszene gesungen und ist es als eine Äußerung ihrer Liebesgefühle zu verstehen. In einer späteren Szene singen die in einer Nebenrolle auftretenden Comedian Harmonists das Lied. Sie treten als Kellner in einem Nachtlokal auf und singen das Lied, das dadurch eine intradiegetische Funktion erhält: Lilian hört das Lied, nachdem Willy ihr böse davongelaufen ist und sie nicht mehr zu lieben scheint, und wird zu Tränen gerührt. Zuschauer:innen des Films sehen darüber hinaus die Verbindung zwischen beiden Szenen und wissen, dass dieses Lied das Liebesduett der beiden ist. Die Comedian Harmonists singen aber nur einen Teil des Textes und wandeln es somit in ein pures Liebeslied um, das außerdem darauf hinweist, dass es ein Happy End geben wird. Zudem wird im Auftreten der Comedian Harmonists die Verknüpfung von Film und Schlager ersichtlich. Einerseits profitiert der Film von der Popularität bekannter Sänger:innen, andererseits aber wird er ein Werbemittel für Schlagersänger:innen, die im Film ein Lied singen, das sie als Schlager herausbringen. Die Lieder lassen sich einfach aus dem Film herauslösen und erfahren fast keinen Bedeutungsverlust, denn die Texte brauchen den Kontext des Films nicht, um verstanden zu werden.

Ein Reflexionsmittel der Zeit ist der Schlager in diesem Film nur beschränkt. Nur das Lied *Lieber guter Herr Gerichtsvollzieher* bezieht sich explizit auf die Aktualität. Es wird in den ersten zehn Minuten des Films gesungen und thematisiert die Wirtschaftskrise. Aus dem Text wird deutlich, dass die Freunde einen aristokratischen Lebensstil hatten, nie gearbeitet haben und sich wegen des Bankrotts nun mit weniger abfinden müssen. Der deutlichste Verweis auf die Aktualität lässt sich in dem im Lied genannten „stempeln geh'n“ finden, das in der Weimarer Republik einen bekannten Vorgang für Arbeitslose war.⁸⁴ Die Wirtschaftskrise hat im Film vor allem die Funktion des Anlasses für die weiteren Ereignisse: Die drei Freunde flüchten vor dem Gerichtsvollzieher und springen

⁸³ Vgl. Derek B. Scott: Operetta Films. In: Anastasia Belina u. Derek B. Scott (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge 2019, S. 272-285, hier S. 273.

⁸⁴ 1929 wurde schon das *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* von Ernst Busch zum Schlager.

deshalb aus dem Fenster. Sie besitzen nur noch das Auto, mit dem sie wegfahren und das, nachdem sie ohne Benzin stranden, zur Eröffnung der Tankstelle führt. Die Wirtschaftskrise wird aber des Weiteren nicht mehr thematisiert. John Davidson zeigt, dass die eigentlichen kritischen Themen des Films der Umgang mit Genderrollen und die Rolle des Autos sind.⁸⁵ Die Lieder selbst aber sind weitgehend unkritisch, wie der Erfolgsschlager *Ein Freund, ein guter Freund* beispielhaft zeigt: Dieser erwähnt lediglich die Schönheit der Freundschaft und zeigt das Auto als Gebrauchsartikel, mit dem man an ferne Orte fahren kann.

Das Ende ist für einen Film auffällig. Die Handlung ist abgeschlossen, die Musik des letzten Liedes (*Ein Freund*) steuert dem Ende zu und Willy hilft Lilian, über den Schreibtisch zu klettern, bevor er sie in seine Arme nimmt. Komischerweise ist aber nicht das Wort „Ende“ zu sehen, wie es im Film üblich ist, sondern wird der Vorhang hinter den beiden zugezogen, wie man es aus dem Theater kennt. Beim Erklingen des abschließenden Tons der Musik ist dieser komplett zu und setzt Willy Lilian auf den Boden, wodurch die Illusion kreierte wird, dass sie aus dem Film herausgetreten sind, wie Schauspieler:innen im Theater vor den Vorhang treten können. Der Film vollzieht eine teilkontaminierende Systemkontamination, indem diese Elemente des Theaters im Film eingesetzt werden. Er erweitert somit die explizite Systemerwähnung, die durch die Bezeichnung „Operette“ im Vorspann schon stattgefunden hat. Dieser stellt einen intermedialen Bezug zum Theater her, wodurch der Film an eine Tradition mit eigenen Regeln anknüpfte. Dies wird in den letzten zwei Minuten des Films explizit thematisiert, indem die vierte Wand durchbrochen wird. Lilian wird sich des Publikums bewusst und spricht über „die Leute“, die im Saal sitzen. Willy weiß zuerst nicht, wovon sie spricht und hält somit die Diegese des Films fest. Er wird aber durch Lilian mittels eines Fingerzeigens auf das Publikum aufmerksam gemacht. Darauf wechselt die Kameraeinstellung: War diese zuerst frontal auf Lilian und Willy fokussiert, jetzt werden sie von unten gefilmt, als wäre die Kamera ein:e Zuschauer:in. Sie wollen das Publikum fragen, warum es noch da ist, doch stoßen dabei an die medialen Grenzen, denn obwohl dies im Theater funktionieren würde und eine Antwort vom Publikum kommen könnte, so ist eine solche Interaktion im Film unmöglich. Lilian gibt deshalb die Antwort selbst: „Zu einer richtigen Operette gehört doch ein Finale?“ Die beiden verschwinden wieder hinter dem Vorhang, der sich danach für das Finale öffnet. Der Film bezieht sich somit auf die am Anfang erwähnte Gattung der Operette. Er bricht durch diese Sequenz mit den eigenen Regeln und der kreierte filmdiegetischen Welt und appliziert stattdessen die Regeln des Theaters. Dadurch kommen Lilian und Willy dem Publikum näher. Die Entfernung, die durch

⁸⁵ Vgl. John E. Davidson: Of Oil and Operetta: Fueling the Crisis Years with *Die Drei von der Tankstelle*. In: *Colloquia Germanica* 44:3 (2011), S. 349-376, hier S. 365.

den fehlenden Live-Charakter im Film entsteht, wird durch das direkte Ansprechen des Publikums überspielt. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Lilian Harvey und Willy Fritsch im Film Figuren mit den gleichen Vornamen spielen und so der Abstand zwischen der Realität und der Film- diegese verkleinert wird, wenn nicht verschwindet. Somit wird der Wiedererkennungswert der Sänger:innen gesteigert, denn die Namen auf der Schallplatte und im Film sind gleich.

Darin zeigt sich zugleich eine weitere wichtige Differenz zwischen den Schlagern aus der traditionellen Operette und denen aus der Tonfilmoperette: Die Operette brachte populäre Lieder und Melodien hervor, die aber nicht an einzelne Sänger:innen gebunden waren, weil die Rollen in jedem Theater von anderen Schauspieler:innen gespielt wurden. Weil in der Tonfilmoperette überall die gleichen Sänger:innen zu sehen sind, gibt es eine direktere Verbindung zwischen dem Lied und dem/der Sänger:in und werden sie als die Originalinterpreten der Lieder erkannt.⁸⁶ Das bekannteste Beispiel dürfte das Lied *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* von Marlene Dietrich aus dem Film *Der blaue Engel* sein. Diese Filmschauspieler:innen können überdies zu Stars werden, weil sie von einem großen Publikum gesehen werden können. Dieser Starkult ist eine Neuigkeit, die in mehreren Schlagern zum Thema gemacht wird, wie der nächste Abschnitt zeigen wird.

3.2.2. Starkult

Die Auswirkungen des Starkults auf eine normale Person besingt Claire Waldoffs Lied *Minna muss zum Film*⁸⁷ (1931). Da es in der berlinischen Mundart gesungen wird, lässt sich schließen, dass Minna aus einfachen Verhältnissen stammt. Dies wird im Refrain bestätigt, als „Laden und Büro“ als die „schönste Stelle“, wo sie arbeiten könnte, genannt werden. Außerdem ist deutlich, dass es sich im Lied um wohl kaum realisierbare Träume handelt. Die erste Strophe beschreibt mittels einer evozierenden Systemerwähnung eine Filmszene. Einige Merkmale des Stummfilms, wie die deutliche Gestik, werden hervorgehoben: „Wie sie dat Jift ihm rüberreicht / Und mit dem Finger uff ihm zeicht / Wie sie aus ihren Augen stiert / Und sich so affich vor ihm ziert“. Diese Beschreibung ruft die Illusion des Filmsehens bei den Hörer:innen auf und macht zugleich einfühlsam, warum das Ich von der „Filmkanone“ begeistert ist. Die Benennung des Filmstars als „die Himmliche“ ist in mehrerlei Hinsicht bedeutungsvoll. So wird der Starkult thematisiert, bei dem Darsteller:innen bis zu göttlichen Gestalten erhoben und verehrt werden. Dies verdeutlicht die Unerreichbarkeit der Träume, da der Unterschied zwischen der Einfachheit der Minna und dem Göttlichen zu groß ist. In diesem Zusammenhang ist der Refrain vielsagend, denn hier wird „Apoll“ als

⁸⁶ Vgl. Mezger: *Schlager*, S. 118; Moritz: *Schlager*, S. 206.

⁸⁷ T: Felix Josky, M: Otto Stransky. BS 10:8.

Gott der Künste genannt, der das Ich von der Geburt an „fürs Höhere“ bestimmt hat. Das Nennen des Gottes fällt auf, da es einerseits zeigt, dass das Ich über die griechischen Mythologie Bescheid weiß, andererseits aber der Film und der Starkult mit den höheren Künsten in Verbindung bringt. In der zweiten Strophe äußert das Ich mit einer sanfter klingenden Stimme ihre Vorstellungen des Berühmtseins. Auch klingen hier Starkultaspekte durch: Sie sieht sich als „Diva“ und kreiert eine Opposition zur „Menge“ und zum „Volk“, hebt sich also von den ‚normalen‘ Menschen ab. Im zweiten Refrain spricht das Ich schließlich Max, wahrscheinlich ihren Freund, an. Das Ich will sich von ihm trennen, weil er nicht mit ihrem neuen Leben als Star zu vereinen ist. Die Pointe des Schlagers ist, dass sie schwört, ihm eine Stelle als Portier zu besorgen. In dieser Aussage spiegelt sich das Bild der Neuen Frau, die eine eigene Arbeit hat und vom Mann unabhängig ist; die Rollen werden sogar vertauscht, indem die Frau eine hohe Stelle einnimmt und dem Mann eine einfache Arbeitsstelle verschaffen kann.

Überdies wird der Starkult in mehreren Liedern anhand realer Stars, wie Harold Lloyd oder Buster Keaton, thematisiert. Obwohl keine Filmszenen beschrieben werden, rufen die Namen der Schauspieler gewisse Assoziationen auf und sind als explizite Systemerwähnungen zu werten. Auffällig ist, dass alle diese Lieder von Frauen handeln, die für die Stars schwärmen. Sie finden in ihnen eine unerreichbare Ersatzliebe, wie die Lieder *Ach, wär doch Harold Lloyd mein Bräutigam*⁸⁸ (1929) und *Meine Schwester liebt den Buster*⁸⁹ (1928) exemplarisch zeigen. Die Lieder weisen ähnliche Tendenzen auf: Die Frau geht täglich ins Kino, ist nicht an anderen Männern interessiert und will nur den Mann auf der Leinwand haben. Die Beziehung zu anderen Menschen wird dadurch sehr beeinträchtigt: Die von Harold Lloyd träumende Frau ist verheiratet, doch sie vergleicht den Ehemann mit einem Affen. Die Buster Keaton liebende Schwester wird sogar als möglich lesbisch und „gefühllos – oh, wie modern!“ dargestellt, womit auf die neusachliche Darstellung der Neuen Frau als eine Frau „with strongly masculine qualities, coolly confident about her erotic power“⁹⁰ angespielt wird. Somit wird eine Reflexion der modernen Frauenbilder eröffnet, die in der dritten Strophe sogar auf die „Jugend von heut“⁹⁰ erweitert wird. Dadurch wird die Schwester nicht nur als eine Repräsentantin der Frau, sondern auch als Typus der Jugend dargestellt. Beide Lieder wurden von Männern verfasst, weshalb die Komik des Liedes letztendlich als eine männlich geprägte Gesellschaftskritik zu lesen ist. Die Vorstellung der modernen Frau als „gefühllos“ manifestiert sich sogar

⁸⁸ T: Fritz Rotter u. Hans Lefèbre, M: Hans May. Zit. nach Worbs: *Schlager*, S. 161/162.

⁸⁹ T u. M: Friedrich Hollaender. Zit. nach ebd., S. 160/161.

⁹⁰ Vgl. Cornelia Osborne: The New Woman and generational conflict: perceptions of young women's sexual mores in the Weimar Republik. In: Mark Roseman (Hrsg.): *Generations in Conflict. Youth Revolt and Generation Formation in Germany 1770-1968*. Cambridge 1995, S. 137-163, hier S. 142.

als eine Art männliche Krise, denn durch ihr selbstständiges Auftreten bedroht sie die Stellung des Mannes.⁹¹ Die Jugend dahingegen wird als „krankhaft und so pervers[]“, „trotzig“ und sogar „angeekelt von der Welt“ rezipiert. Folglich eröffnet dieses Lied über die kritische Betrachtung des Starkults hinaus einen nostalgischen Diskurs: Früher war alles besser. Die Absurdität wird also eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Hörer:innen auf sich zu ziehen.

3.2.3. Tonfilm

Eine besondere Stellung nimmt das Lied *Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche*⁹² aus dem Jahr 1930 ein, weil es eins der wenigen Lieder ist, die die wichtige technische Neuerung des Tonfilms reflektiert. Überdies nimmt die Version von Paul O'Montis formal Bezug auf das Medium des Tonfilms. Das Lied ist demnach als eine teilreproduzierende Systemerwähnung zu betrachten, die aufgrund des auditiven Charakters des kontaktnehmenden Systems zudem Ähnlichkeiten zum Hörspiel aufweist.

Das Lied fängt mit einigen Schlägen, einer unverständlichen Stimme, einem musikartigen Geräusch und einem lachenden Publikum an. Diese Geräusche bilden eine zeichentrickfilmartige Klangkulisse, vor der eine harsch klingende Männerstimme auftritt, die fragt, was los sei. Der Sänger des Liedes antwortet darauf ungläubig mit der Frage „Das wissen Sie noch nicht?“. Erst danach setzt das Lied, unter Begleitung eines Klaviers, ein. Der Dialog ist dadurch als einen das Lied einrahmenden Paratext zu sehen. Im Lied selbst wird diese Ebene noch einmal eröffnet, wenn der Sänger sich sprechend zu den zu hörenden Geräuschen äußert. Das Lied selbst eröffnet mit dem Refrain, in dem eine Antwort auf die zuvor gestellte Frage gegeben wird. Die Erklärung, dass der Bruder des Sängers als Geräuschemacher beim Tonfilm arbeitet, verbindet dieses Lied mit der technischen Innovation sowie mit deren Popularität. 1929 war er in Europa eingeführt worden und wegen des großen Erfolgs stellten viele Kinos schon im Jahr 1930 auf den Tonfilm um.⁹³ Auffällig ist, dass im Lied nicht auf große Filmstars zurückgegriffen wird, sondern auf einen normalen Beruf.⁹⁴ Dieser steht dabei symbolisch für das Neuartige des Tonfilms: Die Geräusche sind im Film selbst zu hören. Die Szene, die im Schlager dargestellt wird, wirkt mit Blick auf die Arbeitsweise des Geräusche-

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 142/143.

⁹² T u. M: Charles Amberg, Fred Raymond u. Luigi Bernauer. BS 2:2.

⁹³ Vgl. Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München 2003, S. 9 u. S. 24.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 349.

makers sehr realistisch. Dieser würde in einem Tonstudio mit dem fertiggeschnittenen Film arbeiten und dabei die einzelnen Geräusche nachvertonen.⁹⁵ Durch den Gebrauch von Klangeffekten wird aber inszeniert, dass der Bruder zu Hause arbeitet. Das Lied reproduziert somit einige Techniken des Tonfilms. Da nur die akustische Ebene medial deckungsgleich ist, scheinen einige Arbeitstechniken aus dem Hörspiel adaptiert zu sein. Allerdings ist diese Behauptung nicht unproblematisch, denn nur der Tonfilm ist markiert; vom Hörspiel ist nicht die Rede. Betrachtet man aber das Gackern des Huhns und das Klopfen zwischen dem Refrain und der ersten Strophe, so dürfte die Gestaltung an Hörspielexperimente wie Walter Ruttmanns *Weekend* erinnern. Die Geräusche werden nicht lediglich als Illustrierung des Gesagten funktionalisiert, sondern vom Klavier begleitet und rhythmisiert. Das Klopfen wird außerdem in der folgenden Strophe noch dreimal wiederholt, wodurch es als Verbindungselement fungiert. Formal ist dieser Übergang von Interesse, weil im ersten Refrain nur das Klavier begleitend zu hören war, im Rest des Lieds außerdem zusätzliche Geräuscheffekte eingesetzt werden. Diese haben eine illustrierende Funktion zum Gesangstext. Dieser übernimmt gewissermaßen die Bildebene des Films, indem er durch die Nennung bestimmter Geräusche Filmbilder aufruft, die durch die Geräusche untermalt werden. Das Lied zeigt also eine Begeisterung für den Tonfilm und seine Neuigkeit und versucht ihn auf heiterkomische Weise zu imitieren.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 324 u. S. 327/328.

4. Persönliche Identität am Beispiel von Claire Waldoff

Nachdem im ersten Teil der Schlager als Medium betrachtet wurde, soll im zweiten Teil den Diskurs um persönliche Identität im Mittelpunkt stehen: Wer wird in den Liedern repräsentiert, wie wird mit Gender und Sexualität umgegangen und wie wird die Grosstadtidentität dargestellt? Die Sängerin Claire Waldoff nimmt bezüglich dieser Fragen eine besondere Position ein. Schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hatte sie mit einer auffälligen Bühnenfigur Bekanntheit erworben. Sie trug Männerkleidung, rauchte und fluchte auf der Bühne, war öffentlich lesbisch und übernahm in ihren Liedern sowohl die Frauen- als auch die Männerrolle.⁹⁶ Da sie ihre Lieder im berlinerischen Dialekt sang, verkörperte sie den Berliner Typus schlechthin, aber ihre Popularität reichte weit über die Stadtgrenzen Berlins hinaus. Sie wurde somit zu einem deutschen Star, eine Rolle, die durch ihre patriotischen Auftritte im Ersten Weltkrieg verstärkt wurde.⁹⁷ Ihr Status als Star erlaubte es ihr außerdem, „Lieder exklusiv in Auftrag zu geben oder von bereits fertigen Stücken die Exklusivrechte zu kaufen“⁹⁸, wodurch sie als eine der ersten Sänger:innen überhaupt als Originalinterpretin ihrer Lieder galt. Ihre Bühnenfigur und Position als Star eröffneten „Handlungsräume“⁹⁹, die anderen verschlossen blieben. Die Themen ihrer Lieder weichen deshalb oft von den Themen des normalen Schlagers ab. Die Lieder sind musikalisch meist einfach gehalten, denn sie werden nur von einem Klavier begleitet, und entsprechen somit eher dem Chanson. Musikalisch sind sie daher ein Sonderfall des Schlagers. Da Claire Waldoff aber, aufgrund ihrer Berühmtheit, einen umfangreichen Schallplattenkatalog hinterlassen hat, und in ihrer Zeit überdurchschnittlich populär war, können ihre Lieder trotz der musikalischen Abweichung als Schlager betrachtet werden.

4.1. Frauenemanzipation

Das Themenfeld ‚Frauenemanzipation‘ hat in ihrem Gesamtwerk eine fast leitmotivische Wirkung. Schon 1917 zeigt das Lied *Ach Jott, wat sind die Männer dumm*¹⁰⁰, dass Waldoffs progressive Haltung nicht auf ihre Bühnenfigur beschränkt blieb. Sie sang es als die Köchin Auguste in der Operette *Drei alte Schachteln* und zudem wurde es als Schallplattenaufnahme veröffentlicht. Zurecht benennt Melanie Schiller das Lied als eine „inversion of the female role as object of masculine desire, to a

⁹⁶ Melanie Schiller: Staging the nation: Claire Waldoff and Berlin cabaret before and during the Great War. In: John Mullen (hrsg.): *Popular Song in the First World War: An international perspective*. Oxon 2019, S. 152-167, hier S. 155-156.

⁹⁷ Ebd., S. 154 u. 156.

⁹⁸ Ralf Jörg Raber: *Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD*. Hamburg 2010, S. 33.

⁹⁹ Carolin Stahrenberg: Claire Waldoff, „Stern von Berlin“. Zur Inszenierung von regionaler Identität, ‚star personality‘ und der Überwindung geschlechtsbedingter Normen. In: Michael Fischer et. al. (hrsg.): *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga*. Münster 2018, S. 17-30, hier S. 25.

¹⁰⁰ M: Walter Kollo, T: Herman Haller & Rideamus; BS 5:2.

self-assured parody of that very projection“¹⁰¹. Diese Abbildung zeigt sich unter anderem in den Reaktionen der Männer auf die unterschiedlichen Frauentypen, die miteinander kontrastiert werden. Das fleißige Mädchen wird von den Männern kaum wahrgenommen, während ein faules „Reff“ als „Rasseweib“ bezeichnet wird. Diese Opposition demonstriert, dass der unterworfenen Frauentyp nicht erstrebenswert ist. Stattdessen könnte die Frau sich besser frech verhalten, denn dies schätzen die Männer mehr. Die zweite Strophe führt diese Idee weiter, indem das Verhalten einer verliebten Frau ihren eigentlichen Wünschen gegenübergestellt wird. Besonders die Zeilen „Kurz mir benehmen, wie ick wirklich bin- /dafor jeb ick die ganze Liebe hin“ verdeutlichen, dass die Frau für die Männer immer eine Rolle spielt, die aber nicht ihre wahren Gefühle zeigt. Infolgedessen kritisiert die dritte Strophe die Männer und führt sie als faule und unnütze Wesen vor. Dies resultiert in der Aussage „Wir wollen uns vom Mann emanzipieren“. Interessanterweise folgt im letzten Refrain eine Umkehrung der bisherigen Behauptungen. Die Weiber werden hier als „dumm“ bezeichnet, denn sie wollen zwar alle Männer umbringen, doch sie können es nicht, da sie zu viele (Liebes)Gefühle für sie haben. Dies betont die ambivalente Position, in der die Frauen sich befinden: Einerseits bemühen sie sich darum, sich unabhängig zu machen, damit sie die Männer nicht mehr brauchen. Andererseits aber können sie auch nicht ganz ohne sie leben. Somit wird eine deutliche Botschaft verkündet: Die Frauen möchten sich emanzipieren und Autonomie erlangen, aber dies heißt nicht, dass sie die Männer komplett loswerden möchten. Auffällig ist jedenfalls, wie aussagekräftig das Lied als selbstständige Veröffentlichung wirkt. Im Kontext der Operette war es noch als Kommentar der Köchin auf die Ereignisse zu verstehen, aber aus ihr herausgelöst wird es zu einer Kampfansage an die Männer und einem Ruf um Frauenemanzipation.

Diese Botschaft vertritt Waldoff auch in den späteren Liedern *Raus mit den Männern aus dem Reichstag*¹⁰² (1926) und *Das moderne Mädel*¹⁰³ (1930). Sie sind deutliche Beispiele für ihren Einsatz für die Frauenemanzipation und demonstrieren, wie Waldoff mittels ihrer Lieder versucht, zu zeigen, wie die Frauen einen Platz im von Männern dominierten System erwerben können. Im ersten Schlager wird das Streben nach Gleichberechtigung als epochenübergreifend und universell dargestellt. Dazu wird unter anderem auf die in der griechischen Mythologie als starken, weiblichen Kämpferinnen bekannten Amazonen zurückgegriffen, die gleichrangig neben der „Berliner Range“ stehen. Die Herausforderung der Männer wird überdies intertextuell markiert. Die Zeile „[...] braust ein Ruf wie Donnerhall daher“ nimmt Bezug auf das nationalistische Kampflied *Die Wacht am Rhein*

¹⁰¹ Schiller: Staging the nation, S. 160.

¹⁰² T/M: Friedrich Hollaender; BS 5:20.

¹⁰³ T: Erich Kersten, M: Claire Waldoff; BS 4:7.

und verbindet somit den Emanzipationsstreit der Frauen mit der Rheinkrise 1840. Es gilt aber nicht mehr, den Rhein zu verteidigen, sondern für die Gleichberechtigung der Frauen zu kämpfen. Die Frau wird als stark dargestellt, mehrmals wird sogar angedeutet, dass sie stärker als die Männer ist: In der zweiten Strophe wird zum Beispiel behauptet, dass sie den Männern durch das Stillen ihre Kräfte gibt. Die dritte Strophe zeigt die Ungleichheit der Geschlechter: „Sie [die Männer] klettern von Stufe zu Stufe/ In der Küche steh'n wir und sind doof/ Sie bekommen Orden, wir bekommen Schwielen“. Wie Pia Eisenblätter pointiert formuliert, steht die „Selbstzelebration des Mannes [...] der Ausnutzung und Degradierung der Frau“¹⁰⁴ gegenüber. Die letzten beiden Zeilen der Strophe kritisieren die Politik, die, obwohl die Frauen 1918 das allgemeine Wahlrecht erworben hatten, noch immer von Männern bestimmt wurde: „Ja sie trauen sich gar, die Politik zu spielen,/ aber, na, die ist ja auch danach!“ Diese Aussage bezieht sich nicht nur auf die „patriarchalen Machtstrukturen und –interessen“, sondern auch auf die große politische Unruhe, die in der Weimarer Republik herrschte. Das Lied zeigt, dass die Männer zwar die Macht verwalten, aber dass die Resultate nicht befriedigend sind. Im Refrain wird deshalb gefordert, dass die Männer den Frauen die Politik überlassen, damit sie die Chance haben, zu zeigen, dass sie es besser können.

Die herrschenden patriarchalen Strukturen werden von Waldoff 1930 im Lied *Das moderne Mädchel* nochmals kritisiert. Allerdings bezieht sie sich hier nicht auf die Politik, sondern auf das alltägliche Leben, wobei die ungleiche Position in der sexuellen Moral und die Abhängigkeitsposition der Frau thematisiert werden. Der Refrain vergleicht Frauen, die zu Hause bleiben sollen und dem Mann unterwürfig sind, mit Napoleon in seiner Exilsituation. Bedeutungsvollerweise wird aber sein erstes Exil auf Elba genannt, aus dem er fliehen konnte. Die Möglichkeit, der Situation zu entkommen, wird also mitgedacht. Die Freiheit wird in den folgenden Zeilen als lebenswichtig vorgestellt, denn ohne sie kann man nicht im Leben mitmachen und ist man „auf eene Backe doof“. Die zweite Strophe beansprucht die gleichberechtigte Position der Frauen im Leben, wozu aber mit der Tradition gebrochen werden muss. Die Pädagogen Fröbel und Pestalozzi, die grundlegende Ideen über die Erziehung und Pädagogik hatten, sowie die eigene Mutter werden als altmodisch abgetan, denn sie sind Teil des alten Systems, wobei die Frau nur „Heimchen am Herd [spielen]“ darf. Für das neue System muss die (junge) Frau selbst herausfinden, wie die Ordnung der Dinge aussehen soll, und ob die Position des Mannes berechtigt ist. Die dritte Strophe ruft deshalb zur Revolution auf,

¹⁰⁴ Pia Eisenblätter: Sexualität, Schönheit, Selbstbestimmung – Körperdiskurse in Liedtexten der Weimarer Republik. In: Corinna Schlicht u. Thomas Ernst (Hrsg.): *Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzungen in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*. Duisburg 2014, S. 19-39, hier S. 28.

indem die Frau die Führung übernimmt und nicht mehr darauf achtet, was die Männer davon halten.

In den Liedern stellt Claire Waldoff also kräftige Frauen dar, die das patriarchale System als fehlerhaft erkennen. Diese Fehler werden dargestellt und mit einem Ruf um Veränderung und Emanzipation verbunden.

4.2. Frauenemanzipation und der Modediskurs

Dass Claire Waldoff mit ihren emanzipatorischen Aufrufen eine Ausnahme positionierte, zeigen einige Schlager, die den Bubikopf als Ausdrucksmittel der Neuen Frau thematisieren. Ein deutliches Beispiel ist das Lied *Jede Gnädige, jede Ledige trägt den Bubikopf*¹⁰⁵ (1924), das von einem insgesamt männlichen Blick geprägt ist. Die erste Strophe stellt die moderne Frau als „bescheiden“ dar, sie scheint keine Mühe zu haben, sich dem Mann zu unterwerfen. Der Bubikopf wird zu einer harmlosen Modeerscheinung degradiert: Die mit dem Bubikopf zusammenhängende Emanzipation¹⁰⁶ wird im Lied nicht erwähnt. Stattdessen bleibt die Frau dem Mann unterlegen. Hier dürfte eine männliche Krise, die sich als eine Art Misogynie äußert, eine Rolle spielen¹⁰⁷: Die Bedeutung des Bubikopfs, nämlich Gleichberechtigung der Frau, war für die Männer bedrohlich. Wenn er aber nur zum Modebild gehört und also keine weitere Bedeutung mehr hat, ist er unschädlich. Die zweite Strophe spricht infolgedessen eine über Gesellschaftsschichten hinweggehende Verbreitung des Bubikopfs an: Frau Klein sitzt neben ihrer Köchin beim Friseur, und beide möchten sich einen Bubikopf schneiden lassen. Indem die Köchin ihr Friseurbesuch mit dem „Schur“ bezeichnet, einem Wort, das normalerweise für Schafe benutzt wird, wird der Bubikopf weiter abgewertet. Die dritte Strophe schließlich wird aus der Sicht der Männer erzählt, die noch nicht an diese Mode gewöhnt sind: Spricht der Herr Kraus von seinem „beschnittene[n] Engel zu Haus“, wird dies so verstanden, dass er ein neues männliches (!) Kind bekommen hat. Dieses Missverständnis verleiht der Mode noch die Konnotation ‚infantil‘, mit der sie endgültig als negativ abgetan wird.

Ein weiterer Schritt weg von der emanzipatorischen Konnotation wird im Lied *Die Oma trägt jetzt einen Bubikopf*¹⁰⁸ aus dem Jahr 1926 deutlich, in dem es ebenfalls um die Verbreitung des Bubikopfs geht. Der knappe Refrain erzählt von einer Oma, die sich modernisiert hat und deshalb sowohl

¹⁰⁵ T: Wauwau, M: Hermann Leopoldi u. Robert Katscher. Zit. nach Worbs: *Schlager*, S. 146/147.

¹⁰⁶ Vgl. Gesa Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich : Das Bild der 'Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund 2000, S. 28-29, insbesondere auch 36.

¹⁰⁷ Vgl. Osborne: *New Woman*, S. 142/143.

¹⁰⁸ T: Otto Franz Krauss, M: W. Nieveling. BS 2:19.

einen Bubikopf trägt als auch den Shimmy tanzt. Obwohl das Lied insgesamt eine Heiterkeit ausstrahlt, die sich in der Pointe „da kann der Opapa nicht mit“ entfaltet, zeigt es zugleich die Entwicklung des Bubikopfs von einem emanzipatorischen Zeichen der Neuen Frau zu lediglich einer Mode. Die Idee, dass der Bubikopf der jungen Frauen ein „Gegensatz zu der Generation ihrer Mütter und Großmütter“¹⁰⁹ sei, wird im Lied unterwandert. Vielmehr hat der Bubikopf sich als allgemeines Modebild festgesetzt und ist also zu einem Massenphänomen geworden. Dies wird durch die Tatsache, dass die Oma sich zusätzlich einem schon etablierten und bereits einigermaßen altmodischen Modetanz widmet¹¹⁰, bestätigt.

Zum Modediskurs gehören auch Schönheitsoperationen, wie Pia Eisenblätter anhand des Liedes *Wegen Emil seine unanständ'ge Lust*¹¹¹ (1929) zeigt. Claire Waldoff stellt eine „Körperautonomie“¹¹² dar, indem sie sich weigert, sich einer Schönheitsoperation zu unterziehen, nur weil der Mann sich davon „sexuell-erotische[] Wirkungen“¹¹³ verspricht: „Een richtcher Mann sacht: ‚Jck will Natur!‘ / Und macht er nich von selber Tam-tam/ Hilft ihm ooch die neue Brust nich uffn Damm.“ Diese neuen Schönheitsideale wurden auch von Paul O'Montis im Lied *Ramona Zündloch*¹¹⁴ kritisiert. Er besingt, wie ein normales Mädchen durch Schönheitsoperationen ins Unglück gestürzt wird. Schon das „Schönheitsinstitut“ ihrer Mutter trägt eine gewisse Ambivalenz in sich, denn sie massiert „streng rituell“. Die Betonung dieser Tatsache deutet aber darauf, dass dieses Schönheitsinstitut auch erotisch gelesen werden kann. Durch die Erwähnung des Persers, der sie mitnimmt „in sein Bor – äh, Hotel“, wird die Verbindung zur Erotik verstärkt; durch die Ergänzung des Reims wissen die Hörer:innen, dass das Mädchen in ein Bordell geraten ist. Sie wird unterschiedlichen Operationen unterzogen, bis sie so verändert ist, dass sie nicht mehr klar als Mann oder Frau erkennbar ist. Sie ist also den Ideen und der Macht des Mannes ausgesetzt und hat kein Selbstbestimmungsrecht mehr.

Diese Lieder zeigen, dass der Mann der Frau im Weg steht und dass er, durch seine Ideen über Schönheit und Mode, ihre Emanzipation behindert. Dass eine Durchbrechung der Gendergrenzen den Höhepunkt der Emanzipation bilden kann, zeigt das 1928 von Claire Waldoff gesungene Lied *Hannelore*¹¹⁵. Diese Frau hat einen Bubikopf, trägt aber auch Männerkleidung, wodurch „keiner

¹⁰⁹ Gesa Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich*, S. 36.

¹¹⁰ Vgl. Schär: *Schlager*, S. 93-94.

¹¹¹ T: Jul. Arendt, M: Paul Strasser. BS 8:4.

¹¹² Eisenblätter: Körperdiskurse, S. 35.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ T: Frank Günther, M: Erwin Reich. BS 8:5.

¹¹⁵ T: Willy Hagen, M: Horst Platen. <https://www.youtube.com/watch?v=aMgv3aqZL7Q> (4.8.2020).

unterscheiden kann/ ob du Weib bist oder Mann“, benutzt Kokain, treibt traditionelle Männer-sportarten wie Boxen und „hat'n Bräutjam und 'ne Braut“. Diese Figur hinterfragt die Ideen von Männlichkeit und Weiblichkeit und macht darauf aufmerksam, dass die Grenzen zwischen beiden durchbrochen werden können. Auffällig ist, dass die Bühnenfigur von Waldoff zwar Ähnlichkeiten mit der Figur Hannelore hat, zum Beispiel in Sachen Männerkleidung, aber dass das Lied nicht aus der Ich-Perspektive gesungen wird. Stattdessen nimmt sie eine externe Rolle ein. Da Waldoff in einer tieferen Stimmlage singt, bemerkt Anno Mungen, dass sie im Lied keine Frau, sondern eher einen Zeitungsjungen verkörpert.¹¹⁶ Auf subtile Weise spielt Waldoff also mit dem Gender, indem die kreierte Figur androgyne Züge bekommt. Dadurch spiegelt die Kritik des Liedes sich auch auf der musikalischen Ebene.

Jedoch ist dies eine Ausnahme in Waldoffs Repertoire: In den meisten Liedern verkörperte sie die weibliche Rolle in einer heterosexuellen Beziehung. Dass sie in solchen Liedern aber doch Kritik leistete, soll im nächsten Abschnitt gezeigt werden.

4.3. Lust und Sexualität

Dass Schlager der 1920er Jahre oft eine erotische Komponente enthalten, zeigen Titel wie *Ich hab das Fräulein Helen baden seh'n* oder *Was machst du mit dem Knie, lieber Hans*. Auch Claire Waldoff griff diesen Diskurs auf und fügte zugleich eine kritische Note hinzu.

Beispielhaft kann eine solche Erotisierung der Frau anhand von drei Schlagern betrachtet werden, die sich mit den weiblichen Beinen auseinandersetzen. Schon 1910 schrieb Waldoff selbst das „Schusterjungenlied“ *Det scheenste sind die Beenekens!*¹¹⁷. Aus der Gattungsbezeichnung lässt sich schließen, dass sie aus der Sicht eines Schusterjungen berichtet.¹¹⁸ Im Lied versucht sie, dies durch Cross-singing hörbar zu machen: Ihre Stimme klingt jugenhaft und indem sie sie im Refrain beim Wort „Beenekens“ weiter senkt, klingt die Stimme männlich. Der Wechsel der Stimmhöhe lässt darauf schließen, dass Waldoff eine pubertierende männliche Figur darstellt. Die Unterschiede im Gender und Alter zwischen der Rolle und ihrer eigenen Person ermöglichen die Entstehung eines Raums, in dem traditionelle Denkbilder und Schönheitsideen kritisch hinterfragt werden. Die Sexualität des verkörperten Schusterjungen erwacht erst und zeigt deshalb deutlich, wie die Jungen die Frauen sehen und welche Lustgefühle die Beine aufrufen: „So rund und doch so fein -/ Aber

¹¹⁶ Vgl. Mungen: Queering the song, S. 75.

¹¹⁷ T: Claire Waldoff, M: Walter Kollo. <https://www.youtube.com/watch?v=aQeQxO6l2TM> (31.7.2020).

¹¹⁸ Ein weiteres Beispiel eines solchen Liedes ist *Ach wie ich die Lena liebe* aus dem Jahr 1920. Waldoff benutzt in diesem Lied die gleiche Technik und singt mit einer tiefen Stimme. Vgl. Mungen: Queering the song, S. 74.

jrade müssense sein!“ Das Idealbild wird in der dritten Strophe zur Diskussion gestellt, indem eine „Dame ohne Unterleib“ aus dem Panoptikum eingeführt wird. Der Schusterjunge kann nichts mit ihr anfangen, weil sie keine Beine hat. Dadurch wird erstens die Lust, die dieser Junge beim Sehen der Beine empfindet, in Frage gestellt. Implizit stellt sich dadurch nämlich die Frage, ob es normal ist, dass der Mann die Frau als Sexualobjekt betrachtet. Zweitens wird die Frage aufgerufen, welches Schönheitsideal hier überhaupt vorliegt; ist eine Frau nur schön, wenn sie schöne Beine hat? Somit stellt das Lied die männlich geprägten Schönheitsideale in Frage und eröffnet es einen kritischen Reflexionsraum.

Ein Jahr später sang Waldoff das Lied *Nach meine Beene is ganz Berlin verrückt*¹¹⁹, in dem sie eine Frauenrolle einnimmt. Somit wechselt sie die Perspektive und kritisiert sie das Verhalten der Männer, die beim Sehen ihrer Beine schnell zudringlich werden. Die Frau hat aber immer eine Antwort parat und zeigt sich deshalb als eine emanzipierte Frau. In der dritten Strophe werden die Männer überdies mit den Affen im Zoo verglichen, die auf ähnliche Weise auf ihre Schönheit reagieren. Somit kritisiert der Schlager die tierische Lust der Männer und die Tatsache, dass Frauen sich immer vor den Männern in Acht nehmen müssen, während diese nie auf ihr Verhalten angesprochen werden.

Im Jahr 1923 griff Waldoff das Thema im Schlager *Warum kiekste mir denn immer uff de Beene?*¹²⁰ nochmals auf. Im Stil des Couplets werden drei unterschiedliche Liebesgeschichten erzählt und durch den Refrain miteinander verbunden. Die Schicksale enden in den ersten beiden Strophen mit dem Ärger der Frau über den Geliebten, der immer auf ihre Beine schaut. Somit wird die in den anderen Schlagern angesprochene Sexualisierung der Beine kritisiert. Der Unterschied zu den anderen Liedern ist, dass die Männer mit unglaublichen Ausreden versuchen, ihr Verhalten zu rechtfertigen. Der letzte Refrain dreht die Situation aber um, indem der Geliebte absichtlich versucht, Ärger zu erwecken, was er folgendermaßen begründet: „Sehst de det denn nich, mein Schatz, ick bin Sadiste/ und ick warte druff dass du mal eene langst.“ Die Frau wird auch hier vom Mann als Lustobjekt betrachtet. Zwar wissen die Männer, dass ihr Verhalten unzulässig ist, jedoch versuchen sie trotz dieses Wissens die Grenze zu überschreiten. Vor allem die zitierte Zeile zeigt deutlich, dass hier nur die sexuelle Lust von Interesse ist; der Mann betrachtet die Frau nicht mehr als ein zu liebendes Subjekt, sondern als ein Objekt, das ihm sexuelles Vergnügen bereiten kann.

¹¹⁹ T: F.W. Hardt, M: Walter Kollo. <https://www.youtube.com/watch?v=KnaMusRXFhw> (31.7.2020).

¹²⁰ T/M: H. Waldau. <https://www.youtube.com/watch?v=kG8KOPMsPKo> (3.8.2020).

Neben der Sexualisierung der Frau sind, im übergeordneten Thema der Emanzipation, auch die Themen Liebe und Treue durchaus wichtig. Im Lied *Warum liebt der Wladimir gerade mir*¹²¹ (1931) greift Waldoff diese Themen aus einer weiblichen Sicht auf und zeigt, dass die Frau auch sexuell aktiv sein kann. Es fängt mit einer Aufzählung unterschiedlicher Männernamen an, die die von Waldoff verkörperte Frau alle als Geliebte gehabt hat. Dadurch zeigt sie, dass auch sie als Frau ein aktives und vielfältiges Liebesleben haben kann. Die Gesangssituation im Lied ist bemerkenswert, denn das singende Ich richtet sich an die Freundin Lou, die sich als eine gewisse Konkurrenz für das Ich herausstellt. Der Wladimir „spielt [...] mitunter Kavalier“ bei ihr und greift sie sogar manchmal an die Waden. Er scheint sich also mit beiden Frauen zu vergnügen. Dennoch versucht das Ich Lou zu erklären, warum Wladimir nur sie liebt. Sie bringt dabei ihre Eigenschaften ins Spiel: Treue, Verlässlichkeit und die Tatsache, dass sie aus Berlin stammt. Sie schildert somit ein traditionelles Bild von sich, das aber nicht unbedingt stimmt. Die Zeile „Den Neusten habe ick schon, der is ’ne Sensation“ verdeutlicht, dass auch sie auf Vergnügen und Genuss aus ist. Die Frau übernimmt somit die traditionell dem Mann vorbehaltene Position als Lustsuchende und hinterfragt auf diese Weise das veraltete Bild der Frau.

Die Kritik an den traditionellen Denkbildern werden im Lied *Warum haste mir denn bloß geheirat’?*¹²² (1932) weitergeführt. Waldoff versetzt sich in die Rolle einer Ehefrau, die ihre heutige Situation mit früher vergleicht und sich im Refrain immer fragt, warum der Ehemann sie geheiratet hat, wenn er ihr kein besseres Leben bieten kann. Die Vergleiche beziehen sich am Anfang vor allem noch auf die Art und Weise, wie sie ihren Haushalt führt, woraus unter anderem die Forderung nach einem Staubsauger folgt. Die letzte Strophe aber kritisiert den Ehemann, indem die Frau zurückdenkt an die Zeit, in der sie sich „als schneidige Venus“ mit den Männern vergnügte, während sie für ihren Ehemann überhaupt keine Liebe mehr fühlt. Somit kritisiert Waldoff das Eheleben, das die Frauen vom Mann abhängig macht und sie gewissermaßen ‚einsperrt‘. Sie stellt sich somit in eine Linie mit Verfechter:innen eines alternativen Ehekonzeptes, die den ‚Vorrang der Individualinteressen‘¹²³ zentral stellen. Auf gleiche Weise äußert das Ich sich in *Ich hab’ so’n Krach mit meinem Mann*¹²⁴. Die Frau erzählt in drei Strophen, warum sie sich die ganze Woche über mit ihrem Mann streitet. In drei Gegensätzen zeigt sie, dass ihr Ehemann alle Freiheit erfährt, während sie immer zu Hause bleiben soll und ihre Hausarbeiten erledigen muss. Geht er zum Beispiel am

¹²¹ T: Robert Gilbert, M: Hans May. <https://www.youtube.com/watch?v=aZy3cWdhuxs> (31.7.2020).

¹²² T: H.L. Rumpf, M: Claus Clauberg. <https://www.youtube.com/watch?v=3yTdCDkM2Ik> (3.8.2020).

¹²³ Christopher Neumaier: „Haus“, christlich-bürgerliche Kernfamilie, Lebensform: Konflikte um Familienformen in der Moderne. In: Eva Harasta u. Carolin Küppers (Hrsg.): *Familie von morgen: Neue Werte für die Familie (npolitik)*. Berlin 2019, S. 23-34, hier S. 26.

¹²⁴ T: Felix Josky, M: Claus Clauberg. <https://www.youtube.com/watch?v=19zCT4tV9HA> (3.8.2020).

Sonntag aus, geht sie lediglich mit dem Hund spazieren. Am Ende des Liedes sehnt sie sich ebenfalls nach ihrer Jugend zurück, weil sie da nur durch ihren Kaktus gestochen wurde. Waldoff äußert ihre Kritik somit durch einen Perspektivenwechsel: Sie verleiht den Ehefrauen, die normalerweise nicht gehört werden und sich in einer unerwünschten Situation befinden, eine Stimme. Sie zeigt, dass sie sich aussprechen können, und lässt zudem die Männer darüber nachdenken, wie sie sich verhalten.

Die von Waldoff verkörperten Frauen sprechen nur in sich, äußern ihre Gefühle aber nicht dem Geliebten gegenüber. Eine Ausnahme ist die Frau im Schlager *Guido vom Lido*¹²⁵ (1928). Sie spricht ihren Freund Guido an, der in Venedig ist, während sie zu Hause auf ihn wartet. Schon ab der ersten Strophe ist sie Guido gegenüber misstrauisch, denn sie glaubt, dass er sich mit den italienischen Frauen umtreibt. Dies verschärft sich in der dritten Strophe, indem sie ihm vorwirft, sie anzulügen. Im Refrain heißt es prophetisch: „Erst kommt die Treue/ Dann kommt die Reue/ Dann kommt der Neue/ Und dann ist's aus“¹²⁶. Beide Figuren verkörpern den Zeitgeist. Das Verhalten von Guido stimmt mit einer breiteren Tendenz überein: „Weil veraltet, sprach man weniger von Liebe oder Treue, sondern mehr von Vergnügen, Abwechslung, Genuss, und Flirt.“¹²⁷ Das Ich hingegen akzeptiert dies nicht, weil sie an das Konzept ‚Treue‘ glaubt. Am Ende des Liedes weist sie Guido ab und zeigt somit, dass sie eine selbstständige Frau ist, die sich nicht alles vom Mann gefallen lassen muss.

In ihren Liedern zeigt Waldoff, wie die Frau durch die Männer als Sexualobjekt betrachtet wird. Sie kritisiert diese Sicht aber, indem sie zeigt, wie unangebracht das Verhalten der Männer ist. Auch zeigt sie, dass Frauen durchaus imstande sind, ein eigenes Leben zu führen und Recht auf ein Sexualleben haben. Indem sie mehrere Situationen darstellt, in denen der Mann sich auf Kosten der Frau vergnügt, kritisiert sie die Idee, dass die Frau dem Mann untergeben ist. Somit versucht sie zu zeigen, dass die Männer sich nicht alles erlauben können und trägt sie zur Emanzipation der Frau bei.

¹²⁵ T: Willy Hagen, M: Sigismund Witt. BS 7:10.

¹²⁶ Komischerweise wird von „der Neue“ gesungen wird. Da im Lied keine Hinweise gegeben werden, dass Guido homosexuell ist, würde die logische Erklärung sein, dass diese Zeile aus der Sicht der Frau gesungen wird; somit würde sie ihm gegenüber auch untreu sein.

¹²⁷ Schär: *Schlager*, S. 27.

4.4. Die Berliner Großstadtidentität

Obwohl sie gebürtige Gelsenkirchenerin war, sang Claire Waldoff, nachdem sie in Berlin bekannt geworden war, die meisten ihrer Lieder im berlinischen Dialekt. Überdies hatten ihre Lieder mehrmals Berlin und die Berliner aus niederen Schichten zum Thema. Sie wurde dadurch bald zu einem berlinischen Ikon.¹²⁸

Davon zeugt unter anderem *Das Lied vom Vater Zille*¹²⁹, das im März 1930 herausgebracht wurde, also ungefähr ein halbes Jahr nach Heinrich Zilles Tod am 9. August 1929.¹³⁰ Es erfüllt mehrere Ziele zugleich: Es ehrt Heinrich Zille, verstärkt aber zugleich die Identität der Bühnenfigur Claire Waldoff. Die erste Strophe schildert eine Szene aus den niederen Schichten Berlins, die als eine intermediale Einzelreferenz auf das Werk Heinrich Zilles verstanden werden kann. Eine andere intermediale Einzelreferenz lässt sich in der mehrmals wiederholten Zeile „Das war sein Milljöh“ finden, die den Titel des 1922 publizierten Buches von Heinrich Zille *Mein Milljöh: Bilder aus dem Berliner Leben* aufgreift. Die Bekanntheit des Werkes garantiert, dass die Verweise verstanden werden und dass zum Beispiel die in der ersten Strophe erwähnten Kinder an Zilles Bilder erinnern. Die dritte Strophe verweist auf die in den 1920er Jahre populären „Hofbälle bei Zille“, wo Claire Waldoff selbst auch mehrmals auftrat.¹³¹ Interessant in dieser Strophe ist die Gegenüberstellung von der „Frau Hofrat“, die einem gehobenen Stand angehört, und der dargestellten Gruppe aus einer niederen Schicht. Der Schlager kritisiert somit diese Bälle, da die hohen Schichten sich dort zwar vergnügten, sich normalerweise aber nie für die niederen Schichten interessierten. Die vierte Strophe aber wechselt die Erzählperspektive, indem Waldoff sich als „Ich“ äußert:

Und ich selber steh
Hier als dein Milljöh
Wie du selbst es tatest schildern
Bin ein Bild aus deinen Bildern
Schnauze vorneweg
Doch das Herz am Fleck
Von der Tolle bis zur Zeh
Bin ich sein Milljöh.

¹²⁸ Vgl. Peter Jelavich: *Berlin Cabaret*. Cambridge 1993, S. 103.

¹²⁹ T: Willi Kollo u. Hans Pfanzer, M: Willi Kollo. BS 5:10.

¹³⁰ Vgl. Carolin Stahrenberg: Claire Waldoff. In: Musik und Gender im Internet. https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Claire_Waldoff.html#Repertoire (3.8.2020).

¹³¹ Vgl. Horst Wagner: Hofball bei Zille. In: *Berlinische Monatschrift* 6 (2000), S. 179-181. <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt00/0006gesh.htm> (3.8.2020).

Somit bestätigt sie hier die Berliner Identität, die sie in ihrer Bühnenfigur schon seit Jahren verkörpert und verdeutlicht sie, wie ihre Inszenierung zu bewerten ist.

Auffällig in Waldoffs Repertoire ist das Lied *Es gibt nur ein Berlin*¹³² aus dem Jahr 1932. Statt im Schlager eine Rolle als Ich ErzählerIn anzunehmen oder über ein individuelles Schicksal zu berichten, ist Waldoff in diesem Lied Teil einer Gemeinschaft. Aus einer auktorialen Sicht singt sie in der ersten Strophe über die Entstehung Berlins. Die guten Eigenschaften der Stadt werden aufgelistet und indem an die Ursprungssituation der Metropole, als Fischerdorf, erinnert wird, wird die Stadt zu einer Entität verkleinert, mit der leicht eine emotionale Bindung zu schaffen ist. Die Zeile „Wir werd’n det Kind, det Kind schon schaukeln“ ist in der Hinsicht auch wortwörtlich zu lesen; die Kindheit Berlins wird in Erinnerung gerufen und gezeigt wird, dass die Stadt erfolgreich zu einer „Zauberstadt“ ausgewachsen ist, während der „berühmte[] Wiener Charme“ zugunsten Berlins verschwunden ist.¹³³ Waldoff bekennt sich in dieser Zeile außerdem zu einer als „wir“ angedeuteten Gruppe, in der unschwer die Berliner Bevölkerung zu erkennen ist. Im Refrain singt Waldoff ein einziges Mal aus der Ich-Perspektive: „Es gibt nur ein Berlin/ und das is’ mein Berlin“. Damit entsteht ein auffälliger Bruch zum Rest des Refrains, in dem sie über „uns“ singt. Es gibt mehrere Deutungsmöglichkeiten für diesen Bruch. Erstens kann das Wort „mein“ auf die von Waldoff gespielte Figur zurückgreifen. In ihr Gesamtwerk singt sie oft im berlinerischen Dialekt und legt sie den Fokus auf die unteren Schichten, wodurch sie ein bestimmtes Berlinbild kreiert und als dessen Vertreterin gelten kann. Dagegen würde nur sprechen, dass Waldoff in diesem Lied fast ausschließlich auf Hochdeutsch singt, wodurch ein Verweis auf diese Figur nicht sehr stark vorliegt. Eine andere Deutungsmöglichkeit erschließt sich, wenn die Strophen des Liedes mitgelesen werden. In der zweiten Strophe wird die politische Lage angesprochen, die sich in der Zeit mit den Auseinandersetzungen zwischen Nazis und Kommunisten stark verschärfte.¹³⁴ Berlin wird als den verbindenden Faktor zwischen den Menschen dargestellt. Daher ist es unmöglich, dass Berlin von einer Person für sich beansprucht wird, wie im Refrain passiert. Berlin kann nicht von einer spezifischen Gruppe angeeignet werden; die Stadt gehört allen. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist, dass das Lied einer musikalischen Gattung zuzuordnen ist, die von den Nazis bevorzugt wurde: der Marschmusik. Nationalistischer Stolz wird im Lied aber durch einen Stolz auf die eigene Stadt ersetzt, was im Refrain durch den Trommelwirbel nach dem Wort „Berlin“ betont wird. Das Lied

¹³² T: Willi Kollo u. Hans Pfanzer, M: Willi Kollo. BS 3:16.

¹³³ Davon zeugt 1922 schon der Schlager *Wien, sterbende Märchenstadt*.

¹³⁴ Vgl. dazu u.a. Heinrich August Winkler: *Weimar 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*. München 2018, S. 489.

wird somit zu einer Subversion der nationalsozialistischen Heimatideen. Eine dritte Deutungsmöglichkeit wird am Ende des Liedes präsentiert. Nachdem Waldoff zum zweiten Mal den Refrain gesungen hat, wird eine instrumentale Version der ersten Hälfte des Refrains gespielt. Dies bietet den Hörer:innen die Möglichkeit, die Zeilen selbst zu singen und somit Teil der Performance zu werden. Durch die aktive Teilnahme bestätigen die Hörer:innen, dass sie sich der Gruppe der Berliner zugehörig fühlen.

5. Von Heidelberg bis Barcelona: Der Schlager und die Welt

Der Schlager stand er in einem regen Austausch mit anderen Kulturen. Viele neue internationale Tanzformen, wie der Shimmy, Charleston, Tango oder die Rumba, prägten ihn und musikalisch lehnte er sich an die Rhythmen dieser Tänze sowie den Jazz an. Auch inhaltlich gab es einen umfassenden Exotismuskurs, der sich in einem „exotistische[n] Begehren“¹³⁵ nach dem Süden äußerte. Da dem Schlager meist zugeschrieben wird, die „Stimme des ‚deutschen Volkes‘“¹³⁶ zu verkörpern, soll gefragt werden, wie im Schlager der 1920er Jahre über die anderen Kulturen gesprochen wurde und wie der Schlager mit den ihm ‚fremden‘ Elementen umging. Zur Eröffnung der notwendigen interkulturellen Dimension kann die Intermedialitätstheorie verwendet werden:

Neben Formen der Hybridisierung, die koloniale Ordnungen (Dichotomien/Hierarchien) per se infrage stellen, können intermediale Konfigurationen eine ästhetische Polyphonie erzeugen, die typische Denk- und Sehgewohnheiten durch eine Vielzahl konkurrierender Stimmen und Sichtweisen aufbricht. In dieser Irritation entfaltet sich ein spezifisch interkulturelles Potential, das typische Mechanismen im Umgang mit dem Fremden zur Disposition stellt.¹³⁷

Diese Erweiterung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Herkunft der Objekte. Wichtig ist dabei die Frage, aus welcher Tradition die intermedialen und intramedialen Bezüge stammen und wie mit diesem kulturellen Wert im empfangenden Objekt umgegangen wird. Außerdem sei die Intermedialität, so Joachim Paech, eine „Differenz-Form des Dazwischen“¹³⁸. Das heißt, dass die Intermedialität zeigt, wie Objekte miteinander kommunizieren und nachweisen kann, wo Unterschiede entstehen. Die interkulturelle Dimension bildet also eine kulturelle Grenzüberschreitung, die sich erst deutlich zeigt, wenn die unterschiedlichen kulturellen Stimmen miteinander konfliktieren, denn dadurch werden die kulturellen Differenzen offengelegt. Jedoch ist, besonders bei der interkulturellen Bezugnahme, die Dimension des „Dazwischen“ zu beachten. Diese ermöglicht es nämlich, die hybriden Formen zu beschreiben, die entstehen, wenn Elemente aus einer Kultur in eine andere Kultur übertragen werden, aber ihre Herkunft mitangedeutet wird. Davon abzugrenzen sei eine

¹³⁵ Jürgensen: Maier am Himalaya, S 434.

¹³⁶ Mark Terkessidis: Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutscheste aller Popkulturen. In: Tom Holert u. ders. (hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1996, S. 115-138, hier S. 115.

¹³⁷ Laura Beck u. Julian Osthues: Einleitung. In: Ders. (hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld 2016, S. 9-26, hier S. 15.

¹³⁸ Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14–30, hier S. 14.

cultural appropriation, bei der Elemente aus einer anderen Kultur angeeignet werden und es nicht immer klar ist, dass ihre Ursprünge nicht in der eigenen Kultur liegen.¹³⁹

5.1. Afroamerikanische Tänze in Deutschland

Christian Schär hat in seiner Studie bereits gezeigt, wie wichtig Tänze für die Verbreitung des Schlagers waren. Mit einem Begriff aus der Popforschung ist von einem Stilverbund zu sprechen.¹⁴⁰ Die populären Tänze der 1920er Jahre wurden aber nicht neu für den Schlager erfunden, sondern fast alle entstammten sie der afroamerikanischen Gemeinschaft Amerikas und wurden mit ihren Jazzrhythmen importiert. Schär zeigt überdies, dass die Tänze nach einiger Zeit an die deutschen Ideen angepasst wurden. Ebenso wurden die Texte der zu diesen Tänzen gehörenden Lieder ins Deutsche „übersetzt“ oder komplett neu geschrieben, wobei auffällige Unterschiede zwischen dem Originaltext und dem deutschen Text entstehen. Am Beispiel des *Original-Charlestons*¹⁴¹ lässt sich dies gut demonstrieren. Das Lied ist ein Beispiel der intermedialen Medienkombination schlechthin. Tanz, Musik, Text und Performance bilden eine Einheit, die durch die deutsche Bearbeitung einer bedeutsamen Veränderung unterzogen wird. Von den vier Elementen bleibt nur die Musik unverändert erhalten, wodurch ein direkter Bezug auf das afroamerikanische Original besteht. Der Tanz und der Text wurden beide an das deutsche Publikum angepasst. Der amerikanische Originaltext feiert nur die Neuartigkeit des Tanzes und die Tatsache, dass er aus South Carolina stammt.¹⁴² Die deutsche Version hingegen erzählt eine imaginierte Entstehungsgeschichte des Tanzes: Die nicht-historische Figur Isaak Charleston, „ein Nigger, kraus von Haar“ wird vom Schwergewichtboxweltmeister Jack Dempsey so heftig auf den Fuß getreten, dass er „herumhüpft, blaß vor Schreck“. Dies ruft bei den Umstehenden großen Enthusiasmus auf und ist, dem Lied nach, die Geburtsstunde des Charlestons. Bei der Betrachtung des Textes ist mehreres mitzudenken. Zuerst ist die diskursive Gestaltung des Liedes von Interesse. Auffällig ist, dass Isaak Charleston explizit als „Nigger“ bezeichnet wird, während über Jack Dempsey keine weiteren Bemerkungen gemacht werden, woraus hervorgeht, dass Dempsey eine bekannte Figur war. Die Erwähnung Dempseys ruft zudem eine Opposition zwischen Schwarz und Weiß hervor. Indem Dempsey Charleston auf den Fuß tritt und diesen „in Pflaumenmus“ verwandelt, wird gezeigt, dass er eine Machtposition einnimmt und somit überlegen ist, was sich zusätzlich in der Angst von Charleston

¹³⁹ Vgl. Pascal Nicklas u. Oliver Lindner: *Adaptation and Cultural Appropriation*. In: Dies. (hrsg.): *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*. Berlin 2012, S. 1-13, hier besonders S. 5-6.

¹⁴⁰ Vgl. u.a. Thomas Hecken: Pop-Konzepte der Gegenwart. In: *POP. Kultur und Kritik* 1 (2012), S. 88-107, hier S. 99.

¹⁴¹ T: Arthur Rebner, M: Cecil Mack u. Jimmy Johnson. Zitiert nach: Worbs: *Schlager*, S. 147-148.

¹⁴² <http://sheetmusicsinger.com/highbrownsongs/wp-content/uploads/2018/09/Charleston.pdf> (23.6.2020)

für Dempsey äußert. Vielmehr noch wird die Erfindung des Tanzes der afroamerikanischen Bevölkerung abgesprochen, da diese die zufällige Folge einer Handlung einer weißen Person war. Implizit wird ein negatives Werturteil ausgesprochen, denn der Tanz wird nicht als etwas künstlerisches gesehen, sondern als das bloße Herumhüpfen von jemandem, der Schmerzen empfindet. Zweitens ist das Ziel des Liedes wichtig. Es soll einen neuen Tanz aus Amerika in Deutschland introduzieren und popularisieren. Da dieser aber von den bekannten europäischen Paartänzen, wie dem Walzer, abweicht, dürfte der Text als Erklärung für die Andersartigkeit gedient haben. Der Diskurs wird somit als eine Überbrückung des Abstandes zwischen den Kulturen benutzt. Vielsagend ist daraufhin die zweite Strophe, in der proklamiert wird, dass „die Wiener und Berliner [...] ihn adoptiert [haben]“. Indem daraufhin aber gesagt wird: „So was gibt’s doch nur in Groß-Berlin!“, wird ein Prozess der *cultural appropriation* angesprochen, denn obwohl die Herkunft des Tanzes in der ersten Strophe thematisiert wird, wird diese in der zweiten Strophe vergessen und eignen die Deutschen sich den Tanz an; der Erfolg des Tanzes ist dem Lied zufolge nur in Berlin möglich. Wichtig ist, dass diese Aneignung auch auf der praktischen Ebene stattfindet: Der Tanz wurde „zum Paartanz mit räumlicher Fortbewegung ‚stilisiert‘“¹⁴³, „durch Seitwärtsfiguren und Drehungen ergänzt“¹⁴⁴ und „Hüftwackeln, Händewedeln, Umsichwerfen der Füße“¹⁴⁵ wurden verboten. Der Tanz wird also so verändert, dass er den europäischen Standards entspricht. Diese Aneignung wird noch problematischer, wenn die Performance des Liedes mitgedacht wird. Das Original stammt aus dem schwarzen(!) Musical *Runnin’ Wild*¹⁴⁶ und war der Herkunft und Aufführung nach ein afroamerikanisches Lied. Obwohl keine Schallplattenaufnahmen der deutschen Version vorliegen, gab es die Notendrucke, die von den Tanzorchestern gespielt werden konnten. Einige dieser deutschen Orchester nannten sich „Jazz-Symphonie Orchester“, aber schwarze Musiker waren selten bis nie in diesen Bands vertreten.¹⁴⁷

Der Schlager *Black Bottom*¹⁴⁸ (1927) führt den Prozess der *cultural appropriation* noch einen Schritt weiter. Die Originalmusik des Black Bottoms wurde übernommen, aber von einem neuen deutschen Text versehen. Im englischen Originaltext geht es um die Entstehung des Tanzes, der von den Afroamerikanern erfunden wurde und dem Lied zufolge eine Imitation des „black bottom of

¹⁴³ Schär: *Schlager*, S. 95.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Charleston. academic-eb-com.ezproxy.leidenuniv.nl/2443/levels/collegiate/article/Charleston/22614 (24.06.2020).

¹⁴⁷ Vgl. z.B. die Fotos des Jazz-Symphonie Orchester von Efim Schachmeister: <https://1.bp.blogspot.com/-lLhXng-tOgDA/Xc7arYaf7SI/AAAAAAAAAG6o/RBHPMxfTVhIZ78m4Irx-x5Exb-Kf5RmxwCLcB-GAsYHQ/s1600/Schachmeister1.jpg> (26.6.2020)

¹⁴⁸ T: Otto Stransky u. Fritz Rotter, M: Ray Henderson. Zit. nach Worbs: *Schlager*, S. 155/156.

the Swanee river¹⁴⁹ sein sollte. Der deutsche Text übernimmt diese Ursprungsidee auf einer allgemeinen Ebene. Der Anfang des Liedes greift auf die biblische Schöpfungsgeschichte zurück: „Eines Tag’s hat der liebe Gott geschaffen“. Stichwortartig werden daraufhin unterschiedliche Elemente der modernen Zeit in ein kritisches Verhältnis zueinander gesetzt. Metropolen wie „Paris, New York und Berlin“, die sich als kulturelle Zentren etabliert hatten, werden mit „Politik und Wirtschaftskrise“ gleichgestellt, womit auf die ersten instabilen Jahre der Weimarer Republik verwiesen wird. Auch Elemente aus den Bereichen der Medizin, der Kosmetik und der Erotik bzw. Liebe werden nebeneinandergestellt. Die moderne Zeit wird durch diese Auflistung ironisch abgebildet, indem scheinbar unwichtige und teilweise sogar dekadente Aspekte des Lebens, wie „Entfettungskuren durch Paraffin“, als die großen Errungenschaften der Zeit bewertet werden. Schließlich, als letzte Neuigkeit, wird der Black Bottom geschaffen. Die zweite Strophe setzt die Schöpfungsgeschichte fort: „Nächsten Tag schuf der liebe Gott die Presse“. Sie zeigt auf ironische Weise die Macht, die die Presse hat, indem sie einen Tanz als das Wichtigste überhaupt erscheinen lassen kann. Daraus wird der Schluss gezogen: „Morgen kennt kein Hund Richard Strauß, Puccini,/ Völkerbund und Mussolini“. Der Tanz und der zugehörige Schlager stehen für die Presse über der Hochkultur und der Politik. Schließlich wird in der dritten Strophe eine kurze Geschichte des Tanzes geschildert, die einerseits den Black Bottom anpreist, andererseits aber auch kritisch gelesen werden kann und zeigt, dass dies nur eine neue Mode ist, die, wie die alten Tänze, nicht lange überdauern wird.

Diese beiden Lieder zeigen, dass die afroamerikanischen Tänze in die deutsche Kultur aufgenommen wurden, aber dass sie zugleich dieser Kultur angepasst wurden. In der Adaption lassen sich auf verschiedenen Ebenen problematische und den afroamerikanischen Erfindern der Tänze gegenüber rassistische Strukturen finden. Im nächsten Abschnitt soll untersucht werden, wie die Tänze mit dem deutschen kolonialen Afrika-Bild verknüpft werden.

5.2. Tänze und das Afrika-Bild

Zentral in vielen Schlagern ist der Gegensatz zwischen der deutschen Kultur, die als zivilisiert gilt, und der als unzivilisiert gesehene ausländischen, vornehmlich afroamerikanischen Kultur. Oft wird diese Opposition mit den neuen Tänzen verknüpft. Der Schlager *Affentrott*¹⁵⁰ (1920), der sich

¹⁴⁹ Vgl. u.a. <http://sheetmusicsinger.com/greatestsongs/wp-content/uploads/2018/09/Black-Bottom.pdf> (5.6.2020).

¹⁵⁰ T: Rudolf Schanzer u. Ernst Welisch, M: Leo Fall. Zitiert nach Worbs: *Schlager*, S. 138-139.

nicht auf einen spezifischen Tanz bezieht, bietet einen guten Einblick in die Weise, wie diese Grundstrukturen und Oppositionen funktionieren. Die im Lied beschriebene Tanzweise „wie der Aff' im Dattelwald“ ist im Kontext der vielen Tänze aus der afroamerikanischen Tradition zu sehen, die nicht gemäß den bekannten Konventionen getanzt werden und daher der deutschen Kultur weitgehend fremd sind. Somit entsteht durch die unterschiedlichen Tanzgewohnheiten eine Irritation, die sich in der Bemerkung „Man muß den Urwald gleich im ganzen/ in den Salon hinein verpflanzen“ verschärft. Aus dieser Zeile spricht zugleich die Befürchtung, dass die eigene, als zivilisiert gesehene Kultur und der „Salon“ wegen dieser als „wild“ und in vielen Fällen als „Niedergang des guten Geschmacks“ betrachteten Tänze zugrunde geht.¹⁵¹ Die Opposition resultiert außerdem aus der Tatsache, dass schon die amerikanische Kultur von Kritikern als minderwertig gesehen wurde, die Jazzmusik aber, weil sie der afroamerikanischen Bevölkerung entstammt, als noch minderwertiger gesehen wurde, wenn nicht überhaupt als eine Gefahr für die europäische Kultur.¹⁵²

Diese Opposition taucht bei fast allen Tanzschlagern der 1920er Jahre auf. So wird der Shimmy im Lied *Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen?*¹⁵³ (1921) aus der Operette *Die Bajadere* ebenfalls abwertend gesehen: „Früher einmal machten das die Wilden/ jetzt gehört's dazu, um sich zu bilden,/ früher war es shocking,/ jetzt gehört's zum guten Ton./ Früher tanzten das die Botokuden,/ jetzt sieht man es bei den feinsten Leuten.“ Der Shimmy wurde zu von Schlagzeug dominierter Jazzmusik getanzt, lebte von Improvisation und „Schüttelbewegungen“ und hatte seine „Wurzeln gemäss Günther nachweislich in Afrika (Kongo)“.¹⁵⁴ Dass im Lied die als „Wilden“ bezeichneten Botokuden als Erfinder des Tanzes genannt werden, stimmt faktisch also nicht, trägt aber zur skizzierten Dichotomie bei. Indem der Tanz nicht mehr als „shocking“, sondern als „zum guten Ton“ gehörend gesehen wird, stellt das Lied eine mit der Modewerdung des Tanzes einhergehende Akzeptation dar. Dass diese jedoch nicht zwingenderweise miteinander einhergehen, zeigt der Schlager *Ja, bei den Hottentotten*¹⁵⁵ von Efim Schachmeister mit seinem Jazz-Symphonie-Orchester aus dem Jahr 1928. Im Refrain wird eine äußerst rassistische Darstellung der „Hottentotten“ gegeben:

Ganz ohne Hemd und Socken
Und mit geölten Locken
Am Bauch Bananenglocken

¹⁵¹ Ebd., S. 86.

¹⁵² Vgl. Egbert Klautke: *Unbegrenzte Möglichkeiten. „Amerikanisierung“ in Deutschland und Frankreich (1900-1933)*. Stuttgart 2003, S. 261.

¹⁵³ T: Julius Brammer u. Alfred Grünwald, M: Emmerich Kalmán. Zit. nach Worbs: *Schlager*, S. 139/140.

¹⁵⁴ Schär: *Schlager*, S. 92.

¹⁵⁵ T: Beda, M: Leo Fall. BS 1:3.

Springt man her und hin
Und wie die Hottentotten
so tanzen den Black Bottom
die sehr geehrten Damen bald auch in Berlin.

Deutlich wird, dass der Tanz auf das Springen, das bei deutschen Tänzen ungewöhnlich war, reduziert wird. Er wird als fremd betrachtet und aufgrund der afroamerikanischen Herkunft mit der schwarzen Bevölkerung Afrikas, die im Lied erwähnten „Hottentotten“, verbunden. Diese Bezeichnung wurde im 1920 erschienene *Kolonial-Lexikon* schon als „sonderbar“ und einen „holländischen Spottnamen“ verzeichnet und hatte also damals schon einen rassistischen Klang.¹⁵⁶ Im Lichte der deutschen Kolonialgeschichte wird die Bezeichnung noch problematischer, denn zu den Khoikhoi gehören auch die Nama, an denen die Deutschen 1904 bis 1908 einen Völkermord begangen. Der Schlager enthält somit koloniale Anspielungen und zeigt durch die Beschreibungen der Menschen, die unter anderem „schwarze[] Puppen“ genannt werden, dass die Schwarzen als minderwertig gesehen werden. Die vorher zitierte Beschreibung dürfte, neben dem stereotypen Bild der Schwarzen, durch die im Bananenrock auftretende Josephine Baker inspiriert worden sein. Sie war 1925 in Berlin und kam 1927 ein zweites Mal nach Deutschland.¹⁵⁷ Baker wurde als „icon of black sexuality“ rezipiert und erfüllte mit ihren Tänzen alle stereotypischen Erwartungen des Publikums.¹⁵⁸ Auffällig ist außerdem, dass in der letzten Zeile des Refrains nur die „sehr geehrten Damen“ als Tänzer genannt werden. Erstens wird damit eine Opposition in gesellschaftlicher Position kreierte, denn die Damen gehören einer gehobenen Schicht an, während die „Hottentotten“ als minderwertig gesehen werden. Zweitens wird ein Unterschied im Gender vorgenommen, denn nur die Frauen tanzen den Black Bottom und erniedrigen sich somit zum Niveau der „Hottentotten“; die Männer dahingegen werden nicht erwähnt, wodurch impliziert wird, dass sie sich nicht an diesem Tanz beteiligen. Sie werden somit über die Frauen gestellt. Überdies deutet diese Erwähnung auf die herrschenden zeitgenössischen Ideen über schwarze Männer hin. Sie sollten, weil sie die Jazzrhythmen beherrschten, eine sexuelle Anziehungskraft auf Frauen haben und sie „like puppets“ kontrollieren können.¹⁵⁹ Daraus folgt also noch ein Grund, warum sie und ihre Tänze als gefährlich betrachtet wurden. Im nächsten Abschnitt soll darauf tiefer eingegangen werden.

¹⁵⁶ Hottentotten. In: *Deutsches Kolonial-Lexikon Bd. 2*. 1920, S. 77ff. Digital abgerufen: http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/php/suche_db.php?suchname=Hottentotten (30.6.2020).

¹⁵⁷ Vgl. Marc A. Weiner: Urwaldmusik and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic. In: *The German Quarterly* 64:4 (1991), S. 475-487, hier S. 480.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 479.

5.3. Sexuelle Stereotypen

Die den Schwarzen zugesprochene sexuelle Energie ist ein mehrfach wiederkehrendes Thema. Dafür ist das in vielen Versionen aufgenommene Lied *Bimbambulla*¹⁶⁰ (1929) ein deutliches Beispiel. Es beschreibt die Liebe der Figur „Bimbambulla“. In der ersten Strophe wird zunächst eine allgemeine Einleitung gegeben, in der explizit kulturelle Unterschiede thematisiert werden: „Hier küsst man die Hand, dort küsst man den Mund/ Doch am Kongo treibt man's bunt“. Somit wird „hier“ mit ‚zivilisiert‘ konnotiert und in Gegensatz zum mit ‚wild‘ konnotierten „Kongo“ gesetzt. Diese Konnotation manifestiert sich auf mehreren Ebenen. Erstens wird auf der inhaltlichen Ebene eine freizügige Sexualmoral präsentiert. Bimbambulla und seine Geliebte gehen nachts in den Urwald und dort „knistert das Bananenlaub“, den Sexualakt im Freien signalisierend. Dieser wird, durch den Vergleich mit den „verliebte[n] Papageien“, als tierisch dargestellt. In der Erwähnung, dass Bimbambulla „die weißen Zähne [quetscht]“, werden mehrere Stereotypen zusammengeführt: Das Stereotyp der weißen Zähne wird mit der zugesprochenen sexuellen Energie der Schwarzen verbunden und lässt ein Bild des ‚wilden‘ Mannes entstehen. In der bei Alan Lareau zitierten Version wird dies in einer weiteren Strophe kommentiert, indem die ‚Zivilisation‘ als schwierig dargestellt wird, denn „leichter ist's in Afrika“.¹⁶¹ Das geschilderte Bild ist also, dass man in Afrika eine einfache Sexualmoral hat und keine Zustimmung, um Sex zu haben, braucht, sondern es einfach macht. Somit wird das Stereotyp des ‚wilden‘, ‚unzivilisierten‘ Schwarzen verstärkt. Diese Darstellung ist auch auf der sprachlichen Ebene vorhanden. Schon der Name „Bimbambulla“ ist sonderbar, wirkt aber sehr rhythmisch und wird dementsprechend musikalisch verarbeitet, zum Beispiel in der Aufnahme der Two Jazzers. Ihm wird aber die Fähigkeit der Sprache abgesprochen, denn er stößt nur Klänge aus, wie „Hulla Hulla“ oder „Du du“. Vielbedeutend ist, dass er das „Hulla Hulla“ „schreit“, wodurch diese ‚Worte‘ wie einen Schlachtruf wirken und das stereotype Bild semantisch bestätigt wird. Außerdem wirkt die musikalische Ebene mit. Wie Alan Lareau zeigt, gab es viele unterschiedliche Aufnahmen, die musikalisch sehr unterschiedlich voneinander sind.¹⁶² Die Aufnahme des Tanzorchesters Géza Komor¹⁶³ dürfte als traditionell gelten, denn sie unterscheidet sich musikalisch nicht viel von anderen Schlagern dieser Zeit. Auffällig ist nur, dass der Sänger die beiden Figuren durch die Veränderung seiner Stimme imitiert, wobei Bimbambulla eine tiefere Stimme

¹⁶⁰ T: Charles Amberg, M: Karl May. BS 6:4 (Aufnahme der Two Jazzers).

¹⁶¹ Alan Lareau: Jonny's Jazz. From ‚Kabarett‘ to Krenek. In: Michael J. Budds (hrsg.): *Jazz & the Germans: Essays On the Influence of "hot" American Idioms On the 20th-Century German Music*. Hillsdale 2002, S. 19-60, hier S. 46.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=xqyxefZBYMY> (1.7.2020).

hat. Ähnlich traditionell klingt die Aufnahme von ‚Red‘ Roberts mit seinem Ultraphon-Jazz-Orchester¹⁶⁴, doch neben der Tatsache, dass Rosel Gilles als Sängerin der Frau eine Stimme verleiht, fällt auf, dass Bimbambulla scheinbar von einer dritten Stimme verkörpert wird und mehrfach zwischendurch ein „Hullahu“ äußert. Außerdem werden in der Musik mehrere Trommeln eingesetzt, die der Aufnahme einen ‚exotischen‘ Klang verleihen. Die erzielte Authentizität beruht auf Stereotypen, die das Bild des ‚dummen Wilden‘ betonen und bestätigen. Eine auffällige und für den Schlager untypische Aufnahme ist die der Two Jazzers, in der Phänomene der Jazzmusik wie ein Kazoo und Scatten benutzt werden, wodurch das Lied sich der Jazzmusik annähert. Die Stimme wird im Lied Teil der Musik. Durch die Übernahme der Jazzelemente und die Schnelligkeit, mit der das Lied gesungen wird, klingt die Aufnahme heiter-lustig, was in dieser Aufnahme explizit angesprochen wird: „Wir wollen heute lustig sein/ Wie verliebte Negerlein“. Die Two Jazzers beziehen sich somit auf die Herkunft des Jazz und verbinden das Gefühl der Musik mit dem Inhalt des Liedes. Das problematische deutsche Bild von Afrika wird dadurch mit einem afroamerikanischen Musikstil verknüpft, wodurch eine weitere Aneignung dieser Kultur stattfindet.

Die angesprochenen Aspekte werden in zwei zueinander gehörenden Schlagern aus dem Jahr 1926 verdichtet: *Der Neger hat sein Kind gebissen*¹⁶⁵ und *Negers Liebling (Der Neger beißt sein Kind nicht mehr)*¹⁶⁶. Die Hauptfigur dieser Lieder ist „Jumbo, der Neger“, der „im dunkelsten Landes düsterem Urwald“ lebt und neben seinen zehn Frauen heimlich eine weitere Frau liebt. Zuerst ist auffällig, dass in der Darstellung des Settings eine verstärkende und hyperbolisch anmutende Dopplung der Düsterei vorkommt. Somit wird der Eindruck erweckt, dass es sich hier um ein sehr tief verstecktes Volk handeln muss. Wie beim *Bimbambulla* fällt außerdem der Name auf. Jedoch handelt es sich nicht um einen Fantasienamen, der für den Reim instrumentalisiert wird, sondern um einen Namen, der mit Elefanten assoziiert wird und demnach exotisch anmutet. Der Name könnte überdies in der Zeit als Bezeichnung für Schwarze in Deutschland geläufig sein.¹⁶⁷ Der Schlager zeugt von der sexuellen Energie, die den Schwarzen zugesprochen wird: „Jumbo“ soll „zehn Schöne gefreit

¹⁶⁴ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Gr_amL4NwMA (1.7.2020).

¹⁶⁵ T: M.C. Krüger, M: Max Urban. BS 1:6, zitiert nach: https://grammophon-platten.de/e107_files/public/1345927050_232_FT0_der_neger_hat_sein_kind_gebissen_text.jpg (1.7.2020).

¹⁶⁶ T/M: Max Urban. <https://www.youtube.com/watch?v=p5aPG9z60bQ> (1.7.2020).

¹⁶⁷ Vgl. dazu eine Zeitungsnotiz im *Berliner Tageblatt* 1.3.1907, S. 7 (<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=55&set%5Bimage%5D=7&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19070301-1-0-0-0.xml&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0>, 2.7.2020). Berichtet wird von einer „Prügelei“ in einem Café, wobei „der als Kellner angestellte Neger Titimitati den Otto Hamm in den Daumen gebissen haben [soll].“ Titimitati wird im Artikel mehrmals „Jumbo“ genannt. Überdies bestehen auffällige Ähnlichkeiten zwischen dem Schlager und dem Artikel. Eine Inspiration kann nicht ausgeschlossen werden, ist aber aufgrund des zeitlichen Abstands eher unwahrscheinlich.

nach dem Brauch“ haben. Die kulturellen Unterschiede werden somit angesprochen, indem geglaubt wird, dass die Männer in Afrika viele Frauen haben können, während in Deutschland die Monogamie herrscht. Auch die Wildheit („[Jumbo] küßt sie so wild“) und das sprachliche Unvermögen, wodurch unverständliche Laute geäußert werden („o-o-ho“) lassen sich im Schlager wiederfinden. Das „o-o-ho“ wird mit der Stimme als eine Äußerung der Schwarzen markiert, indem es tiefer und unartikulierter gesungen wird. Dennoch sind auch einige bemerkenswerte Brüche in diesem Bild zu finden. So wird in der zweiten Strophe bemerkt, dass „Jumbo“ die Frau heiraten möchte und „ihr die Treue [schwor]“, weshalb ihm doch ein gewisses Maß an Zivilisation zugesprochen wird.

Die Fortsetzung des Schlagers widerspricht dem ersten Lied. Es wird als „Unsinn“ und „Stuss“ abgetan, denn „der Neger ist ein feiner Mann,/ der auch solide küssen kann“. Interessant ist, dass am Ende der ersten Strophe die arabischen Worte „Salem [sic] Aleikum“ gesungen werden. Diese Worte passen nicht zum Setting des ersten Schlagers. Inhaltlich scheint der Gruß keine Bedeutung zu haben, wodurch es nur als exotisch anmutendes Element funktioniert und die Idee des Fremden verstärkt. Unterstützt wird dies durch die Zigarettenmarke Salem, die in den 1920er Jahren unter anderem die Sorte Salem Aleikum produzierte. Ihre Dresdener Fabrik sah wie eine Moschee aus und diese wurde auf Werbeplakaten gezeigt.¹⁶⁸ Durch die Nennung dieser Worte wird demnach ein Bild des Fernen aufgerufen, ohne dass sie eine inhaltliche Bedeutung vermitteln. Sie sind ein deutliches Beispiel dafür, dass der Schlager nicht zwischen unterschiedlichen Kulturen unterscheidet, sondern alle ausländischen und exotisch anmutenden Elemente ohne Berücksichtigung des Kontexts zusammenführt.

5.4. Exotische Frauen und die Lust

Neben den sexuellen Stereotypen von afrikanischen Menschen, werden die Lustgefühle, die für exotische Frauen empfunden werden, oft thematisiert. Noch in Verbindung zu Afrika ist der Schlager *In Afrika bei den Bambusen*¹⁶⁹ zu erwähnen. Im Text werden der weibliche Körper und der Tanz sexuell aufgeladen, indem erwartet wird, dass die Frauen, wie Josephine Baker, nackt tanzen. Die Tatsache, dass „die Negermaid manchmal sogar mit Kleid [tanzt]“ wird demnach als außergewöhnlich empfunden und mit verstärkenden Wörtern („sogar“) angedeutet. Zudem wird sie als bauch-

¹⁶⁸ Vgl. z.B. eine Werbung aus dem Jahr 1912: <https://www.alamy.com/stock-photo-advertising-tobacco-cigarettes-advertisement-salem-aleikum-salem-gold-110626724.html> (2.7.2020).

¹⁶⁹ T/M: Rosendahl. BS 10:19.

tanzend vorgestellt, was eher mit orientalischen Bildern zu verbinden ist, aber auch sexuell konnotiert ist. Diese Mischung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen zeigt, dass der Schlager ein Bild der Fremde konstruiert, das nicht auf Korrektheit zielt. Vielmehr soll er bekannte Vorurteile aufrufen und somit eine Atmosphäre des Exotischen kreieren. Die im Lied erwähnten „Bambusen“ sind außerdem ein Zeichen für den Kolonialismus, denn im Wortgebrauch liegt eine Machtstruktur beschlossen: Mit „Bambusen“ wurden „Diener, besonders für die halbwüchsigen, im Haushalt beschäftigten Farbigen“¹⁷⁰ bezeichnet. Durch die Verwendung des Wortes stellen die Deutschen sich also über die afrikanische Bevölkerung. Die im Schlager eingenommene voyeuristische Position geht somit aus dieser kolonialen Machtposition hervor.

Jedoch wird die Lust meistens in Schlagern, die sich in Nahost abspielen, thematisiert. Ein Beispiel, wie das Thema überdies mit der Hochkultur verbunden wird, ist der Schlager *Salome*¹⁷¹. Er erzählt von einem Wiener Wissenschaftler, der in der Sahara Salome entdeckt. Er vergisst sich und will mit ihr schlafen. Nach dieser Nacht aber wird Salome gesteinigt, da sie „die Pflicht [vergessen]“ hat. Christoph Jürgensen bemerkt zum Lied: „Wie im Mythos übt der Tanz also sexuelle Macht aus, anders als in der Ursprungserzählung verkehrt diese Macht sich aber gegen die Tänzerin.“¹⁷² Zwar hat er recht, jedoch übersieht er einen wichtigen Aspekt. Der Salomestoff wurde mehrmals bearbeitet und demnach dürfte kaum die biblische Erzählung die Vorlage für den Schlager bilden, sondern vielmehr die Oper von Richard Strauss. Es gibt nämlich mehrere auffällige Parallelen zwischen beiden: In der Eröffnungsszene der Oper wird der Mond als eine „Frau, die tot ist“ gesehen und mit Salome in Verbindung gebracht. Im Schlager wird diese Verknüpfung im Refrain hergestellt: Salome wird „zur Göttin der Lust im Tanz“ und ihre „Küsse sind süßer Tod“. Jürgensen bemerkt, dass somit die „Verbindung von Eros und Thanatos“ angedeutet wird.¹⁷³ In der zweiten Strophe lässt sich der Wissenschaftler mit Herodes in der Oper vergleichen: Er ist von Salome gebannt, hat einen „trunkene[n] Blick“ und verhält sich überdies „wie im Rausch“. Herodes verkehrt in einem ähnlichen Zustand, denn er beschäftigt sich nur mit dem Genuss und der Lust: Er lässt eine Leiche fortbringen, ohne darüber nachzudenken, isst, trinkt Wein, und fordert Salome wiederholt dazu auf, zu tanzen. Im Letzteren lässt sich überdies die Vergewaltigungsanspielung im Schlager erkennen, denn Salome betont wiederholt, sie habe keine Lust zu tanzen. Die wichtigste Parallele findet sich aber am Ende, denn Salome wird in der Oper getötet. In beiden Fällen wird

¹⁷⁰ Bambusen. In: *Deutsches Kolonial-Lexikon Bd. 1*. 1920, S. 124. Digital abgerufen: <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php?suche=Bambuse> (25.9.2020).

¹⁷¹ T: Arthur Rebner, M: Robert Stolz. Zitiert nach Monika Sperr (Hrsg.): *Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-Heute*. München 1978, S. 127.

¹⁷² Jürgensen: Maier am Himalaya, S. 436.

¹⁷³ Ebd.

sie also als Lustobjekt genossen, findet deshalb aber auch den Tod. Wichtig zu bemerken ist, dass Herodes in der Oper ihren Tod aktiv durch einen Befehl herbeiführt, während der Wissenschaftler im Schlager passiv zusieht, wie sie den Tod findet. Jürgensen deutet die Eroberung von Salome als eine „kompensatorische Übertragung“ des Kolonialen: „Statt tatsächlicher Kolonien werden nun phantasierte Frauen erobert“.¹⁷⁴ Dieser Deutung ist noch einiges hinzuzufügen. Erstens soll die Rolle des „Forscher[s]“ näher betrachtet werden. Dieser steht in der Tradition der österreichischen Expeditionsfahrten, die am Ende des 19. Jahrhunderts unternommen wurden, vor allem mit dem Zweck, die Länder zu kartografieren. Symbolisch kann er aber als Kolonialmacht gelesen werden, der in ein Land eindringt. Salome wäre in dem Sinne die Kolonie, die gewalttätig von der Kolonialmacht in Besitz genommen wird. Der Schlager spielt somit auf die deutschen Kolonien an, die nach dem Ersten Weltkrieg von den Deutschen unter Druck des Friedensvertrags von Versailles verlassen wurden. Somit ist es nicht „bemerkenswert [...], dass mit der Sahara ein ‚unrealistisches‘ Ziel gewählt wird“.¹⁷⁵ Vielmehr als um konkrete Reiseziele geht es in den betrachteten Schlagern um die symbolische Anziehungskraft der Ferne und des Exotischen.

Ebenso spielt die Liebe zu einer exotischen Frau im Tango *Leila*¹⁷⁶ (1928) eine Rolle. Der Schlager spielt in der Stadt Algier, die damals von den Franzosen kolonisiert worden war. Die Kolonisation wird durch die Figur des Legionärs verkörpert, der sich in Leila verliebt hat. Ihre Schönheit wird durch ihren Körperbau sowie ihr „dunkles Auge“ betont. Wie bei Salome treibt die Liebe den Legionär in den Wahnsinn, ja sogar in den Tod, denn in der zweiten Strophe liegt er mit einem Fieber im Sterben. Da noch in der ersten Strophe seine Sinne „lichterloh und heiß“ brannten, ist zu vermuten, dass die Unerreichbarkeit der Frau ihn liebeskrank gemacht hat. Somit findet in diesem Schlager, wie bei Salome, eine Verknüpfung von Eros und Thanatos statt. Auffällig ist aber, dass der Mann stirbt und die Frau als eine mystische, jedoch zugleich gefährliche Gestalt dargestellt wird.

Exkurs: Klara in die Sahara

Eine mindestens ebenso bemerkenswerte Thematisierung der Ferne findet im Schlager *Ich fahr' mit meiner Klara in die Sabara*¹⁷⁷ (1927) statt. Dieser Schlager ist vor allem interessant, weil nicht eine exotische Figur thematisiert wird, sondern die Bedrohlichkeit der Sahara als Ort im Vordergrund

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 437.

¹⁷⁶ T: Beda, M: Dol Dauber. Zit. nach: Sperr: *Schlager-Buch*, S. 127. <https://www.youtube.com/watch?v=6FoQPyXVHC4> (6.7.2020).

¹⁷⁷ Zitiert nach: <http://www.klara-auf-reisen.de/Ich%20fahr%20mit%20meiner%20Klara%20in%20die%20Sahara-original.htm> (7.7.2020).

steht und dementsprechend instrumentalisiert wird. Der Sänger fragt sich, wie er seine Klara loswerden kann, ohne dass es für ihn nachteilige Konsequenzen hat. Er schließt, dass er sie am besten in die Sahara bringen kann, wo es der dritten Strophe nach Löwen, Krokodile und „Menschenfresser“ gibt. Er tut dies aber nicht, bevor er sie „auf ’ne Million“ hat versichern lassen. Im Vergleich mit den anderen besprochenen Liedern fällt dieser Schlager auf, weil der Tod der Frau nicht versehentlich, sondern von vornherein das absichtlich gewählte Ziel der Reise ist. Er hat somit einige Ähnlichkeiten mit der Gattung der Murder Ballad, die nach Dieter Burdorf aus der „Täterperspektive“¹⁷⁸ gesungen wird und „vom Tod der schönen Frau und vom Bösen im Manne“¹⁷⁹ singt. Eine Übertragung des Begriffes auf das Lied soll nicht stattfinden, jedoch kann er helfen, Auffälligkeiten hervorzuheben. So ist es bemerkenswert, dass nur die Perspektive des Mannes besungen wird. Das Einzige, was über die Frau erwähnt wird, ist ihr Name und dass sie mit dem singenden Ich verheiratet ist. Die Schönheit der Frau ist überhaupt kein Thema, weshalb die Verknüpfung von Eros und Thanatos zwar da ist, aber auf eine andere Weise. Durch die Heirat ist das sexuelle Element verschwunden und wird die Frau nur noch als ‚lästig‘ gesehen. Die letzte Strophe ironisiert dieses Verhältnis, indem die Erzählperspektive von einem Icherzähler zu einem auktorialen Erzähler wechselt und das individuelle Schicksal generalisiert wird: Es wird von „Ehepaare“ in der Mehrzahl gesprochen, die am Ende zu einem „Ehekrüppelchor“ werden, somit indizierend, dass es den Ehemännern gelingt, die Frauen loszuwerden. Dies ist auffällig, denn die im Schlager skizzierten Möglichkeiten sind unrealistisch: „Jeder kommt ans Ziel, Löwen gibt es ja viel,/und im Notfall tut es auch ein Krokodil./ Auch kommen Menschenfresser vor[...]“. Der Schlager schildert also ein eigenes Bild des Exotischen. Die Ungenauigkeiten sind dabei einerseits ein Zeichen für die Unbekanntheit, andererseits auch ein Signal, dass der Schlager nicht allzu ernst genommen werden soll.

5.5. Wissenschaftler in der Ferne

Neben den exotischen Frauengestalten sind auch Wissenschaftler überdurchschnittlich in den ‚exotischen‘ Schlager vertreten. Thomas Phelps hat diesen „koloniale[n] Forschungsdrang“¹⁸⁰ schon erkannt, lässt aber offen, wie er sich gestaltet. Bekannt ist der „Professor Nikodemus“, der im oftmals als Nonsense-Schlager benannten *Ich reiße mir eine Wimper aus*¹⁸¹ (1928) nach Afrika reist. Das Lied ist vor allem wichtig, weil in ihm mehrere Diskurse miteinander verbunden werden, wodurch

¹⁷⁸ Dieter Burdorf: Murder Ballads. Über ein neu zu entdeckendes Genre der deutschen Lyrik. In: Von Ammon u. von Petersdorff (Hrsg.): *Lyrik/Lyrics*, S. 193-221, hier S. 194.

¹⁷⁹ Ebd., S. 195.

¹⁸⁰ Thomas Phelps: Die Fremde als Insel der Seligen im deutschen Schlager. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 41 (1991), S. 282-287, hier S. 282.

¹⁸¹ T: Charles Amberg, M: Fred Raymond. Zitiert nach Sperr: *Schlager-Buch*, S. 134.

eine Verdichtung der unterschiedlichen Thematiken stattfindet. Die erste Strophe stellt den Frauentext zentral. Die männliche Perspektive wird durch die Einführung des „schönen Fräulein Meyerbeer“ deutlich. Dabei wird sie vor allem als lästig dargestellt, denn sie lässt dem Professor „keine Ruhe mehr“. Auch der Aspekt der Liebe wird umgedeutet. Die Erwartung, dass sie den Professor küsst, als sie „ganz dicht heran[schleicht]“, wird gebrochen, da sie ihn stattdessen „gräßlich an[schreit]“. In der Aufnahme von Max Hansen ist ihre Gestalt aber vor allem im Refrain, wo viele Drohungen vorkommen, interessant. Es kommt das Bild einer Femme fatale auf: Einerseits ist sie drohend und klingt sie ein wenig sadistisch, aber vor allem im wiederholten „du du“ sind neben der Drohung erotische Untertöne zu erkennen, die den Professor verführen sollen.

Der koloniale Diskurs steht in der zweiten Strophe im Vordergrund. Nikodemus ist gefangen genommen worden und steht am „Marterpfahl“. In der Strophe werden die Klischees über Afrika verdichtet: Nikodemus ist ein „feines Mittagmahl“ der „Kannibalen“, die einen „Wackeltanz“ ausführen, ihn „mit Speer und Lanz’ [picken]“ und unter Führung des „große[n] Häuptling[s] Zizibambula“ stehen. Die Fremde wird als bedrohlich und als ein „böser Feind“ dargestellt, Nikodemus dahingegen als der friedliche Forscher, der wegen seiner Position „arm“ ist. Jürgensen bemerkt über den folgenden Refrain, dass „die Geschlechterrollen schwimmen“¹⁸², indem Nikodemus nun der Drohende ist. Obwohl die Umdeutung des Refrains aus der Tradition des Couplets bekannt ist und somit nicht unbedingt an eine Person gebunden sein muss, ist sie in diesem Kontext wichtig. Der Refrain wird von Max Hansen zwar noch immer drohend gesungen, jedoch klingt vor allem das wiederholte „du du“ wie ein weinendes Geräusch. Somit wird die Umkehrung der Macht verdeutlicht: Nicht der kolonialistische Forscher, sondern der „Häuptling“ hat die Macht, weshalb die Drohungen des Forschers einen hilflosen Klang bekommen. Der Schlager reflektiert somit auch die geopolitische Situation, in der Deutschland keine Kolonien mehr hatte, weil es sie mit dem Friedensvertrag von Versailles verloren hatte.

Die dritte Strophe führt letztendlich den homosexuellen Diskurs in das Lied ein. Wie Ralf Jörg Raber bemerkt, ist der Grund, warum Nikodemus bleibt, zweideutig¹⁸³: „Doch bleib’ ich gern für immer hier,/ du bist so nett zu mir“. Angesichts der zweiten Strophe wäre Nikodemus eine Unaufrichtigkeit zu unterstellen, aber wahrscheinlich beziehen seine Worte sich auf die Aussage des „Häuptlings“: „Du bist ein schöner Mann!“ Raber macht außerdem auf die Herkunft der Rede-

¹⁸² Jürgensen: Maier am Himalaya, S. 440.

¹⁸³ Vgl. Raber: *Wir sind wie wir sind*, S. 49.

wendung „Ich rei mir eine Wimper aus und stech' dich damit tot“ aufmerksam, die wahrscheinlich auf ein Ereignis in der Hamburger Schwulenszene im Jahr 1921 zurückzuführen sei.¹⁸⁴ Der dritte Refrain in der Aufnahme von Max Hansen lässt über die Schwulheit der Szene keine Zweifel bestehen: Er wird eindeutig verführerisch, mit erotischen Untertnen, gesungen. Die „du du“ klingen nicht mehr drohend oder weinerlich, sondern schmeichelnd.

Der Schlager *Was macht der Maier am Himalaya?*¹⁸⁵ (1926) wird ebenfalls gerne als Nonsens-Schlager bezeichnet, verbindet aber ebenfalls die Erotik mit einem Wissenschaftler. Ein großer Unterschied zu den anderen Schlagern ist, dass dieser aus der Sicht der Hinterbliebenen erzählt wird. Jürgensen bemerkt dazu, dass der Schlager „seinen ‚Helden‘ ber mehrere Strophen hinweg gründlich ridiklisiert[...], ‚als kleenen Meier‘ in allen möglichen lächerlichen Situationen“¹⁸⁶. Jedoch verspottet er nicht nur den Maier, sondern auch die Hinterbliebenen. Die Nichten und Tanten schreiben Gedichte, doch die Reime der zitierten Zeilen sind unrein und die Inhalte ziemlich banal. Die Rückkehr ist groß und feierlich, doch am Ende schlägt die Stimmung um und wird aufgeklärt, was der Maier am Himalaya tat, denn er kommt mit einer Frau zurück: „ein Ungeheuer/ mit enormen Körperformen“. Die Erotik, die bei Salome und Leila die Hauptrolle spielte, ist in diesem Schlager nicht vorhanden. Die Frau wird buchstäblich als Fremdkörper gesehen und bildet der Umgebung nach eine Bedrohung für Maier: „Jeder schreit: ‚Der Maier tut uns Leid!‘“. Scheint die wissenschaftliche Funktion des Maiers zuerst auf eine Legitimation für seine ferne Reise beschränkt zu sein, so öffnet sie hier eine zweite, nationalistische, Ebene.¹⁸⁷ Maier bringt die Fremde mit nach Hause, doch diese wird als minderwertig gesehen und gar nicht als heiratsfhig. Die Ferne, mit ihren schönen Frauen, soll dem Schlager nach ein exotischer Sehnsuchtsort bleiben.

¹⁸⁴ Vgl. Sperr: *Schlager-Buch*, S. 49-50.

¹⁸⁵ T: Fritz Rotter u. Otti Stransky, M: Anton Profes. Zit. nach: Ebd., S. 134.

¹⁸⁶ Jürgensen: *Maier am Himalaya*, S. 440.

¹⁸⁷ Der Hinweis von Monika Sperr, dass der Schlager vom Kolonialgeograph Dr. Hans Meyer inspiriert wurde, der „als erster Europäer den über 6000 m hohen Kilimandscharo [bestieg]“ (Sperr: *Schlager-Buch*, S. 134), ist zu bezweifeln, nicht zuletzt, weil die Besteigung schon 1889 geschah.

6. Heidelberg und Heimat

6.1. Heidelbergschlager

Den Gegensatz zum Fernweh bildet die von Maurus Pacher signalisierte „Heidelberg-Epidemie“¹⁸⁸: Eine Welle von Liedern, die sich der Stadt Heidelberg als dem Heimatort schlechthin widmen.

Auslöser der Welle war der Schlager *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren*¹⁸⁹ aus dem Jahr 1925. Unverkennbar spielen nostalgische Gefühle eine Hauptrolle im Lied. In der ersten Strophe erinnert das Ich sich an ein romantisches Ereignis aus seiner Jugend. Die beschriebene Erinnerung hebt die Farben hervor, die sie lebendig machen soll. Auffällig ist, dass die meisten Farben hell sind. Die Nacht ist nicht schwarz, sondern „blau“, und die Lippen sind „rot“, wodurch die Romantik der Situation unterstrichen wird. Überdies werden einige Farben von wertvollen Edelmetallen verwendet: Das Haar ist „gold“, der Neckar „silberklar“. Beide werden somit aufgewertet. Die parallele Satzgestaltung macht außerdem auf zwei Chiasmen aufmerksam, die die Beschreibung des Mädchens mit der der Umgebung verbinden.

Der Schlager verweist in der dritten Strophe explizit auf ein anderes Lied und knüpft somit an eine Tradition an. Das erwähnte Lied, *Alt Heidelberg, du feine*, ist ein Studentenlied nach einem Gedicht von Joseph Victor von Scheffel aus dem Jahr 1854. Der Text ist eine Liebeserklärung an Heidelberg, das als „du“ angesprochen wird und mittels mehrerer Metaphern wie eine Braut beschrieben wird. Die Stadt wird romantisiert, indem sie über alle anderen Städte erhoben wird und als Rückzugsort für die schweren Zeiten gesehen wird, wo man das Glück wiederfinden kann. Bemerkenswert soll, dass im Gedicht von „Alt Heidelberg“ [Markierung CF] die Rede ist. Somit wird das Bild vom „romantischen Heidelberg“¹⁹⁰ aufgerufen und eine Nostalgie nach diesem Ort aufgerufen. Der Schlager unternimmt noch einen weiteren Schritt, denn dieser bezeichnet Alt Heidelberg als „deutsches Paradies“ und verbindet diese Nostalgie demnach mit politisch-nationalistischen Gedanken.¹⁹¹ Alt Heidelberg repräsentiert einen Ort und gewissermaßen eine Zeit, nach dem und

¹⁸⁸ Zit. nach Lutz-W. Wolff (Hrsg.): *Puppchen, du bist mein Augensterne. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten*. München 1981, S. 166.

¹⁸⁹ T: Beda u. Ernst Neubach, M: Fred Raymond. Zit. nach Ebd., S. 40. Aufnahme: https://archive.org/details/78_ich-hab-mein-herz-in-heidelberg-verloren_gesang-raymond_gbia0010767b/Ich+hab'+mein+Herz+in+Heidelberg+verloren+-+Gesang-restored.flac (4.8.2020).

¹⁹⁰ Oliver Fink: „Memories vom Glück“: *Wie der Erinnerungsort Alt-Heidelberg erfunden, gepflegt und bekämpft wurde*. Heidelberg 2002, S. 31.

¹⁹¹ Die Tradition von Heidelberg als nationalistisches Symbol stammt schon aus der Romantik, in der u.a. „das Heidelberger Schloss zu einem nationalen Denkmal mit anti-französischer Ausrichtung erhoben“ wurde. (Ebd., S.35.)

der man sich zurücksehnt: ein „umzäunter, geweihter Kultort“¹⁹². Jedoch sind beide verloren, denn die Zeit ist vergangen und Heidelberg hat sich geändert. Zwischen dem Gedicht und dem Schlager gibt es aber noch weitere auffällige Parallelen. Heidelberg wird in beiden Liedern mit „Leichtsinn, Wein und Glück“ assoziiert und wird zu einem Sehnsuchtsort, der in *Alt Heidelberg, du feine* mit dem Pferd noch zu erreichen ist, im Schlager allerdings unerreichbar bleibt. Überdies spielt in beiden Liedern die Liebe eine Rolle. Fink bemerkt, dass in *Alt Heidelberg, du feine* das Bild der Stadt als Braut an die Charakterisierung Jerusalems erinnert.¹⁹³ Zu fragen ist demnach, inwiefern die Liebe im Schlager eigentlich dem Mädchen gilt; zwar singt das Ich, dass er sein Herz an ein Mädchen verloren hat, jedoch wird dies in der dritten Strophe ambivalent. In dieser Strophe spricht er Heidelberg als „du“ an, während in den ersten beiden Strophen nur passiv über die Geliebte gesprochen wurde. Die Frage „was ist aus dir geworden, seitdem ich dich verließ?“ klingt demnach als eine an das Mädchen gerichtete Frage, ist im Kontext der Strophe aber eine Frage an die Stadt Heidelberg. Der Refrain nach der dritten Strophe erhält somit eine neue Bedeutung, indem die Stadt den Platz der Frau eingenommen hat und Adressat der Liebe geworden ist.

Im Zuge dieses Schlagers wurden viele weitere Lieder mit dem Thema Heidelberg geschrieben, wie zum Beispiel *Das war in Heidelberg in blauer Sommernacht* (1925), *Ich war zu Heidelberg Student* (1927) und *Ein Burschenlied aus Heidelberg* (1930). Am Beispiel des Lieds *Mein Heidelberg, ich kann dich nie vergessen*¹⁹⁴ (1927) lässt sich zeigen, dass die Thematik dieser Lieder weitgehend gleich ist. In den Liedern blickt ein (fast ausschließlich) männliches Ich auf die Vergangenheit zurück und beschreibt Heidelberg als Sehnsuchtsort. Konkretisiert wird der Ort allerdings nie: Charakteristische Merkmale Heidelbergs, wie das Schloss, werden nicht erwähnt. Nur der Neckarstrand wird als Liebesort aufgegriffen: „Mein Heidelberg, am grünen Neckarstrand/ Wie oft hab ich im Sonnenschein gesessen/ mit einem lieben Mädels Hand in Hand“. Jedoch ist es auch in diesem Lied nicht die Liebe, nach der zurückgesehnt wird, sondern Heidelberg selbst, denn das rostende Rapier deutet darauf, dass die Zeit in Heidelberg längst vergangen ist. Die Schlusszeile ist nicht anders als die anderen Lieder: „Und ich bin fern und sehne mich nach dir“. Heidelberg wird somit zu einem mythischen Ort, der als Gegensatz zur Großstadt Berlin gelten kann.

¹⁹² Ebd., S. 62.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ T: Ernst Neubach, M: Fred Raymond. <https://www.youtube.com/watch?v=DOIMnrqkEqw> (13.7.2020). Ernst Neubach schrieb außerdem den Text für *Ein Burschenlied aus Heidelberg*.

6.2. Heimatschlager

Die Sehnsucht der Heidelbergschlager ist Teil eines größeren Heimatdiskurses. Exemplarisch dafür kann der 1928 erschienene Schlager *Ich lasse nichts auf mein Deutschland kommen*¹⁹⁵ gelten, der ebenfalls von Ernst Neubach und Fred Raymond komponiert wurde. Worbs kommentiert, dass das Lied ein „Sprachrohr der nationalen Rechten“¹⁹⁶ sei und auch Volker Kühn bewertet das Lied als eine Einstellung auf den „rechten Trend“¹⁹⁷. Würde man nur den Refrain betrachten, kommt dieser Verdacht schnell auf. Jedoch ist die zweite Strophe sehr ambivalent, wodurch zu vermuten ist, dass dies differenzierter gesehen werden muss. Sie ruft dazu auf, dass die politischen Parteien sich nicht mehr streiten und stattdessen zusammenarbeiten: „Macht euch vom Hasse los/ dann wird Deutschland groß“. Im Lichte der vielen politischen Unterschiede in der Weimarer Republik ist ein Aufruf zur Zusammenarbeit nicht unbedingt merkwürdig. Außerdem lässt die Herkunft des Schlagers, aus dem Singspiel *Es war einmal in Jena*, die Vermutung zu, dass der Schlager nicht als „Sprachrohr der nationalen Rechten“ entstanden ist. Seine Vagheit lässt es allerdings zu, dass er als „Projektionsfläche“¹⁹⁸ benutzt wird. Das Lied bietet eine Rückbesinnung auf die Heimat, die durch die in der ersten Strophe mehrmals wiederholte Frage „Kennst du...“ außerdem eine intertextuelle Referenz auf Goethes Gedicht *Mignon* bildet. Dies hat mehrere Folgen: Erstens wird der Schlager durch den Verweis auf die Hochkultur auf eine höhere Ebene gehoben. Zweitens aber wird die Bezugnahme auf Goethe indirekt als nationalistisches Element eingesetzt. Der Text des Schlagers äußert einen Stolz auf Deutschland, wodurch der Verweis auf das Gedicht in diesen Kontext gestellt wird und Goethe somit vereinnahmt wird. Überdies übt der Schlager eine Kritik an dem Prätext. Ging es im Gedicht um eine Sehnsucht nach Italien, im Schlager geht es um die Frage, ob die Hörer:innen durch das große Interesse an der Fremde die eigene Heimat wohl kennen. In beiden Texten aber werden die Schönheit des Landes und die dazugehörige Sehnsucht betont. Genauso wie in den Heidelbergschlagern bleibt der Schlager in der Schilderung der deutschen „Heimat“ sehr allgemein: „Märkische Fluren, rheinische Lande,/ Berge und Burgen im leuchtenden Grün“. Es handelt sich um die Natur und das Mittelalter, aber ganz deutlich nicht um Berlin oder die Großstadt.

¹⁹⁵ T: Ernst Neubach, M: Fred Raymond. Zit. nach: Worbs: *Schlager*, S. 159/160. Aufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=d9wLR_C4EBc (13.7.2020)

¹⁹⁶ Ebd., S. 159.

¹⁹⁷ Volker Kühn: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist...“: Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen. In: Hanns-Werner Heister u. Hans-Günter Klein (Hrsg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main 1984, S. 213-226, hier S. 214.

¹⁹⁸ Ebd., S. 219.

Obwohl der Schlager allgemein ab 1933 von den Nazis als „nützliches Propaganda-Vehikel“¹⁹⁹ benutzt wurde, war das Genre auch nach dem Jahr 1930 noch politisch kritisch. Als Beispiele sind die Lieder *An allem sind die Juden Schuld*²⁰⁰ (1931) und *Der Marsch ins dritte Reich*²⁰¹ (aufgenommen am 18. Januar 1933!) zu nennen. Das erste Lied, aus der Revue *Spuk in der Villa Stern*, genoss große Bekanntheit, auch wenn die Schallplatte nie ausgebracht wurde. Rösler sieht in diesem Lied, weil es die Melodie von Bizets *Habanera* benutzt, eine Parodie. Dies scheint allerdings zu kurz gegriffen, denn es ist nicht die Arie, die das Ziel des Spottes ist, sondern der nationalsozialistische Antisemitismus. Besser ist es, die Benutzung der *Habanera*-Melodie als intramediale Bezugnahme zu verstehen. Diese Bezugnahme hat mehrere Funktionen: Erstens bildet sie einen Gegensatz zu den von den Nationalsozialisten bevorzugten Gattungen des Volksliedes oder Marsches und ruft statt eines deutschen Gefühls eher ein exotisches Gefühl auf. Zweitens wird, wie Rösler erkennt, der Originaltext in Erinnerung gerufen: „Während im Original die ‚Liebe vom Zigeuner stammt‘, behauptet die Parodie in komischer Umkehrung, alles nur erdenkliche Übel stammte von den Juden.“²⁰² Diese Aussage stimmt aber nicht, denn im Originaltext wird ein Zigeunerkind als Metapher für die Liebe benutzt: „L'amour est enfant de Bohême,/ Il n'a jamais, jamais connu de loi“. Von der Liebe wird also gesagt, dass sie keine Gesetze kennt, wie die Zigeuner. Der Originaltext warnt überdies davor, dass die Liebe ungreifbar ist. Vor allem die Zeile „Prends garde à toi!“, die im Original immer wieder musikalisch heraussticht, hat für das Lied von Hollaender Bedeutung: Sein Lied ist ebenfalls eine Warnung, jedoch nicht vor der Liebe, sondern vor dem Antisemitismus der Nazis, der mit banalen Aussagen verspottet wird. Der Trugschluss im Refrain trägt weiterhin zur Entlarvung des Antisemitismus bei.

Der Marsch ins Dritte Reich, von Ernst Busch aufgenommen, wurde aus politischen Gründen nie ein Erfolg; der Deutsche Arbeiter Sängerbund, der die Platte ausbringen sollte, wurde bereits 1933 verboten.²⁰³ Das Lied benutzt die Melodie von *It's a long Way to Tipparary*, einem englischen Lied aus dem Jahr 1912, das im Ersten Weltkrieg populär wurde. Es besingt einen irischen Mann, der sich in London nach seiner Geliebten in Tipparary (Irland) zurücksehnt und im Refrain sich bereitmacht, zurückzukehren. Im Ersten Weltkrieg wurde das Lied zum Symbol der Soldaten, die sich nach Zuhause zurücksehnten. Der Text von Brecht greift diesen Gedanken des Aufbruchs auf und benutzt ihn, um Hitler zu kritisieren. In der ersten Strophe wird dargestellt, wie Hitler aufruft,

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ T: Friedrich Hollaender, M: Sebastián Yradier / Georges Bizet. BS 3:10.

²⁰¹ T: Bertolt Brecht, M: Hanns Eisler. BS 10:20.

²⁰² Rösler: *Chanson*, S. 297.

²⁰³ Raber: *Wir sind wie wir sind*, S. 54.

zu marschieren, während er selbst im „Zwölfzylinder“ fährt. Somit wird ironisiert, wie er sich als Führer präsentiert, jedoch andere die schwere Arbeit übernehmen müssen. Ernst Busch imitiert in der Aufnahme überdies die schreiende Stimme Hitlers, wodurch die Strophen zweigeteilt werden: Die ersten zwei Zeilen der Strophe enthalten die Aussage des Führers, während die beiden darauffolgenden Zeilen diese Aussage auf eine komische Weise dekonstruieren. So wird in der zweiten Strophe auf die Homosexualität des Leiters der SA Ernst Röhm angespielt²⁰⁴ und wird im darauffolgenden Refrain suggeriert, dass Homosexualität bei den Nazis nicht unüblich ist: „Und kameradschaftlich sei der Verkehr.“ Das Symbol der deutschen Eiche wird im Refrain durchaus ironisch benutzt. Aus diesem Baum ist der „Silberstreifen“ zu sehen, womit ein „Ansatz zu einer neuen, hoffnungsvollen Entwicklung“²⁰⁵ gemeint ist: das Dritte Reich. Da die Eiche aber als „hoher Baum“ besungen wird, wird der Silberstreifen als noch sehr weit weg dargestellt, wodurch das Aufrichten des Dritten Reiches als etwas, das in ferner Zukunft liegt, gesehen wird, also fast als eine Unmöglichkeit. Dies wird durch die Aussage, dass Hitler noch älter als Hindenburg, der zur Zeit des Liedes schon 85 Jahre alt war, werden würde, betont. Das deutsche Symbol bietet also zwar Aussicht auf die Zukunft, aber ist keine Hilfe dabei, diese Zukunft zu erreichen.

Somit zeigt sich, dass im Schlager der 1920er Jahre zwei Tendenzen der Zeit aufzufinden sind: Einerseits äußerte er sich nationalistisch und wendete er sich der Heimat als Sehnsuchtsort zu. Diese Lieder widmen sich der Schönheit Deutschlands und zum Teil auch einer vergangenen Zeit, wodurch nostalgische Gefühle angesprochen werden. Die Schlager bleiben dabei sehr allgemein und konnten deshalb leicht durch die Nationalsozialisten instrumentalisiert werden. Andererseits aber setzte er sich bis sehr spät dem Nationalsozialismus entgegen und kritisierte diesen. Dazu wurden bekannte Melodien verwendet, die von einem neuen Text versehen wurden. Die Texte kritisieren den Nationalsozialismus, indem sie versuchen, auf ironische Weise seine Ideen zu entlarven.

²⁰⁴ Ebd., S. 53.

²⁰⁵ Silberstreifen. In: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Silberstreifen> (27.9.2020).

7. Schlussfolgerung und Ausblick

In dieser Arbeit wurde untersucht, wie der Schlager als Reflexionsmedium der 1920er Jahre funktioniert. Dazu wurden drei Bereiche in den Blick genommen: technische Neuerungen wie das Radio und der Tonfilm, persönliche Identität und nationale Identität.

Für die Analyse der Verarbeitung anderer Medien im Schlager hat sich die Intermedialitätstheorie als sehr hilfreich erwiesen. Die Befürchtung von Rajewsky, dass die Theorie sich schwer auf die Musik übertragen lässt, hat sich nicht bewahrheitet; viele Medien, wie auch das Radio, erzeugen spezifische Geräusche, die leicht in die Musik zu integrieren sind. Nur an einzelnen Stellen gab es Probleme, vor allem, wenn das Medium Film im Schlager aufgegriffen wurde und Überschneidungen mit dem Hörspiel entstanden sind. Die Erweiterung der Theorie durch eine interkulturelle Dimension geschah unproblematisch und zeigte, dass die Aufteilung eines multimedialen Objekts in die unterschiedlichen Medien notwendig ist, damit einzelne Elemente (Tanz, Musik, Text und Performance) getrennt voneinander betrachtet werden können. Eine solche Trennung ermöglicht außerdem eine genaue Analyse der gegenseitigen medialen Beziehungen, zum Beispiel wenn zu der gleichen Musik ein anderer Text gesungen wird. Die Intermedialitätstheorie zeigte außerdem, dass der Schlager in vielen Fällen ein ästhetisch anspruchsvolles und komplexes Objekt ist. Obwohl oft nur einfache Bezugnahmen eingesetzt werden, die nicht über die intramedialen und intermedialen Erwähnungen hinauskommen, zeigt er vor allem bei der Übernahme anderer Medien, dass er auch eine komplexe Inszenierung leisten kann. Dies deutet darauf, dass er sich auch mit anderen Medien und ihren Regeln auseinandersetzen kann.

Zu der am Anfang aufgestellte Arbeitsdefinition ist zu bemerken, dass sie in dieser Arbeit in fast allen Fällen zutreffend war. Nur die Lieder von Claire Waldoff glichen musikalisch eher dem Chanson, doch diese waren aufgrund ihrer Popularität als Schlager aufzufassen. Damit hat die Arbeit versucht, einigermaßen Klarheit zu schaffen in der Frage, wie ein Schlager zu definieren ist. Dennoch soll bemerkt werden, dass die definitive Antwort noch gegeben werden muss – wenn es die eine Antwort überhaupt gibt.

Die Arbeit hat gezeigt, dass der Schlager nicht lediglich ein Unterhaltungsprodukt war. Vielmehr ist er als ein Seismograf der Zeit zu verstehen, der wichtige gesellschaftliche Tendenzen aufdeckt. Gezeigt wurde, dass viele Reflexionen nicht an der Oberfläche liegen, sondern dass diese Tendenzen erst auffällig werden, wenn mehrere Schlager zusammen betrachtet werden. Sie bilden zusammen einen Diskurs, der Gefühle und Ideen der Zeit offenlegt. So zeichnet sich im Exotismusdiskurs des Schlagers ein Überheblichkeitsgefühl aus, das die in der Forschung oft hervorgehobene

Begeisterung für die Jazzmusik und ihre Tänze stark relativiert. Zwar ist eine gewisse Begeisterung da, die sich in der Übernahme der Tänze und Musik zeigt, jedoch zeigen diese Schlager vor allem die Unterschiede zwischen der anderen Kultur und der eigenen deutschen Kultur, weil die afro-amerikanische Musik und Tänze von den konventionellen deutschen abweichen. Versucht wird deshalb, einerseits diese Stile anzueignen und so zu verändern, dass sie den deutschen Standards entsprechen. Andererseits werden koloniale Frames benutzt, die die anderen Kulturen als fremd oder sogar als Gefahr für die eigene Kultur darstellen. Die Lieder zielen dabei nicht auf eine genaue Wiedergabe der anderen Kultur, sondern fügen mehrere Elemente zusammen und kreieren somit ein allgemeines Bild der bedrohlichen Ferne. Die deutsche Identität wird dadurch als die mächtigere und bessere bestätigt. Im Schlager sind somit schon früh nationalistische Tendenzen zu erkennen, die politisch erst später wahrnehmbar wurden. Am deutlichsten werden die nationalistischen Gefühle in den Liedern über Heidelberg, in denen ein nostalgischer Sehnsuchtsort kreiert wird, der unerreichbar geworden ist. Sie sind in derselben Gruppe wie die Heimatlieder, die einen Stolz auf die Provinz und die Natur präsentieren, einzuordnen. Obwohl sie in erster Linie vielleicht nicht nationalistisch gemeint waren, wurden sie wegen ihrer textuellen Allgemeinheit und Vagheit leicht zur Projektionsfläche des Nationalismus.

Diese Gefühle weichen von der in der Zeit betriebenen Politik ab. Andererseits werden die Nazis von unter anderem Friedrich Hollaender und Bertolt Brecht in einigen Liedern stark kritisiert. Auch Claire Waldoffs Lieder, in der sie zu einer Vertreterin der Berliner Identität wird, können als Gegensatz zu diesen Heimatgefühlen gerechnet werden; sie zeigen einen Stolz auf die Großstadt, die nicht einer spezifischen Gruppe gehört, sondern allen. Daneben tragen sie zur Bildung der Bühnenfigur Claire Waldoff, die meist im berlinerischen Dialekt singt, bei.

Der Schlager hat überhaupt eine wichtige Rolle für die persönliche Identität, insbesondere die der Frauen. Die Lieder Claire Waldoffs zeigten, dass für sie Frauenemanzipation ein wichtiges Thema war. Sie nimmt oft die Rolle der Ehefrau, die sich nicht ausspricht, ein und leistet so Kritik an den Ehemännern, die ihre Frauen als eine Art Haushälterin betrachten. In einigen Liedern wird sie zu einer Verfechterin der Neuen Frau, indem sie sich kritisch über das patriarchale System und die Sicht der Männer auf die Frauen äußert. Ihre Lieder bieten somit eine Identifikationsmöglichkeit für die Frauen und machen die Männer auf ihre Fehler aufmerksam. Darüber hinaus kritisiert sie die herrschenden Schönheitsideale und lässt die Botschaft durchklingen, dass man so sein darf, wie man ist.

Die moderne Zeit wird dahingegen größtenteils positiv rezipiert. In verschiedenen Liedern werden Medien wie das Radio als eine Liebes- oder Erotikmetapher benutzt, wodurch gezeigt wird, dass

die Medien allgegenwärtig waren. Die Eigenschaften der Medien werden in den Liedern teilweise übernommen und für die Aussage des Schlagers eingesetzt. Zu den Verbreitungsmedien hat der Schlager ein doppeldeutiges Verhältnis: Einerseits wird er für Werbezwecke eingesetzt und zeigt er, wie gut sie sind, andererseits aber äußert er auch Kritik und fordert so zum Beispiel mehr Platz für Unterhaltungsmusik im Radio. In Bezug auf Film ist ein Zwiespalt zu erkennen: Einerseits feiert der Schlager das neue Medium, vor allem auch den Tonfilm, andererseits kritisiert er die Begleiterscheinungen, wie den Starkult, und eröffnet somit einen zeitkritischen Diskurs.

Zur Position des Schlagers in den 1920er Jahren ist zu erwähnen, dass er ein weitgehend selbstständiges Lied geworden ist, auch wenn er aus anderen Kontexten herausgelöst wurde. Die aus Operetten oder Filmen stammenden Lieder funktionieren dabei auf zwei Ebenen. Innerhalb der Geschichte haben sie eine Funktion, zum Beispiel als Anlass für die weitere Handlung des Films oder als Ersatz für einen Dialog. Diese Funktion fällt bei der Herauslösung des Liedes aus dem Film aber weg. Gezeigt wurde, dass viele dieser Lieder so gemacht sind, dass sie ohne Bedeutungsverlust selbstständig funktionieren können und durch die Operetten und Filme populär werden. In dieser Hinsicht nimmt das Werk von Claire Waldoff eine gewisse Sonderstellung ein. Zwar existiert es selbstständig und sind die Lieder ohne weiteren Kontext zu verstehen, dennoch nimmt ihre Bedeutung zu, wenn man Waldoffs Bühnenfigur kennt. Als Gesamtwerk funktionieren die einzelnen Lieder als Äußerungen einer Figur über ihre Identität und die Frauenemanzipation. Dadurch dass mehrere Lieder zueinander in Beziehung gesetzt wurden, wurde gezeigt, dass die Lieder nicht vereinzelte Aussagen waren, sondern dass bestimmte Themen mehrfach aufgegriffen wurden. Es ist daher zu empfehlen, dass eine Gesamtbetrachtung des Werkes Claire Waldoffs stattfindet, die ihre Stellungnahme im emanzipatorischen Diskurs weiter untersucht und Waldoffs umfangreicher Diskografie gerecht wird.

Dass es noch weitere Diskursfelder im Schlager gibt, hat Christoph Jürgensen schon gezeigt. Einige davon wurden in dieser Arbeit untersucht. Die Analyse weiterer Diskursfelder ist zu empfehlen, da somit neue Einsichten in das Leben der 1920er Jahre geboten werden können. Zu denken wäre an Schlager, die sich mit den Themen Liebe und Erotik auseinandersetzen. Eine spezifische Analyse dieser Lieder würde mehr Klarheit über das Verhältnis zwischen beiden verschaffen können und zudem zeigen können, warum so viele Schlager dieser Zeit erotisch zu lesen sind. Dies würde vielleicht auch eine Erklärung für den Erfolg dieser Lieder bieten können. Die Analyse einer bestimmten Gruppe von Schlagern ist insbesondere zu empfehlen: die der Nonsens-Schlager. Bisher hat die Forschung sich kaum mit diesen Liedern auseinandergesetzt, obwohl viele dieser Lieder große Erfolge feierten. Einige wurden in der vorliegenden Arbeit schon untersucht und gezeigt wurde,

dass sie doch mehr über die Zeit aussagten, als die Bezeichnung ‚Nonsens‘ vermuten lässt. Eine Analyse dieser Lieder würde deshalb zweierlei ermöglichen: Erstens ein besseres Verständnis der Zeit, aber zweitens würde eine solche Analyse wertvolle Einblicke in den Erfolg der Schlager dieser Zeit geben, wodurch vielleicht auch mehr über das Verständnis von Humor in den 1920er Jahren ausgesagt werden kann.

8. Literaturverzeichnis

Primärquellen

Die besten Schlager der goldenen 20er & 30er Jahre. Documents 2018.

Sperr, Monika (hrsg.): *Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-Henute.* München 1978.

Wolff, Lutz-W. (hrsg.): *Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten.* München 1981.

Worbs, Hans Christian: *Der Schlager.* Bremen 1963.

Sekundärliteratur

Ammon, Frieder von u. Dirk von Petersdorff (hrsg.): *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft.* Göttingen 2019.

Ammon, Frieder von u. Dirk von Petersdorff: Einleitung. In: Ders. (hrsg.): *Lyrik/ Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft.* Göttingen 2019, S. 7-13.

Ammon, Frieder von: Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. In: Ders. u. Dirk von Petersdorff (hrsg.): *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft.* Göttingen 2019, S. 243-265.

Baßler, Moritz: Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur. In: *POP. Kultur und Kritik* 6 (2015), S. 104-127.

Baßler, Moritz: Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Frieder von Ammon u. Dirk von Petersdorff (hrsg.): *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft.* Göttingen 2019, S. 131-146.

Baßler, Moritz: *Western Promises. Pop-Musik und Markennamen.* Bielefeld 2019.

Beck, Laura u. Julian Osthues: Einleitung. In: Ders. (hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film.* Bielefeld 2016, S. 9-26.

Becker, Tobias: Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg. In: *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture* 58 (2013), S. 11-39.

- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2015.
- Burdorf, Dieter: Murder Ballads. Über ein neu zu entdeckendes Genre der deutschen Lyrik. In: Frieder von Ammon u. Dirk von Petersdorff: *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 193-221.
- Currid, Brian: *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis 2006.
- Davidson, John E.: Of Oil and Operetta: Fueling the Crisis Years with *Die Drei von der Tankstelle*. In: *Colloquia Germanica* 44:3 (2011), S. 349-376.
- Dreckmann, Kathrin: *Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900-1945*. Paderborn 2018.
- Eisenblätter, Pia: Sexualität, Schönheit, Selbstbestimmung – Körperdiskurse in Liedtexten der Weimarer Republik. In: Corinna Schlicht u. Thomas Ernst (hrsg.): *Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzungen in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*. Duisburg 2014.
- Farges, Patrick: Kitsch-Parade. Der deutsche Schlager zwischen Ur-Kult und Kultur. In: Olivier Agard, Christian Helmreich u. Hélène Vinckel-Roisin (hrsg.): *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*. Göttingen 2011, S. 205-222.
- Fink, Oliver: „Memories vom Glück“: *Wie der Erinnerungsort Alt-Heidelberg erfunden, gepflegt und bekämpft wurde*. Heidelberg 2002.
- Führer, Karl Christian: A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923-1932. In: *The Journal of Modern History* 69:4 (1997), S. 722-753.
- Hecken, Thomas: Pop-Konzepte der Gegenwart. In: *POP. Kultur und Kritik* 1 (2012), S. 88-107.
- Jelavich, Peter: *Berlin Cabaret*. Cambridge 1993.
- Jürgensen, Christoph: Was macht der Maier am Himalaya? Zum Exotismus im Schlager der Zwanziger Jahre. In: Andreas Blödorn, Christof Hamann u. Christoph Jürgensen. (hrsg.): *Erzählte Moderne: Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*. Göttingen 2018, S. 427-442.
- Kessemeier, Gesa: *Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der 'Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund 2000.

Kühn, Volker: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist...“: Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen. In: Hanns-Werner Heister u. Hans-Günter Klein (hrsg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main 1984, S. 213-226.

Lareau, Alan: Jonny's Jazz. From ‚Kabarett‘ to Krenek. In: Michael J. Budds (hrsg.): *Jazz & the Germans: Essays On the Influence of "hot" American Idioms On the 20th-Century German Music*. Hillsdale 2002, S. 19-60.

Lickhardt, Maren: *Pop in den 20er Jahren. Lesen, Schreiben, Lesen zwischen Fakt und Fiktion*. Heidelberg 2018.

Mersan, Théophile Du: *Chants et chansons populaires de la France*. Bd. 2. Paris 1843. Online: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11151854_00193.html (15.5.2020).

Mezger, Werner: *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen 1975.

Moore, Allan: The Persona-Environment Relation in Recorded Song. In: MTO 11:4 (2005). Online: <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> (29.4.2020).

Moritz, Rainer: Der Schlager. In: Etienne François u. Hagen Schulze (hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. 3. München 2001, S. 201-218.

Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München 2003.

Mungen, Anno: 'Anders als die Anderen,' or queering the song: Construction and representation of homosexuality in German cabaret song recordings before 1933. In: Sheila Whiteley u. Jennifer Rycenga (hrsg.): *Queering the popular pitch*. New York 2006, S. 67-83.

Neumaier, Christopher: „Haus“, christlich-bürgerliche Kernfamilie, Lebensform: Konflikte um Familienformen in der Moderne. In: Eva Harasta u. Carolin Küppers (hrsg.): *Familie von morgen: Neue Werte für die Familie(npolitik)*. Berlin 2019, S. 23-34.

Nicklas, Pascal u. Oliver Lindner: Adaptation and Cultural Appropriation. In: Dies. (hrsg.): *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*. Berlin 2012, S. 1-13.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14–30.

Panter, Peter [Kurt Tucholsky]: Alte Schlager. In: *Die Weltbühne* 1.6.1922, S. 554. Digital: <https://archive.org/details/DieWeltbühne18-11922/page/n559/mode/2up> (7.7.2020).

Petersdorff, Dirk von: *In der Bar zum Krokodil: Lieder und Songs als Gedichte*. Göttingen 2017.

Phelps, Thomas: Die Fremde als Insel der Seligen im deutschen Schlager. In: *Zeitschrift für Kultur-austausch* 41 (1991), S. 282-287.

Port LeRoi, André: *Schlager lügen nicht: Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen 1998.

Raber, Ralf Jörg: *Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD*. Hamburg 2010.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen und Basel 2002.

Rösler, Walter: *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901 – 1933*. Berlin 1980.

Rühmkorf, Peter: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*. Reinbeck bei Hamburg 1967.

Schär, Christian: *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*. Zürich 1991.

Schiller, Melanie: Staging the nation: Claire Waldoff and Berlin cabaret before and during the Great War. In: John Mullen (hrsg.): *Popular Song in the First World War: An international perspective*. Oxon 2019, S. 152-167.

Schilling, Britta: *Postcolonial Germany: Memories of Empire in a Decolonized Nation*. Oxford 2014.

Scott, Derek B.: Operetta Films. In: Anastasia Belina u. Derek B. Scott (hrsg.): *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge 2019, S. 272-285.

Stahrenberg, Carolin: Claire Waldoff, „Stern von Berlin“. Zur Inszenierung von regionaler Identität, „star personality“ und der Überwindung geschlechtsbedingter Normen. In: Michael Fischer, Christofer Jost u. Janina Klassen (hrsg.): *Image – Performance - Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga*. Münster 2018, S. 17-30.

Stahrenberg, Carolin: Claire Waldoff. In: Musik und Gender im Internet. https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Claire_Waldoff.html#Repertoire (3.8.2020).

Stapper, Michael: „Radio ist heute die Mode“ Leichte Musik im Rundfunk der Weimarer Republik. In: Ulf Scharlau (hrsg.): *„Wenn die Jazzband spielt ...“: von Schlager, Swing und Operette; zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk*. Berlin 2006, S. 19-31.

Stoffels, Ludwig: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart. In: Joachim-Felix Leonhard (hrsg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. Bd. 2. München 1997, S. 948-995.

Terkessidis, Mark: Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutsche aller Popkulturen. In: Tom Holert u. ders. (hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1996, S. 115-138.

Visser, Anthonya: *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*. Köln 2012.

Usborne, Cornelia: The New Woman and generational conflict: perceptions of young women's sexual mores in the Weimar Republic. In: Mark Roseman (hrsg.): *Generations in Conflict. Youth Revolt and Generation Formation in Germany 1770-1968*. Cambridge 1995, S. 137-163.

Wagner, Horst: Hofball bei Zille. In: *Berlinische Monatschrift* 6 (2000), S. 179-181. <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt00/0006gesh.htm> (3.8.2020).

Weiner, Marc A.: Urwaldmusik and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic. In: *The German Quarterly* 64:4 (1991), S. 475-487.

Wenzel, Silke: Gassenhauer. In: Graeme Dunphy u. Andrew Gow (hrsg.): *Encyclopedia of Early Modern History Online*. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0272_emho_SIM_019618 (16.7.2020).

Winkler, Heinrich August: *Weimar 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*. München 2018.

Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Walter Bernhart (hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*. Leiden 2018, S. 63-91.