

COPYRIGHT

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne Genehmigung nicht verwertet werden. Insbesondere darf es nicht ganz oder teilweise oder in Auszügen abgeschrieben oder in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Für Rundfunkzwecke darf das Manuskript nur mit Genehmigung von Deutschlandradio Kultur benutzt werden.

Deutschlandradio Kultur

Literatur - 9.5.2009

Lieder lügen nicht

Theodor Adorno hört Freddy Quinn - Dichter und Denker zur Kultur des deutschen Schlagers

Von Rainer Moritz

Trotzig kommt es einher, dieses Lied aus dem Jahr 1974, das von Tina York gesungen und von Jack White, dem unter anderem auch für Tony Marshall verantwortlichen Mitklatschspezialisten, produziert wurde. Liebhaber des deutschen Schlagers erinnern sich mühelos daran, wie die kurzberockte Tina York mit „Wir lassen uns das Singen nicht verbieten“ in der ZDF-Hitparade auftrat und all jenen Mut machte, die sich ihren Musikgeschmack nicht von besserwisserischen Intellektuellen vermiesen lassen wollten.

Anfang der Siebzigerjahre gehörte es zum guten Ton in Dichter- und Denkerkreisen, die Hervorbringungen der Unterhaltungsindustrie zu verdammen und sie mit bebender Stimme in die Unterwelt des Trivialen hinabzustößen. Der Schlager, dieses – wie es im „Handwörterbuch der musikalischen Terminologie“ heißt – „saisonale, auf den sofortigen kommerziellen Erfolg hin verfertigte Lied“, eignete sich damals besonders gut für Vernichtungsurteile. Zuhäuf entstanden Doktorarbeiten, die den Schlager als „Ware“, als „Opium des Volkes“ bloßzustellen suchten. Der Lyriker Peter Rühmkorf sprach von „verbrecherischer Volksverdummung“, und sein Kollege Rolf-Dieter Brinkmann sah in dem,

was sich die Schlagerdichter für Mary Roos, Jürgen Marcus oder Peter Alexander ausdachten, nicht mehr als ein „mieses Geflecht beschissener Texte“.

Womit, mag man fragen, hat der Schlager diese Anklagen verdient? Und: Gab es nicht Zeiten, in denen sich Literaten und Philosophen nachsichtiger zeigten, wenn Gassenhauer und Ohrwürmer zu hören waren?

SP 2

In der Tat, solche Phasen gab es, wenngleich sich die Fürsprecher des Schlagers nicht auf das bezogen, was man heute gemeinhin der Gattung zuordnet. Die Zwanziger- und Dreißigerjahre etwa bildeten eine Blütezeit des intellektuellen, von den Radiowellen weit ins Land getragenen Schlagers. Die fortschreitende Kommerzialisierung führte zu Produktionen, die mit Witz und Charme Frivolität und Lebenslust ausstrahlten. Rhythmus und Refrain bedienten einen neuen Markt, der sich mit großstädtischer Attitüde auch den als schlüpfrig empfundenen Themen öffnete: im Spargel-Lied „Veronika, der Lenz ist da“, in Marlene Dietrichs „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ oder im Geständnis „Ich hab das Fräul'n Helen baden sehn“. Nonsens-Schlager zeugten von einem sprühenden Einfallsreichtum, der durch die ersten Tonfilme Ende der Zwanzigerjahre entscheidende Impulse bekam.

EINSPIELER

Was macht der Maier am Himalaya?

SP 1

Genau in dieser Zeit, 1922, veröffentlichte Kurt Tucholsky einen kleinen Aufsatz mit dem Titel „Alte Schlager“. Mit Herrn Maier und dem Himalaya oder Fräulein Adrienne mit ihrer Hochantenne hatten

Tucholskys Betrachtungen freilich nichts zu tun. Er widmete sich Liedern, die zwischen 1740 und 1840 entstanden und „aus der Literatur zum Gebrauchsgegenstand des Volkes oder des jeweiligen Volkskreises avanciert oder degradiert sind“. Diese Lieder, auf die historisch gesehen der erst Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Begriff des Schlagers streng genommen nicht zutrifft, dienten, so Tucholsky, dem „sonntäglichen Gebrauch des deutschen Bürgertums“, und sie faszinieren ihn, weil sie so viel über das Innenleben einer Gesellschaft aussagen:

SP 2

„Kulturgeschichten lügen nicht. Lieder lügen nicht. Sondern sie enthüllen objektiv und klar die Seelenverfassung der Geschlechter, die sie gesungen haben, und das ist interessant genug. Eine reiche Literatur lag zum Aufblättern vor diesem Bürgertum – heraus nahm es sich, was seinem Geisteszustand am meisten zusagte: das Süße und das Empfindsame und das Zerklüftet-Romantische (man denke an die alten Öldrucke, die noch in manchen schweizer Hotels zu hängen pflegen) – das Edle und das Leis-Neckische. Es ist fesselnd, zu beobachten, was mit so einem Lied geschieht, wenn es in aller Munde ist, wie es eine ganz andre Klangwirkung bekommt, als die war, die dem Dichter vorgeschwebt hat.“

SP 1

Volkslieder und Schlager sprechen – das erkannte Kurt Tucholsky sehr genau – Sehnsüchte, Wünsche und Bewusstseinslagen an und aus, und sie erlauben dank ihrer eingängigen Musik-Text-Mischung spontane Identifikationen. Sich positiv zum in die Herzen der Zuhörer gewanderten Schlager zu bekennen fiel umso schwerer, je stärker eine profitorientierte Industrie die Verbreitung des Liedguts vorantrieb und durch die neuen Medien „Schallplatte“ und „Rundfunk“ vielversprechende Vermarktungsformen fand. Dass der Schlager zudem während des

nationalsozialistischen Regimes offen zur ideologischen Gleichschaltung eingesetzt wurde und mit Durchhalteparolen wie „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ eine verlogene Befriedungsaufgabe erfüllte, machte die Angelegenheit für Schlager-Befürworter nicht leichter.

EINSPIELER

Rudi Schuricke, Capri-Fischer

SP 2

Nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands versuchte sich der Schlager von solchen ideologischen Aufgaben fernzuhalten. Mit den durch Rudi Schuricke populär gewordenen „Capri-Fischern“ erfuhren die Deutschen gleich nach 1945 Stärkung durch ein Sehnsuchtsfanal, das seinem Komponisten und Texter bis heute hohe Tantiemen einträgt. Den alten, literarisch in vielen Variationen vertrauten Italien-Mythos aufgreifend, beschworen die „Capri-Fischer“ südliche Gefilde, deren Ausschmückung mit dem Trümmerantlitz der Nachkriegsstädte wenig zu tun hatte. Jahre bevor Deutsche daran denken konnten, die ersten Erträge des Wirtschaftswunders bei Urlaubsreisen nach Neapel oder Rom auf den Kopf zu hauen, beschwor Schuricke eine Landschaft, die mit ihren bei untergehender Sonne allabendlich aufs Meer hinausfahrenden Fischern ein perfektes Traumbild abgibt.

SP 1

Ein paar Jahre später, als Peter Alexander die Beine von Dolores besang, knüpfte der wieder zu großen Einfluss gekommene Gottfried Benn an Tucholskys Überlegungen an. In seinem 1951 erschienenen Gedicht „Kleiner Kulturspiegel“ betont er die Aussagekraft alltagskultureller Phänomene, die einen Gesellschaftszustand unbewusst genauer reflektierten als wissenschaftliche Analysen:

SP 2

„Ein Schlager von Rang ist mehr 1950
als 500 Seiten Kulturkrise.

Im Kino, wo man Hut und Mantel mitnehmen kann,
ist mehr Feuerwasser als auf dem Kothurn
und ohne die lästige Pause.“

SP 1

Erfolgreiche Schlager erfüllen unterschiedliche Funktionen. Sie stiften Erinnerungen, weil sie als Bojen dienen, an der Menschen, die sich vom Wechsel der Zeiten überfordert fühlen, Halt finden können. Die einfache Melodie- und Textstruktur erlaubt ein rasches Wiedererkennen, nach wenigen Tönen, nach der Andeutung des Refrains. Lieder sind an Lebenssituationen gekoppelt, die die Sozialisation des Einzelnen prägen. Tanzstunde, erster Kuss, Heirat, Trennung, Urlaubsreisen – der Schlager knüpft thematisch bevorzugt an Grundtypen des bürgerlichen Zusammenlebens an. Er wiederholt das Wiederkehrende, was es Menschen verschiedenster Herkunft ermöglicht, einen Schlager zu „ihrem“ Schlager zu machen, der unmittelbar mit ihren Bedürfnissen oder Erlebnissen zu tun zu haben scheint.

EINSPIELER

Margot Eskens, Cindy, oh Cindy

SP 2

Es ist nicht überliefert, welche Sänger der Literaturkritiker Hans Egon Holthausen bevorzugt hörte, als er 1955 seinen Aufsatz „Die flüchtige Musik der Saison und unsere Existenz“ schrieb. Vielleicht waren es Margot Eskens Cindy, René Carols „Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein“

oder Caterina Valentis „Ganz Paris träumt von der Liebe“, die ihn dazu verleiteten, den Schlager mit großzügigen Augen zu betrachten und seine Strahlkraft nicht im Vorhinein klein zu reden:

SP 1

„Der siegreiche Schlager ist unwiderstehlich, wie ein Lauffeuer geht er um die Welt, überall, wo die europäisch-amerikanische Zivilisation ihre Kolonien hat, wird er gespielt, gesungen und getanzt, und auch die Aristokraten des Geschmacks werden von ihm ergriffen und behext. Er ist unbedingt sterbliche, unbedingt sinnliche Musik, eine Verführung für den Augenblick. Diese lust- und angstvolle Solidarität der Lebendigen in der absoluten Geschichtlichkeit des Heute, sie fällt mir ins Ohr und dringt mir durch Leib und Seele, wenn die Musik der Saison erklingt. Durch sie gewinne ich einen unvergleichlich innigen, wenn auch anonymen Kontakt mit meinen Zeitgenossen, tauche ich ein und verliere mich in einem grenzenlosen Element erotischer Möglichkeiten, das mich augenblicksweise mit der ganzen liebeshungrigen und schönheitsgierigen Menschheit vereinigt.“

SP 2

Nicht alle ließen sich von eingängigen Melodien derart mitreißen. Dem Musikpädagogen Georg Götsch missfielen Schlager, weil sie die „elementarischen Geräusche der Verkehrsstraßen und Maschinensäle, der Bürohäuser und Vergnügungsstätten“ zum „Cocktail“ mischten und das irre „Tumeln und Hetzen ebenso wie das Grollen und Rumoren der Untergründe“ spiegelten. Der junge Literaturwissenschaftler Friedrich Kienecker hingegen entdeckte im simplen Weltbild des Schlagers ein religiös grundiertes Verlangen nach Transzendenz:

SP 1

„Es sind letztlich religiöse Intentionen, die hier durch Surrogate verfälscht und verführt werden. Nicht nur primitive Ichsucht und unwürdiger Hedonismus geben dem Weltbild des Schlagers das Gepräge, sondern dahinter steht ein verborgenes Wissen, dass diese Welt nicht so ist, wie sie sein wollte, das Leid der Verbannung aus dem Paradies (...), die Sehnsucht nach ewiger Erfüllung. (...) Das Weltbild des Schlagers ist nicht nur eine Gefahr, sondern auch eine Anklage. Es scheint, als habe sich die abendländische Intelligenz (wenn dieser summarische Ausdruck erlaubt ist) im Laufe der Jahrhunderte so sehr auf sich selbst zurückgezogen, dass zwischen ihrer Welt und der Welt des Jedermann der Zusammenhang verloren gegangen ist.“

SP 2

Während Kulturpessimisten den Schlager als Ausdruck eines Werteverfalls, eines „Verlusts der Mitte“ interpretierten, kümmerten sich deren Produzenten herzlich wenig um solche Zusammenhänge. War der Schlager zuvor vor allem an seine Komponisten gebunden, so rückten nun zunehmend die Interpreten in den Vordergrund. Die kleine Cornelia packte ihre Badehose ein, nahm ihr Schwesterchen an die Hand und wurde als erster Nachkriegskinderstar promotet. Und auch als sie zwangsläufig älter wurde und aus der kleinen Cornelia der Teenager Conny Froboess wurde, verkörperte sie das von ihrer Plattenfirma gut gehegte Bild einer Idealjugendlichen – mal mit, mal ohne Jungrocker Peter Kraus an ihrer Seite.

EINSPIELER

Conny Froboess, Diana

SP 1

Amerikanischer Einfluss schwappte plötzlich über ins brave Wirtschaftswunderland. Tanz- und Schlagerfilmchen breiteten sich auf den Leinwänden aus, doch nirgendwo auf der kommerzialisierten Ebene des Schlagerbetriebs durfte die deutsche Fassung des Rock'n'Roll Unzüchtiges zeigen. Jean Améry untersuchte diese „Idole unserer Zeit“ in seinem Buch „Teenager-Stars“ und kam nicht umhin, sich unter dem Stichwort „Connyformismus“ auch mit dem Berliner Fräulein Froboess auseinander zu setzen:

SP 2

„Conny ist Backfisch, deutsche Version 1960. Sie ist das 'reine Mädchen', das Steptanzen und Hot-Singen gelernt hat, die holde Unschuld, die sich aufs Schnalzen mit den Fingern versteht. Bei Conny ist die Jugend so gut aufgehoben wie in der einer Klosterschule. Kein Whiskygeruch, kein Zigarettdampf, kein neumodischer Unfug: beste Vorkriegsware in sterilisierter Nachkriegs-Kunststoff-Verpackung. Der Konformismus des Connyformismus ist alles, was sich besorgte Eltern und Erzieher nur wünschen können.“

SP 1

Ferne und Heimat – so lautete das klassische Begriffsduo dieser Zeit. Die Schlager schweiften in die Fremde, ließen die einen (zumeist Frauen) zurück und die anderen vom Zuhause, von der Heimat träumen. Wie die Filmindustrie einen Streifen nach dem anderen mit Berg-und-Almszenen ausstaffierte und mit Rudolf Prack oder Sonja Ziemann in den Hauptrollen besetzte, fuhren die Schlagerproduzenten ganze Wagenladungen heimatträchtiger Titel auf. Zum Repräsentanten dieser Stimmung wurde ein Österreicher, der sich Freddy Quinn nannte und serienweise vage Gefühle von Verlust, Einsamkeit und Heimatliebe

verbreitete. „Heimweh“ heißt denn auch eines seiner unvergänglichen Lieder.

EINSPIELER

Freddy Quinn, Heimweh

SP 2

„Heimweh“ arbeitet mit einfachen Kontrasten, stellt „brennend heißen „Wüstensand“, der „so fern“ dem „Heimatland“ ist, einer Erinnerungsidylle gegenüber. Unüberhörbar schwingt in Freddys Wehklage auch ein Verlust mit, den viele Deutsche, die Heimatvertriebenen, am eigenen Leib erfahren hatten. Die vorherrschende Zeitlosigkeit des „Heimweh“-Schlagers ist freilich seinem Abrücken vom all zu Konkreten zu verdanken. Wer beim Hören an Schlesien oder Pommern denken wollte, konnte dies tun. Wer sich nur einem nostalgisch nebulösen Schwelgen in trauriger Verlorenheit hingegen wollte, konnte dies nicht minder tun.

Freddy wurde zum „Star“ der populären Musik, zum Idol, dessen Markenzeichen bewusst gepflegt wurden. Die Plattenindustrie baute ihn zum nachdenklich gestimmten, rätselhaft traurigen Sänger auf, der die von ihm besungene Einsamkeit authentisch verkörpern sollte. Je stärker dieser Starkult Teil der Vermarktungsstrategie wurde, desto vehementer wandten sich Intellektuelle gegen diese in ihren Augen bewusstseinsvernebelnden Kampagnen. „Der Schlager“, resümierte der Literaturkritiker und Autor Reinhard Baumgart in einem Rundfunkessay, „formuliert sein Rezept mit dem Holzhammer: Glücklich ist, wer sich an die bestehenden Verhältnisse anpasst.“

SP 1

Man sieht: Der Zeitgeist begann sich in den Sechzigerjahren zu drehen. Hatten Kritiker wie Friedrich Kienecker noch darüber geklagt, dass der Schlager mit humanistischen oder christlichen Normen nichts im Sinn habe und allein irdische Genüsse propagiere, stellten Soziologen, Philosophen und Schriftsteller den Schlager nun als Teil des kapitalistischen Unterdrückungssystems in die ideologische Strafecke. Nicht, mit Günter Eich zu sprechen, als „Sand im Getriebe“ fungierte der Schlager. Nein, seine Botschaften von einer heilen Welt streuten, so die mahnenden Aufklärer, seinen Anhängern Sand in die Augen, so dass der Blick für die gesellschaftliche Realität und deren Defizite verstellt werde. Maßgeblicher Stichwortgeber dafür wurde der Philosoph Theodor W. Adorno, der in seinen 1961/62 gehaltenen Vorlesungen „Einleitung in die Musiksoziologie“ den für lange Zeit dominierenden Grundton anschlug. Im Kapitel „Leichte Musik“ bündelte Adorno die ideologiekritische Analyse des Schlagers, die seine Rezeption gut zwei Jahrzehnte lang zu einer verbissenen, einseitig geführten Angelegenheit machte. Und natürlich ließ es sich Adorno nicht nehmen, seine Opfer im typischen Adorno-Sound zu rügen:

SP 2

„Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, dass Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, dass sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte. Sie beliefern die zwischen Betrieb und Reproduktion der Arbeitskraft Eingespannten mit Ersatz für Gefühle überhaupt, von denen ihr zeitgemäß revidiertes Ich-Ideal ihnen sagt, sie müssten sie haben.“

SP 1

Die Liebhaber des Schlagers sind in dieser Optik reduzierte menschliche Wesen, die mit Surrogaten abgespeist werden und, so die Hoffnung, auf ihre Befreiung durch mündige Sozialphilosophen warten. Diese im Nachhinein auch ein wenig komisch anmutende Bürgerschelte zog, wie der Journalist Jan Feddersen resümierte, eine klare Forderung nach sich: „Die proletarischen Schichten müssen vom beklagenswerten Zustand ihrer Hörgewohnheiten überzeugt werden.“

Adorno wies den Weg, und viele folgten ihm. Auch der stets zu Beschimpfungen aufgelegte Arno Schmidt fühlte sich belästigt, wenn sein Radio ihn mit Schlagermusik behelligte und er von Bully Buhlan, Fred Bertelmann oder Lys Assia belästigt wurde:

SP 2

„War nicht gestern Abend 'Neues vom Schallplattenmarkt' gewesen, und hatte begonnen: 'Jadas Kliemaa : von Liemaa : ist priemaa'?! Was müssen das für gefühllose Automaten sein, die sowas:

- a.) texten & musiken
- b.) singen und platt schallen,
- c.) kaufen womöglich
- d.) im Rundfunk bringen,
- e.) sich ruhig (oder gar angeregt) anhören!

(: Wer das Alles macht?!: der berühmte 'Deutsche Mensch'! Von der Christlich-Abendländischen Kultur GmbH!)“

SP 1

So laut sich die Gesellschaftskritik in diesen Jahren äußerte und die Unterhaltungskultur traktierte, so wenig Spuren hinterließ sie auf den vorderen Plätzen der Hitparaden. Hier regierten weiterhin die bewährten Herz-Schmerz-Töne; hier sang Siw Malmkvist vom Liebeskummer, der sich nicht lohne, Connie Francis von der Liebe, die ein seltsames Spiel sei,

und der Schnulzenkönig Roy Black von schönsten Träumen, die natürlich ganz in Weiß gehalten waren. Und auch als 1966 der Sieg beim Grand Prix Eurovision de la Chanson zum ersten und bislang einzigen Mal an Österreich fiel, war von Revolte und Revolution nichts zu hören.

EINSPIELER

Udo Jürgens, Merci Chérie

SP 2

Udo Jürgen Bockelmann alias Udo Jürgens sorgte auch nach diesem Grand-Prix-Erfolg immer wieder für Furore. Rechtzeitig gab er sich als frecher Interpret, der mit gewitzten Texten – „Es wird Nacht, Señorita“ – eine nicht in Roberto-Blanco-Niederungen abtauchende Fröhlichkeit versprühte. Als schließlich das sozialliberale Fähnchen Ende der Sechzigerjahre in Bonn wehte, tat der gebürtige Klagenfurter den nächsten Schritt und zeigte sich engagiert. Lieder wie „Ein ehrenwertes Haus“ oder „Lieb Vaterland“ gaben sich kämpferisch, ohne dass Jürgens je eine Degenhardtisierung des deutschen Schlagers in Betracht gezogen hätte.

Seine zahlreichen Wandlungen und sein anhaltender Erfolg provozierten zahlreiche Versuche, sich dem Phänomen „Udo Jürgens“ analytisch zu nähern. Johannes Mario Simmel deutete seinen Landsmann als „Echo eines dürstenden Publikums“ und schrieb ihm die seltene Fähigkeit zu, den „Schmerz geschlagener Wunden“ zu lindern. Der Sexual- und Musikwissenschaftler Günther Hunold wiederum erklärte sich Jürgens' erotische Unwiderstehlichkeit auch mit dessen Kompositionen, deren „Dynamik der stilbildenden Triolen“ den „weiblichen Zuhörern einen permanenten Orgasmus“ beschere.

Ganz anders sah dies Elfriede Jelinek, als sie 1972 Untersuchungen zu Udo Jürgens' Liedtexten anstellte und sich ihren eigenen, für sie typischen Reim darauf machte:

SP 1

„udo zuhörer kommen jedenfalls nicht auf die idee selber was in die hand zu nehmen außer einen aktendeckel im büro. und für die die vielleicht jetzt schon ahnen dass dieses glückchen bei ihnen niemals poch poch machen wird singt udo ja nicht seine schönen lieder. das sind nämlich die ungläubigen. die ideologie zielt auf beharrung und verewigung des bürgers nicht auf veränderung. 'unabänderlich' singt udo. natur statt geschichte. der mittelpunkt und nabel der welt und udos: der mittelständler in seinem universum.“

SP 2

Während Elfriede Jelinek diese an Adorno & Co. geschulten Zeilen schrieb, versuchte der Schlager Paroli zu bieten. Seit 1969 moderierte Dieter Thomas Heck die ZDF-Hitparade und verteidigt die bis heute letzte Hochburg des deutschen Schlagers. Dieser kam, trotz seines Harmoniebestrebens, in den frühen Siebzigerjahren nicht umhin, sich den manifest gewordenen neuen politischen und gesellschaftlichen Strukturen gegenüber zu öffnen. Komponisten und Texter sahen sich genötigt, auch jene nachrückende Generation zu umwerben, die mit der Studentenbewegung oder zumindest mit sozialliberalenm Gedankengut sympathisierte. Die Themen des Schlagers weiten sich notgedrungen aus; neue Töne waren zu hören.

EINSPIELER

Katja Ebstein, Diese Welt

SP 1

Wie Katja Ebstein in „Diese Welt“ Umweltsünden anprangerte und damit sogar auf einem Medaillenrang beim Grand Prix Eurovision landete, so offenbarte sich überall im populären Liedgut ein ungeahntes Problembewusstsein. Juliana Werding besang in „Am Tag, als Conny Kramer starb“ Drogentote, Gunter Gabriel in „Hey, Boss, ich brauch' mehr Geld“ die schlechte Bezahlung der Werktätigen, und Peter Alexander entdeckte in „Hier ist ein Mensch“ die Liebe zum Nachbarn. Auch in erotischer Hinsicht taten sich Freizügigkeiten auf, die zwanzig Jahre zuvor undenkbar gewesen wären: Peter Maffay ließ in „Und es war Sommer“ unbedeckte Frauen auf unerfahrene Schüler treffen, und Jürgen Drews forderte dazu auf, sein Bett mir nichts, dir nichts im Kornfeld aufzuschlagen.

Fast folgerichtig stand am Ende der Entwicklung, genau in dem Jahr, als die sozialliberale Regierung abgelöst wurde, der größte Triumph, den der Schlager auf offiziellem internationalen Parkett erreichte: 1982 siegte Deutschland zum ersten und bislang letzten Mal beim Grand Prix Eurovision de la Chanson. Das Erfolgsgespann Ralph Siegel und Bernd Meinunger schrieb der 17-jährigen Saarländerin Nicole mit „Ein bisschen Frieden“ ein Lied auf den unschuldigen Leib, das die seinerzeit durch Debatten um den NATO-Doppelbeschluss geschürten Ängste mit wahrlich entwaffnender Naivität bündelte und allen Deutschland-Skeptikern den Wind aus den Segeln nahmen. Nicole, ausgestattet mit Gitarre und adrettem Mittelscheitel, kokettierte unverblümt mit dem Bonus jugendlicher Aufrichtigkeit und rief zu einer Haltung auf, der Wohlmeinende schwerlich widersprechen konnten.

EINSPIELER

Nicole, Ein bisschen Frieden

SP 2

Nicoles Sieg beim Grand Prix täuschte nicht darüber hinweg, dass sich der Schlager in seiner herkömmlichen Form auf dem absteigenden Ast befand. Der Triumphzug des angloamerikanischen Pop verdrängte die meisten Schlagersänger von den vorderen Hitparadenplätzen, so dass nicht wenige Interpreten die Flucht in die Volksmusik antraten, wo sie ihr Gnadenbrot bekamen. Die Kanzlerschaft Helmut Kohls signalisierte offen, dass es mit Gesellschafts- und Kapitalismuskritik nicht mehr weit her war. Wo sich in Philosophie und Literatur postmoderne Strömungen ausbreiteten, verloren Adorno an Einfluss, zumal sich die schroffen Grenzen zwischen ernster und unterhaltender Kunst aufzuweichen begannen und es immer weniger Grund gab, mit den Kanonen der Gesellschaftskritik auf die Spatzen am Schlagerhimmel zu schießen. Eine solche Toleranz hatte Ende der Fünfzigerjahre bereits der Komponist Ernst Krenek eingefordert, der die Arbeit seiner Kollegen aus der Schlagerbranche durchaus mit Respekt verfolgte:

SP 1

„Jeder Hit wird mit der Devise 'It's different' angepriesen. Wenn er Erfolg hat, verdankt er ihn aber vor allem der Tatsache, dass er keineswegs 'anders', sondern ganz genauso ist. Was den Durchschnittshörer wirklich befriedigt, ist nicht die Entdeckung des Unbekannten, sondern die Wiedererkennung des längst Bekannten. Und die wirkliche Kunst des Schlagerkomponisten besteht darin, sein Werk so zu disponieren, dass schon die erste Begegnung die Freuden der Wiedererkennung mit sich bringt. Wer sich die Schwierigkeiten des Vorhabens vor Augen hält, wird denen, die es unermüdlich immer wieder probieren, seinen Respekt nicht versagen können.“

SP 2

Schlager und Intellektuelle, daraus entwickelte sich auch seit den Achtzigerjahren keine Liebesbeziehung. Doch wie man begann, Sportphänomene oder Fernsehserien als Ausdruck kulturellen Selbstverständnisses einer Gesellschaft ohne Häme zu betrachten, so erwachte ein neues Interesse für den Schlager, das dessen unfreiwillig komische Seiten berücksichtigte. Was umso leichter fiel, da der Schlager selbst mit Guildo Horn oder Dieter Thomas Kuhn ungeahnte selbstironische Töne vernehmen ließ. Im akademischen Feld entstanden Dissertationen, die nach dem Frauenbild im Schlager fragten oder mit allem sprachwissenschaftlichen Ernst dessen Liebeskonzepte zerpfückten. So wie Dessislava Stoeva-Holm in ihrer Studie „Zeit für Gefühle“, die sich als „linguistische Analyse zur Emotionsthematisierung in deutschen Schlagern“ verstand. Was den Freunden von Bernd Clüver, Roger Whittaker, Michelle oder Helene Fischer ständig entgeht, wenn sie schmachten Liebesschnulzen lauschen, wurde hier auf den akademischen Begriff gebracht:

SP 1

„Zum semantischen Inhalt von Liebe gehören somit sowohl das Gefühl der Sehnsucht nach Liebe als auch die Freude und das Glücksgefühl, wenn der ersehnte Zustand erreicht ist, aber auch der Kummer und die Sorgen, wenn die Liebe nicht mehr vorhanden ist. Ein mögliches Ablaufschema des Liebesgefühls könnte im Schlagertext folgendermaßen aussehen:

- 1) Liebe ist Zweisamkeit, und dies ist eine Art Naturgesetz.
- 2) Liebe ist ein selbstverständliches, anzustrebendes Ziel. Liebe ist der höchste Wunsch.
- 3) Das Fehlen von Liebe bedeutet Einsamkeit und Besorgnis.
- 4) Nach Liebe wird gesucht oder auf sie gewartet.

- 5) Wird Liebe gefunden, werden andere angenehme Zustände wie Freude und Glück generiert. Das Glück ist die Erfüllung der Liebe.
- 6) Wird die Liebe verloren, stellen sich Einsamkeits- und Trauergefühle ein.“

SP 2

Von der Liebe wird im Schlager meistens gesungen, genau genommen in 84,9 Prozent aller Fälle, wie eine Doktorarbeit aus den Siebzigerjahren akribisch ausgezählt hat. Manchmal freilich unternehmen selbst Schlagertexter Ausflüge ins intellektuelle Milieu und mühen sich, die Heroen aus Geschichte, Kunst und Kultur in ihre leichte Prosa einzubauen. Die Dänin Dorthe tat sich dabei besonders hervor. In „Ein ganz Schlauer war Herr Schopenhauer“ tauchte sie in die Philosophiegeschichte des 19. Jahrhunderts ein – in eine Epoche, die es ihr offensichtlich besonders angetan hatte. Denn ein paar Jahre zuvor hatte sie sich bereits dem Komponisten Jacques Offenbach angenähert, in „Sind Sie der Graf von Luxemburg?“ Heimlicher Favorit der Bildungshingabe im Schlager scheint jedoch Napoléon zu sein, der nicht nur von der schwedischen Gruppe ABBA in „Waterloo“ verewigt wurde.

EINPIELER

Frances Gall, Ein bisschen Goethe, ein bisschen Bonaparte

Freddy Quinn, St. Helena

SP 1

Während sich France Gall und Freddy Quinn in die Biografie des französischen Kaisers vertieften, hatte die US-Amerikanerin Peggy March weniger Glück mit einer Shakespeare-Annäherung. Ihr Texter Hans Bradtke griff 1967 in „Romeo & Julia“ geografisch knapp daneben, als er singen ließ: „Wir, wir beide sind nicht Romeo und Julia / und sind auch

nicht zu Hause in Florenz. / Wir, wir beide machen Romeo und Julia / in puncto Tränen keine Konkurrenz.“ Sofort sieht man hier, welche ungeheuren Auswirkungen der Reimzwang hat. Das Schlusswort 'Konkurrenz' ruft den fatalen Irrtum 'Florenz' hervor, wobei, zugegebenermaßen, das Reimwort 'Verona' die Texterei nicht erleichtert hätte. Versuche mit 'so nah' oder 'Ilona', 'doch da' oder Ähnlichem hätten Hans Bradtke und Peggy March freilich unternehmen können.

SP 2

Schlager schaffen Verlässlichkeit, und manchen von ihnen werden zu Evergreens, die sich im kollektiven Bewusstsein einer Nation für immer und ewig festsetzen. Es sind wenige Zeilen, einzelne Akkorde, die sich im Bewusstsein eingraben und über Generationen hinweg nichts an Ausstrahlung verlieren. Das gilt für die Wiener Lieder der Jahrhundertwende wie für die frechen Nachfolger in den Zwanziger- und Dreißigerjahren. Und auch nach 1945 fanden sich genug Geniestreiche, die zum jederzeit abrufbaren Gemeineigentum wurden. 1965 etwa legte Drafi Deutscher den von dezenten Einflüssen des Rock'n'Roll geprägten Song „Marmor, Stein und Eisen bricht“ vor, dessen Siegeszug sich mit dem seinerzeit als modern empfundenen Rhythmus nicht hinreichend erklären lässt.

EINSPIELER

Drafi Deutscher, Marmor, Stein und Eisen bricht

SP 1

Textlich wird hier wenig Überraschendes geboten. Anfang und Refrain wiederholen das vertraute Argument, dass Liebe und Treue alle Naturgewalten überstehen. Das Spiel, das hier zwischen Vergänglichkeit – „Alles, alles geht vorbei“ – und Dauer betrieben wird, übt indes

suggestiven Reiz aus, der in seiner Eingängigkeit bis heute bei Oldieveranstaltungen oder privaten Partys nachgerade ekstatische Begeisterung auslöst.

Die Schriftstellerin Brigitte Kronauer erinnert sich in einem Essay an eine Reise, die sie 1996 ans Instituto de Estudos Germanísticos der Universität Porto führte:

SP 2

„Nachdem der Studentenchor (...) drei alte deutsche Volkslieder gesungen hatte, stimmte er als letzten Beitrag zur Überraschung des portugiesischen und deutschen Publikums den Schlager 'Marmor, Stein und Eisen bricht' an. Die vorwiegend akademischen Zuhörer gerieten plötzlich aus dem Häuschen, klatschten bei der verlangten Wiederholung nahezu vollständig mit und summten hier und da noch am Buffet in nachwehender Begeisterung zu portugiesischen Törtchen, womöglich ohne es zu bemerken, den Refrain.“

SP 1

Gut, möchte man ausrufen, dass Theodor W. Adorno das nicht miterleben musste. Und gut, sich vorzustellen, wie Büchnerpreisträgerin Brigitte Kronauer es klaglos ertrug, dass zumindest in Portugal „Marmor, Stein und Eisen bricht“ offenkundig als heimliche Nationalhymne der Deutschen gilt.

Natürlich lügen Lieder auch, natürlich verteilen Schlager seit jeher Trostpflaster und verleihen der Welt einen Anstrich, der mit der Realität wenig zu tun hat. Doch im erfolgreichen Schlager, dem es – warum auch immer – gelungen ist, sich in die Gehörgänge und in die Herzen der Menschen einzuschleichen, zeigt sich eine auch vor Denkern und Dichtern nicht Halt machende Sehnsucht nach bleibenden Momenten der

Rührung. Und dass diese nur durch die Werke der hohen Kunst erwirkt werden, ist ein Irrglaube, der längst widerlegt ist.

Auch der knorrige Walter Kempowski, der sich hoch interessiert dem widmete, was Hörfunk und Fernsehen zu bieten hatte, wusste, was er an eingängigen Schlagern hatte – genauer an Schlagern, die ihn mit der Vergangenheit verbanden. Während er in seinen Tagebüchern die Comebackversuche von Schlagersängerinnen wie Wencke Myhre mit Hohn und Spott übergießt und über das moderne „Terzinengedudel“ klagt, weiß er sehr wohl zu unterscheiden:

SP 2 ((Anmerkung des Redakteurs: In der Klammer kommentiert Kempowski, was er vom Reporter gehört hat und im Tagebuch erinnert. Falls das verwirrt, die Klammer streichen!))

„Neulich wurde ich im Radio gefragt, was ich gegen Schlager habe. Nun, ich zog vom Leder, und da sagte der Reporter: 'Vorsicht!'“ (Verbrennen Sie sich nicht den Mund!). *Alte Schlager*, ja, das ist etwas anderes. Melodien, Texte, mit denen man aufgewachsen ist.“

SP 1

So verstanden, berühren große Schlager den Mythenurgrund unseres Daseins, und es verwundert es nicht, dass ein Autor wie Peter Handke, der immer auf Suche nach dem Dauerhaften im Flüchtigen ist, in seinen Tagebuchaufzeichnungen zum Lobpreis des Schlagers ansetzt, inspiriert von „Moonlight Shadow“ oder „I treni per Tozeur“ (*sprich: Toseo*), dem italienischen Beitrag zum Grand Prix Eurovision 1984.

SP 2

„Manche Schlager sind ein Hohes Lied – gerade manche Schlager.“
 „Als ob man, wenn man alles durchdacht hätte, wieder bei den Schlager-Texten ankommen würde.“

SP 1

Wieder bei den Schlagertexten ankommen, am Ende ... so ist es vielleicht, denn spätestens seit der Lektüre von Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ wissen wir, dass es simple Biskuittörtchen oder unebene Pflastersteine sein können, die uns neue, die uns vergangene Welten aufzuschließen vermögen. Und manchmal bestehen diese Welten aus leichter Musik, die man meinte vergessen zu haben:

SP 2

„An diesem Morgen überraschte ich mich dabei, wie ich einen Schlager vor mich hinsummte, der mit seit dem Jahr, in dem ich nach Florenz und Venedig hätte reisen sollen, entfallen war. So tief wirkt die Atmosphäre, wie die Tage sie zufällig mit sich führen, auf unseren Organismus ein und holt auf dunklen Vorratsräumen, in denen wir sie der Vergangenheit überantwortet hatten, dort eingeschriebene Melodien herauf, die unser Gedächtnis nicht entziffert hatte. Ein bewussterer Träumer begleitete bald diesen Musikanten, den ich in mir hörte, ohne zunächst erkannt zu haben, was er spielte.“

SCHLUSSEINSPIELER

Nana Mouskouri, Lieder, die die Liebe schreibt

Textnachweise:

Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 41

Jean Améry: Teenager-Stars. Idole unserer Zeit. Rüschtikon-Zürich: A. Müller, 1960, S. 85f.

Gottfried Benn: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke, hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1982, S. 391

Peter Handke: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 – Juli 1990. Salzburg/Wien: Jung und Jung, 2005, S. 210 und 96

Hans Egon Holthusen zit. nach: Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Bremen: Schünemann, 1963, S. 103 (zuerst 1955)

Elfriede Jelinek: Udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehn. Untersuchungen zu Udo Jürgens Liedtexten. In: E.J. u.a.: Materialien zur Musiksoziologie. Wien/München: Jugend und Volk, 1972, S. 9

Walter Kempowski: Somnia. Tagebuch 1991. München: Knaus, 2008, S. 390.

Friedrich Kienecker zit. nach: Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Bremen: Schünemann, 1963, S. 109 (zuerst in „Die Kirche in der Welt“ 7, 1954)

Ernst Krenek zit. nach: Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Bremen: Schünemann, 1963, S. 116 (zuerst in E.K.: Zur Sprache gebracht. München: Langen-Müller, 1958).

Brigitte Kronauer: Das Große Dam Dam. In: Max & Moritz (Hrsg.): Schlager, die wir nie vergessen. Verständige Interpretationen. Leipzig: Reclam, 1997, S. 174

Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 3: Guermites. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 196

Arno Schmidt zit. nach: Arno Schmidt für Boshafte. Ausgewählt von Bernd Rauschenbach. Frankfurt/Main: Insel, 2007, S. 75f.

Dessislava Stoeva-Holm: Zeit für Gefühle. Eine linguistische Analyse zur Emotionsthematisierung in deutschen Schlagern. Tübingen: Narr, 2004, S. 95

Kurt Tucholsky: Alte Schlager. In: K.T.: Gesammelte Werke, hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 3. Reinbek: Rowohlt, 1975, S. 188