

*Romantische Liebe*  
*im Schlager der 1960er-Jahre*

## Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort.....	3
2	Einleitung.....	3
	2.1 Vorliegende Untersuchungen zu Liebe und Geschlechtlichkeit in der Kulturindustrie .....	3
3	Rahmen-Analyse des Schlagers.....	7
	3.1 Historische Entwicklung des Schlager-Rahmens .....	8
	3.2 Merkmale des Schlager-Rahmens.....	8
	3.3 Teilnehmerstatus.....	9
	3.4 Person-Rolle-Formel des Interpreten.....	10
4	Diskursanalyse von ausgewählten Schlägern.....	12
	4.1 Heidi Brühl, Wir wollen niemals auseinandergehn (1960).....	14
	4.2 Catherina Valente, Ein Schiff wird kommen (1960).....	16
	4.3 Blue Diamonds, Ramona (1960).....	18
	4.4 Gerhard Wendland, Tanzen mit mir in den Morgen (1961).....	19
	4.5 Nana Mouskouri, Einmal weht der Südwind wieder (1962).....	21
	4.6 Nana Mouskouri, Ich schaue den weißen Wolken nach (1962).....	22
	4.7 Cliff Richard, Rote Lippen soll man küssen (1963).....	24
	4.8 Siw Malmquist, Liebeskummer lohnt sich nicht (1964).....	25
	4.9 Ronny, Kleine Annabell (1964).....	26
	4.10 Nana Mouskouri, Weiße Rosen aus Athen (1961).....	28
5	Zusammenfassung .....	30

## Inhaltsverzeichnis Anhang

1	Die 50 populärsten Titel der deutschsprachigen Single-Charts seit 1956.....	II
2	Schlagertexte.....	III
3	Musikdokumente.....	X
4	Verzeichnis der verwendeten Materialien.....	X

Damit die analysierten Schlagertexte und die Analyse parallel lesbar sind, liegt der Anhang in einem separaten Dokument vor.

# 1 Vorwort

Diese Arbeit schließt an die Ergebnisse des Textes „Romantische Liebe als hegemonialer Diskurs“<sup>1</sup> an. Der Vorgängertext hat historisch und theoretisch den Zusammenhang zwischen Romantischer Liebe und modernem Subjekt untersucht und kam zum Ergebnis, dass Romantische Liebe die Subjektpositionen „Mann“ und „Frau“ in einem Paar hierarchisch anordnet und damit das „Geschlecht“ als bipolare Form stabilisiert. Am Ende wird die fehlende inhaltliche Bestimmung moderner Geschlechtlichkeit eingeräumt und die Untersuchung kulturindustrieller Darstellungen der Liebe als Gradmesser für Subjektivierung vorgeschlagen.

Dieser Vorschlag wird hier aufgegriffen. Der vorliegende Text will klären, wie Menschen sich in der Romantischen Liebe aufeinander beziehen und dabei Geschlechtlichkeit performieren.

## 2 Einleitung

Zur Untersuchung kulturindustrieller Produkte existieren zahllose Methoden der empirischen Sozialforschung. Um ein dem Gegenstand Schlager und dem institutionellen Rahmen Hausarbeit angemessenes Vorgehen zu finden, beginne ich meine Auseinandersetzung mit der reflektierten Darlegung vorliegender Untersuchungen zu ähnlichen Themen. Die Fragestellung dabei ist im ersten Schritt, was mit welchen Mitteln erkannt wird. Im zweiten Schritt wird aus der Abwägung der vorliegenden Werke ein Vorgehen für diese Arbeit geschlossen.

### ***2.1 Vorliegende Untersuchungen zu Liebe und Geschlechtlichkeit in der Kulturindustrie***

Illouz<sup>2</sup> untersucht Werbeplakate und Anzeigebilder, in denen Romantik und Liebe dargestellt werden. Um dem Verhältnis zwischen kulturindustriell applizierten Narrativen und subjektiven Selbstdeutungen nachzugehen, interviewt sie zusätzlich Gewährspersonen nach ihrer Deutung der dargestellten Bilder. Die Untersuchung kontrastiert also die Eigenlogik der Bilderwelt mit den Selbstdeutungen von Subjekten und trifft daraus Aussagen darüber, wie Menschen die Imagos der Werbung deuten, mit anderen Worten: die wissenschaftliche Textauslegung wird kontrastiert mit der alltäglichen Deutungen von Interviewees, um daraus Aussagen über Alltagspraxen zu treffen.

---

<sup>1</sup> Raab, Jurkschat 2005

<sup>2</sup> 2003

Hochschild<sup>3</sup> konfrontiert StudentInnen mit einer Anzeige, in der ein warenförmiges Arrangement für Dienstleistungen im sozialen Nahraum offeriert wird<sup>4</sup>. Die einzelne Anzeige als Ausgangsmaterial wird nur dargestellt und aus den Reaktionen der Gewährspersonen geschlossen, dass sie eine Übertretung der derzeit als üblich geltenden Verhaltensformen darstellt, weil sie die Grenze zwischen Warenwelt und Privatleben in Richtung des letzterem verschiebt. Aus den besorgten Reaktionen auf diesen Versuch schließt Hochschild Aussagen über die als essentiell empfundenen Inhalte des Privaten – Hingabe, Mutterschaft und irrationale Verzauberung. Hier wird also von vornherein davon ausgegangen, dass das mediale Material eine Abweichung darstellt und aus den Reaktionen der Interviewees Aussagen über die Norm geschlossen.

Willems und Kautt<sup>5</sup> analysieren die Darstellung des Geschlechtskörpers in der Werbung in Anschluss an Goffmans Rahmenanalyse. Die Anzeigen werden in diesem Sinne als Forum interpretiert, das als Transformation von Alltag Körperpraxen und -performanzen kopiert und reinszeniert. Untersucht wird demnach, wie Geschlechtskörper dargestellt werden und welche Sinnimplikationen daraus erwachsen. Ziel ist es, „Formen und Stile zu identifizieren und in einen ‚grammatologischen‘ Zusammenhang zu stellen“.<sup>6</sup> Hier liegt also ein gänzlich anderer Zugang vor: Willems und Kautt gehen davon aus, dass Anzeigen eine transformierte Version alltäglicher Körperpraxen darstellen und daher eine hypostasierte Version realer Verhaltensweisen darstellen. Den Kontrast zu einer Ebene sozialer Praxen wird hier durch den Rekurs auf eine „historische Grundtendenz zur Egalisierung der Macht- und Positionsverhältnisse zwischen den Geschlechtern“<sup>7</sup> hergestellt, kurz gesagt: der Werbungsdiskurs wird mit einer angenommenen Tendenz der Geschichte kontrastiert, wobei das Auseinanderklaffen als Besonderheit des untersuchten Diskurs gedeutet wird.

Kotthoff<sup>8</sup> geht ebenso in Anschluss an Goffman davon aus, dass Reklame-Design in der Regel eine positive und idealtypische Darstellung von Alltagswissen ist. Die *institutionelle Reflexivität* – die auch rückwirkende Abbildung von alltäglichen Merkmalen, die als bestimmend für Geschlechtlichkeit angenommen werden – in der Werbung erlaubt daher zu zeigen, wie sich der Geschlechtskörper idealisiert darstellt.

---

<sup>3</sup> 2004

<sup>4</sup> ein Geschäftsmann sucht eine Frau, die gegen Bezahlung für ihn Gastgeberin bei Parties, Masseurin, Begleiterin für gesellige Zusammenkünfte und Reisen und Haushälterin sein soll, wobei Sex und professioneller Begleitservice von vornherein ausgeschlossen wird (Hochschild 2004, S. 1)

<sup>5</sup> 1999

<sup>6</sup> Willems, Kautt 1999, S. 131

<sup>7</sup> Ebda., S. 152

<sup>8</sup> 2001

Wichert<sup>9</sup> analysiert die Formen moderner Männlichkeit durch eine kritische Diskursanalyse hegemonialer Printmedien. Diese geht davon aus, dass der Alltagsdiskurs als machtvolle und materielle Praxis zentraler Bestandteil der (Re)produktion von Männlichkeit ist und die alltägliche Wahrnehmung von anderen Menschen und vom eigenen Selbst strukturiert. Kulturindustrie stellt in diesem Sinne eine interdiskursive Kollektivsymbolik zur Verfügung, deren Allegorien, Metaphern, Emblemen und Beispiele als allgemein verständliche Deutungsmuster über verschiedene Diskurse hinweg subjektive Orientierung in der Welt erlauben<sup>10</sup>. Wichert macht also mit einer Analyse der Inhalte von Printmedien gesellschaftliche Aussagen- und Sagbarkeitsfelder sichtbar. Er verzichtet darauf, die subjektiven Deutungen der Inhalte zu untersuchen, weil wirkungsmächtige Diskurse sowieso vorstrukturieren, was denk- und damit lebbar ist. Ob die vorgebrachten Inhalte einer davor gedachten wahren Wirklichkeit entsprechen oder nicht, ist für die Materialität der Diskurse zweitrangig, weil die Menschen den Medienrahmen als Orientierungshilfe im Alltag nutzen, gleich ob „Bild lügt“ oder nicht – worauf es ankommt ist der mediale Anspruch, Wirklichkeit zu konstituieren.

Wie die vorliegenden Untersuchungen über kulturindustrielle Darstellungen von Liebe und Geschlechtsbildern vorgehen ist in Tabelle 1 zusammengefasst.

---

<sup>9</sup> 2004

<sup>10</sup> Der Interdiskurs ist die alltägliche Schnittstelle von Spezialdiskursen. Hier sammelt sich Alltagswissen an und konstituiert gemeinsame gesellschaftliche Grundannahmen (Wichert 2004, S. 23). Link (zit. nach Wichert 2004, S. 33) spricht explizit vom „*kit*“, der „eine imaginäre gesellschaftliche und subjektive totalität [sic]“ suggeriert und damit eine kulturelle Gemeinschaft konstituiert.

<b>AutorIn</b>	<b>Methode</b>	<b>Erkenntnis</b>
Illouz	Kontrastierung von innerer Logik der Darstellung mit subjektiven Deutungen von Interviewees	Subjektive Realität von Liebespraxis in Korrelation mit sozialer Ungleichheit
Hochschild	Analyse der subjektiven Deutungen einer Darstellung von Abweichung	Aussagen über die subjektiv als essentiell und normal angesehenen Elemente von Ehe und Familie
Willems/Kautt	Rahmen-Analyse und Diskursanalyse: Kontrastierung der inneren Logik der Darstellungen mit theoretischen Erkenntnissen	Konservative Haltung der untersuchten Darstellungen
Kotthoff	Rahmen-Analyse: Untersuchung der institutionellen Reflexivität von Geschlecht in der Werbung	Idealtypen der Darstellung von Geschlechtlichkeit, die Rückschlüsse auf die alltägliche Darstellung erlaubt
Wichert	Kritische Diskursanalyse: Innere Logik des Mediendiskurses macht gesellschaftliche Aussagen- und Sagbarkeitsfelder sichtbar	Aussagen über das diskursiv strukturierte Sag- und Lebbare

Tabelle 1: Vergleich der Methoden bei Untersuchungen über Liebe und Kulturindustrie

Die kritische Diskursanalyse bei Wichert funktioniert nur unter der Vorgabe, dass der untersuchte Diskursstrang den Anspruch auf das Abbilden einer „wahren Wirklichkeit“ erhebt, was bei Schlagern sicher nicht der Fall ist.

Die Kontrastierung mit geschichtsphilosophischen Annahmen, wie sie Willems/Kautt vornehmen, muss sich die Frage gefallen lassen, wie verlässlich die Annahme einer generellen Egalisierung der Geschlechterbeziehungen in der Moderne ist.

Die Methoden, die eine Befragung von Gewährspersonen umfassen, können für sich in Beschlag nehmen, dass sie über die inneren Sinnstrukturen der kulturindustriellen Darstellungen hinaus untersuchen, wie diese gedeutet werden. So wird gerade im Bereich der Werbung klar, dass die hypostasierte Darstellung von kulturellen Bildern durchaus auch kritisch als hohles Klischee gesehen wird<sup>11</sup> und die idealisierte Darstellung<sup>12</sup> daher durchaus auch recht weit von den Lebenswelten entfernt sein kann, dass also mit Links Worten der Interdiskurs und der Spezialdiskurs Werbung stark voneinander abweichen können.

Die Erkenntnis, dass idealisierte Darstellungen durchaus alltäglichen Deutungsmustern widersprechen können, widerlegt nicht den Sinn einer Analyse von Kulturprodukten. Es muss nur

<sup>11</sup> Illouz 2003, S. 106

<sup>12</sup> Kotthoff 2001

festgehalten werden, dass die Frage nach dem Verhältnis von Schlager- und Alltagsdiskurs nicht pauschal beantwortet werden kann.

Es ist sicherlich zutreffend, dass Popkultur eine „Verherrlichung“ der dargestellten Vorgänge vornimmt und dadurch systematisch Idealtypen erzeugt<sup>13</sup>. Ebenso ist es aber denkbar, dass die Typisierung entscheidende Merkmale übergeht. Noch komplizierter wird das Verhältnis dadurch, dass Individuen ihr Handeln wiederum an kulturindustriellen Abbildungen orientieren, dass hier also in der Tat in eine (Re)produktion<sup>14</sup> vorliegt, in deren Rahmen kollektive Identitäten sowohl tradiert<sup>15</sup> als auch umgedeutet werden können.

Um vollständig zu klären, wie reflexiv Subjekte mit kulturindustriellen Darstellungen umgehen, ist meines Erachtens die Kontrastierung der Liebeslogik des Schlager-Diskurses mit der des Interdiskurses und den subjektiven Deutungen konkreter Personen nötig.

Dies ist sicher im Rahmen einer Hausarbeit nicht möglich.

Als ersten Schritt kann jedoch die innere Logik des Schlager-Diskurses analysiert werden.

Methodisch werde ich ähnlich wie Willems/Kautt die Rahmenanalyse des Mediums um eine Analyse ausgewählter Diskursfragmente erweitern, ohne allerdings ans Ende eine Kontrastierung mit externen Quellen zu stellen.

### **3 Rahmen-Analyse des Schlagers**

Der „Rahmen“ ist die Definition einer Situation, die nötig ist, um die persönliche Anteilnahme an ihr nach bestimmten Prinzipien zu organisieren. Rahmen-Analyse ist in diesem Sinne die „Analyse der Organisation der Erfahrung“<sup>16</sup>.

Für fast alle Situationen gilt dabei, dass die Definition nicht willentlich auf der Mikroebene der beteiligten Personen geschaffen wird, sondern gesellschaftlich. Die Beteiligten stellen für gewöhnlich „ganz richtig fest, was für sie die Situation sein sollte, und verhalten sich entsprechend“<sup>17</sup>, sie organisieren eine Erfahrung, die im primären Kern schon sozial strukturiert ist<sup>18</sup>.

Als Rohmaterial für die Rahmen-Analyse sind alltägliche Beobachtungen und kulturindustrielle Darstellungen besonders geeignet, weil hier nachgezeichnet werden kann, wie Erfahrung

---

<sup>13</sup> Goffman 1980, S. 23f

<sup>14</sup> wie Willems, Kautt (1999) ebenso wie Wichert (2004) annehmen

<sup>15</sup> Willems, Kautt 1999, S. 135

<sup>16</sup> Goffman 1980, S. 19

<sup>17</sup> ebda., S. 9

<sup>18</sup> ebda., S. 22f

organisiert wird. Im Folgenden wird also neben dem Ausgangsmaterial Schlager populäres und populärwissenschaftliches Material genutzt.

Am Anfang steht eine historische Einordnung des Schlagers.

### **3.1 Historische Entwicklung des Schlager-Rahmens**

Der Begriff „Schlager“ ist vermutlich 1881 entstanden und bezeichnete ein besonders populäres und eingängiges Musikstück. Schnell wurde die Bedeutung um kommerziellen Erfolg erweitert, um schließlich zur Bezeichnung eines Genres zu werden.<sup>19</sup> Historisch kann man den Schlager in die Tradition der Konstruktion eines spezifisch deutschen Liedguts im Rahmen des Nation-Buildings der verspäteten Nation einordnen. Terkessidis sieht eine Kontinuität in der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, in der ästhetische Konstruktion einer Gemeinschaft ohne störende Einwände ewig nörgelnder Kritikaster und in der Wahl der Themen<sup>20</sup>.

Es liegen verschiedene Vorschläge vor, den Schlager in Epochen zu teilen<sup>21</sup>. Einig sind sie darin, dass in den 1960er-Jahren nach einer für die Nachkriegszeit charakteristischen Welle von Heimatschulzen und Südseeschlagern<sup>22</sup> eine Verjüngung der Interpreten und eine Wendung hin zur Thematisierung von Geschlecht und Liebe eintritt<sup>23</sup>.

Diese Phase endet in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahren mit einer Krise des Schlagers. Zu dieser Zeit löst – wie Schlager-Star Jürgen Marcus bedauert<sup>24</sup> – die Neue Deutsche Welle den Schlager in der Gunst des Publikums ab. Der Schlager hat allenfalls noch Erfolg mit humoristischen Darbietungen wie dem „Lied der Schlümpfe“ oder den langen „Kreuzberger Nächten“<sup>25</sup>.

Für die Untersuchung von Romantischer Liebe ist gerade die Phase zwischen dem Heimatlied und dem Niedergang aufschlussreich, weil hier Liebe – sowieso eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste im Schlager<sup>26</sup> – noch über das sowieso übliche Mass thematisiert wird.

### **3.2 Merkmale des Schlager-Rahmens**

Der primäre Rahmen im Schlager – die Antwort auf die Frage, was eigentlich vor sich geht<sup>27</sup> – ist sicher, dass eine Geschichte erzählt wird. In der Regel ist allen Beteiligten klar, dass es im Schlager nicht um die Verhandlung der realen Sozialkontakte der InterpretInnen geht<sup>28</sup>.

---

<sup>19</sup> Port le roi 1998, S. 9

<sup>20</sup> Terkessidis 1996, S. 122f

<sup>21</sup> Port le roi 1998, Kraushaar 1983

<sup>22</sup> Port le roi 1998, S. 120, Kraushaar 1983, S. 78

<sup>23</sup> Kraushaar 1983, S. 79f

<sup>24</sup> ebda., S. 133

<sup>25</sup> Port le roi 1998, S. 199f

<sup>26</sup> ebda., S. 161, Kraushaar 1983, S. 16

<sup>27</sup> Goffman 1980, S. 35f

<sup>28</sup> auch wenn es hier Ausnahmen gibt wie Gunter Gabriels „Hey Yvonne“, dass die reale Ehescheidung des Schlagermusikers zum Gegenstand hatte (Port le roi 1998, S. 191ff)



Ob der eigentliche Sinn das Verwertungsinteresse oder die Bedürfniserfüllung der ZuhörerInnen ist, ist umstritten, aber für die hier zu untersuchende Frage irrelevant.

Die Darstellung von Liebe im Schlager ist im Goffman'schen Sinne eine Modulation<sup>29</sup> eines Originalrahmens<sup>30</sup> romantischer Liebe. Damit ein Schlager Erfolg haben kann, muss er sowohl eine für die Zuhörer verständliche Sprache sprechen als auch die Rahmenbedingungen des Originalrahmens nicht so weit verlassen, dass sie nicht mehr erkennbar sind<sup>31</sup>. Er muss mit Adornos Worten etwas unverwechselbar konkretes enthalten und so planmässig banal sein, dass sich automatisch positive Assoziationen daran anschließen und nichts unerwartetes die Rezeption stört<sup>32</sup>.

Zeitlich ist der Rahmen eines Liedes besonders eng geklammert. In der Regel muss in drei oder weniger Minuten eine ganze Geschichte so dargestellt werden, dass sich den Zuhörenden der Sinn erschließt. Daraus folgt, dass hier auf ganz besonders komprimierten Raum die innere Logik eines sozialen Vorganges überzeugend und mitreißend dargestellt werden muss und dafür die für das Original wichtigen Inhalte überzeichnet werden müssen, oder wie es Kraushaar<sup>33</sup> ausdrückt: Der Schlager hängt Klischee an Klischee.

Daher lässt die Untersuchung des Schlagers Rückschlüsse darauf zu, was als besonders bedeutsam im Zusammenhang mit Liebe angenommen wird.

Eine tiefe Schichtung<sup>34</sup> von Modulationen liegt bei Liebe im Schlager in dem Sinne vor, dass eine soziale Realität vertextet wird, diese dann vertont, aufgenommen, einer Musikproduktionsfirma angeboten, produziert, arrangiert, aufgenommen und schließlich veröffentlicht wird. Gleichwohl sind alle zwischen dem letztlichen Rahmen und dem unmodulierten Original liegenden Schritte gezwungen, die ursprünglichen Rahmenbedingungen und Sinnstrukturen intakt zu lassen, damit die schon angesprochene Erkennbarkeit nicht verloren geht.

### **3.3 Teilnehmerstatus**

Im Rahmen des Hörens von Schlagern ist der Teilnehmerstatus<sup>35</sup> klar: HörerInnen sind alleine passive KonsumentInnen. Im Inneren des Rahmens kann es aufschlussreich sein, zu ergründen, wie der Teilnehmerstatus geschlechtlich verteilt ist.

---

<sup>29</sup> Goffman 1980, S. 57

<sup>30</sup> ebda., S. 58

<sup>31</sup> Willems, Kautt 1999, S. 136

<sup>32</sup> Adorno 1984, S. 782

<sup>33</sup> 1983, S. 16

<sup>34</sup> Goffman 1980, S. 96

<sup>35</sup> Goffman 1980, S. 249

### **3.4 Person-Rolle-Formel des Interpreten**

Die Person-Rolle-Formel<sup>36</sup> der SchlagersängerInnen ist schillernd. Wie schon ausgeführt, ist es offensichtlich, dass hier kein wirkliches Liebeswerben und kein wirkliches Trauern über das Ende von Beziehungen vorliegt, gleichwohl ist es für einen erfolgreichen Schlager unerlässlich, dass die Darstellung wirkliche Ergriffenheit hervorruft. Vom Standpunkt der Fans aus gesehen ist es dafür besonders überzeugend, wenn Person und Rolle zusammenfallen. Dem entsprechend berichten Fan-Zeitschriften ausgiebig über das Privatleben der Stars. Wichtige Attribute sind dabei Natürlichkeit, Authentizität oder (in neueren Genres) Credibility. Alle Schlager-Stars präsentieren sich als ehrlich und aufrichtig<sup>37</sup>. Von der Seite der Produktion her gesehen, ist die Rolle Schlagerstar ein aufwendiges, arbeitsteilig hergestelltes Produkt, in das Imageberatung, Werbung, die Branchen der Körpergestaltung (Kosmetik, Stilberatung, Haargestaltung) und weitere Anstrengungen eingehen. Gemeinsames Ziel dieser vielfältigen Bemühungen ist es, einen möglichst erfolgreichen Star zu kreieren<sup>38</sup>.

Natürlichkeit und Authentizität sind also für die Fans eine Qualität der Rolle, für die ProduzentInnen ein aufwendiges Produkt. Schlager ist also ein So-Tun-Als-Ob, was als abstraktes Wissen sicher allgemein bekannt ist, trotzdem permanent durch die Erweckung eines Anscheins von Unmittelbarkeit konterkariert wird.

Die Inhalte der InterpretInnen-Rolle ist durch Elemente gekennzeichnet, die möglichst vielen Leuten Identifikation ermöglicht<sup>39</sup>. Um Attraktion und Romantik überzeugend zu verkörpern, darf Alter, Geschlecht, Schicht und Herkunft der InterpretInnen nicht völlig von den Vorlieben der ZuhörerInnen abweichen.

In Bezug auf Alter ist die Rolle nicht sehr total, teilweise sind alte InterpretInnen erfolgreich in Darstellungen romantischer Liebe, wobei auffällt, dass alte Männer sehr viel verbreiteter sind als alte Frauen. Das lässt darauf schließen, dass für Männer Alter weniger ein Hinderungsgrund für Liebe darstellt als für Frauen.

Zum Rahmen gehört ein wenig virtuoser Gesang<sup>40</sup>. Die ZuhörerInnen können sich damit leichter mit dem vorgetragenen identifizieren, eine Opernsängerin oder ein Opernsänger würden die Anrufung alltäglicher Wünsche und Bedürfnisse und die Identifikation mit dem Interpreten erschweren. Die soziale Stellung der Rolle ist in der Regel als gut situiert, aber nicht betont reich

---

<sup>36</sup> ebda., S. 297f

<sup>37</sup> Schlagerstar Jürgen Marcus bringt es auf den Punkt, er will „Schlager machen, zu dem ich stehe“ (Kraushaar 1983, S. 134f)

<sup>38</sup> Schlagerstar Tanja Berg berichtet von den Zumutungen, die diese Arrangements auch für die Person darstellen (Kraushaar 1983, S. 158)

<sup>39</sup> Kraushaar 1983, S. 20

<sup>40</sup> ebda., S. 20, bestätigt auch durch die in Kapitel 4 untersuchten Schlager

einzuordnen<sup>41</sup>. Die graphische Rahmung von Schlager-Schallplatten einzelner Interpreten zeigt in der Regel Portraits der Stars mit Blick zur Kamera<sup>42</sup>. Auf Sammelkarten schauen zuckersüß lächelnde Stars den Fan an<sup>43</sup>. Auch dieses Merkmal erlaubt einen subjektiven, fast privaten Bezug zum Medium und fördert die Identifikation mit den Künstlern.

Wenn die affirmative Rolle aufgebrochen wird, reagieren die Fans ohne Verständnis weil positive Träume zerstört werden<sup>44</sup>. Das gilt für jeden Skandal, jedes abweichende Verhalten, dass von einem Interpreten bekannt wird.

Für Liebe und Sexualität performierten so gut wie alle Schlager-Stars heterosexuelles Begehren. Gerüchte über Homosexualität können die Karriere eines Schlagerstars sehr negativ beeinflussen<sup>45</sup>. Der Name der Interpretenrolle ist in der Regel ein Künstlernamen. Durchweg sind die Künstlernamen kürzer, oft nur Vornamen. Vor allem in den 1960er-Jahren sind junge Stars mit englischem Namen und Akzenten besonders erfolgreich<sup>46</sup>. Dabei singen in der Tat auch Personen mit Migrationshintergrund, oft aber auch Deutsche oder ÖsterreicherInnen mit entsprechendem Künstlernamen wie Jack White (Horst Nußbaum), Cindy (Jutta Berger), Roy Black (Gerd Höllerich), Bruce Low (Ernst Bjelke)<sup>47</sup>. In der Frage der Identifikation gilt es hier zu unterscheiden: Die oft tatsächlich nicht-deutschen InterpretInnen der Südsee-Fernweh-Welle lassen sich als konstitutives Außen der Identifikation begreifen<sup>48</sup>, während die englischsprachigen Künstlernamen der weißen deutschen Stars der 1960er und 1970er Jahre eher für eine positive Konnotation der anglo-amerikanischen Popkultur zu dieser Zeit sprechen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Schlager in der Sprache der ZuhörerInnen erkennbar und kurzgefasst eine Idealtypisierung des sozialen Nahraums darbietet. Die Modulation ist dabei ein hochgradig arbeitsteilig hergestelltes So-Tun-Als-Ob, dass die als essentiell angesehenen Inhalte hypostasiert und eine positive Identifikationsmöglichkeit für die Fans bietet.

Die Rolle der Stars entsteht ebenso wie der Inhalt ihrer Darbietungen in einem hochgradig geschachtelten Rahmen, der aber darauf beruht, dass eine Person-Rolle-Formel der Authentizität und Unmittelbarkeit vorgetäuscht wird, die Identifikation ermöglicht.

---

<sup>41</sup> ebda., S. 21

<sup>42</sup> ebda.

<sup>43</sup> ebda., S. 35ff

<sup>44</sup> Tanja Berg in Kraushaar 1983, S. 161

<sup>45</sup> Das musste Bernd Clüver 1976 erfahren. Ein Lied, in dem es um Homosexualität ging, wurde zum Anlass, dem Sänger ein homosexuelles Begehren zu unterstellen. Clüver dementierte und verlobte sich demonstrativ, seine Karriere wurde jedoch nachhaltig geschädigt (Port le roi 1998, S. 177ff). Tanja Berg singt heute bei der Lesben-Szene-Band Lesbetons (Kraushaar 1983, S. 152) und hat in ihrer Schlagerkarriere immer heterosexuelles Begehren performiert.

<sup>46</sup> Kraushaar 1983, S. 79f

<sup>47</sup> Kraushaar 1983, S. 26f

<sup>48</sup> Terkessidis 1996, S. 129ff

Diese Rahmenbedingungen machen den Schlager-Rahmen zu einem wertvollen Gegenstand zur Erkundung dessen, was für eine große Menge von Menschen in Bezug auf die Gestaltung des sozialen Nahraums als ideal angesehen wird.

Zu diesen Idealen lässt sich bereits jetzt festhalten:

- Die Darstellung von Liebe ist sehr verbreitet, sie ist also ein zentraler Bereich des sozialen Nahraums.
- Identifikationsobjekte sind in der Regel hübsch, adrett, aber nicht übertrieben angezogen, heterosexuell und jung, wobei Männer auch älter sein dürfen. Homosexualität taucht kaum auf, wenn doch, dann führt sie sowohl auf der Ebene der Darbietung als auch auf Text-Ebene<sup>49</sup> zu Problemen.

Für eine weitere Erschließung der Inhalte des Schlager-Rahmens werde ich im Folgenden ausgewählte Schlager analysieren.

## 4 Diskursanalyse von ausgewählten Schlagern

Eine institutionelle und diskursive Rahmung des Untersuchungsgegenstandes ist bereits in Kapitel 3 geschehen, es folgt die Analyse ausgewählter Diskursfragmente.

Die Auswahl der analysierten Schlager wird mit Hilfe der Top-10-Verkaufscharts getroffen. Das Internet-Angebot „Charts-Surfer“<sup>50</sup> errechnet eine nach Höhe der Platzierung gewichtete ewige Hitliste der deutschen Single-Charts. Selbst wenn die gewichtete Wertung der Verkaufszahlen nicht den höchsten wissenschaftlichen Standards genügt<sup>51</sup>, kann doch festgehalten werden, dass die so gewonnenen Stücke auf jeden Fall ein Massenpublikum erreicht und positiv für sich eingenommen haben.

Zieht man von den damit gewonnenen 50 populärsten Liedern seit 1956 diejenigen ab, die englischen, französischen, italienischen oder keinen Text haben bleiben 22 Titel übrig, die alle dem Genre Schlager zugerechnet werden können<sup>52</sup>.

Von diesen 22 können zwei als Jux-Titel der späten 1970er/frühen 1980er-Jahre ohne relevanten Bezug zur romantischen Liebe verworfen werden<sup>53</sup>. Vier Titel sind vor 1960 erschienen und werden

---

<sup>49</sup> „Mike und sein Freund“ im schon angesprochenen Schlager sind z.B. am Ende des Liedes beide tot.

<sup>50</sup> <http://charts-surfer.de> am 25.3.2006

<sup>51</sup> z.B. lässt sich einwenden, daß ein Schlager, der über Jahre hinweg populär ist, aber nicht in den Top-10 auftaucht, hier nicht berücksichtigt wird.

<sup>52</sup> siehe Anhang 1

<sup>53</sup> das „Lied der Schlümpfe“ und die „Polonäse Blankenese“

deswegen verworfen<sup>54</sup>. Drei weitere Schlager werden von Kindern gesungen und behandeln romantische Liebe nicht<sup>55</sup>.

Nach Abzug dieser Titel bleiben 12 Schlager übrig, die sich mit romantischer Liebe befassen<sup>56</sup>. Von diesen werde ich die 10 höchstplatzierten auswerten.

Es handelt sich um die Titel:

- Heidi Brühl, Wir wollen niemals auseinandergeh'n (1960)
- Caterina Valente, Ein Schiff wird kommen (1960)
- Blue Diamonds, Ramona (1960)
- Gerhard Wendland, Tanze mit mir in den Morgen (1961)
- Nana Mouskouri, Einmal weht der Südwind wieder (1962)
- Nana Mouskouri, Ich schau den weißen Wolken nach (1962)
- Cliff Richard, Rote Lippen soll man küssen (1963)
- Siw Malmkvist, Liebeskummer lohnt sich nicht (1964)
- Ronny, Kleine Annabell (1964)
- Nana Mouskouri, Weiße Rosen aus Athen (1961)

Ich werde die Titel im folgenden auf ihre Aussagen über Romantische Liebe untersuchen. Im Sinne einer Rahmen-analytisch geschärfte Diskursanalyse werde ich analysieren, was den erzählten Rahmen für romantische Liebe ausmacht und wie der werkimmanente TeilnehmerInnenstatus und die Bezüge zwischen den auftauchenden Figuren aussehen. Das wird ergänzt durch eine Analyse der sprachlichen und musikalischen Mittel der Darstellungen.

Konkret ergeben sich folgende Fragestellungen:

- a) Wie wird in Bezug auf Liebe argumentiert?
- b) Wie handeln die beteiligten Figuren?
- c) Was ist der Rahmen für Liebe?

---

<sup>54</sup> Drei davon („Die Gitarre und das Meer“ und „Unter fremden Sternen“ von Freddy und in gewissem Maße auch „Marina“ von Will Brandes) sind entsprechend den oben getroffenen Annahmen tatsächlich dem Südsee-Fernweh-Subgenre zuzuordnen.

<sup>55</sup> „Bajo Boy“ von Jan&Kjeld und zwei Titel von Heintje

<sup>56</sup> Die Statistik zeigt an dieser Stelle, dass die oben vorgenommene Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes zu einer dem Untersuchungsgegenstand angemessenen Auswahl von Material führt: Von den 22 im hier operationalisierten Sinne erfolgreichsten Schlagern stammen 15 aus dem gewählten Zeitraum, von diesen 15 beschäftigen sich 12 mit Romantischer Liebe. Die Annahme, die erste Hälfte der 1970er-Jahre sei ebenso ergiebig wie die 1960er-Jahre wird durch die Verkaufszahlen nicht gedeckt. Anscheinend ist auf dieser Ebene die oben angesprochene Krise schon vorher eingetreten.

d) Wie ist der TeilnehmerInnenstatus der Figuren?

e) Wie beziehen sich verschiedene Figuren aufeinander?

f) Wie werden die Aussagen sprachlich und musikalisch gerahmt?

Ob sich aus den Ergebnissen dieser Textanalysen im zweiten Schritt gemeinsame Aussagen für den Liebesdiskurs im Schlager der 1960er Jahre ziehen lassen, wird der weitere Verlauf zeigen.

#### **4.1 Heidi Brühl, *Wir wollen niemals auseinandergehen* (1960)**

Das Lied beginnt mit einer allgemeinen Klagen darüber, dass Menschen ständig Zeugin schmerzhafter Trennungsprozesse werden und fragt, ob „das so sein [muss]“<sup>57</sup>. Nach dieser Einleitung wird in Richtung mehrerer nicht bestimmter AdressatInnen eine direkte Aufforderung dazu, sich gegenseitig Liebe und Vertrauen auszusprechen vorgebracht: „Schenkt euch immer nur Liebe, schenkt euch immer Vertrauen“<sup>58</sup>. Danach kehrt das Lied zum Aussagecharakter zurück und die einzige Strophe endet mit der Aussage: „nichts ist so schön wie die Worte, die ewigen Worte: 'Mein Herz ist nur dein!'“<sup>59</sup>. Der folgende Refrain bringt wiederum in der ersten Person Plural ein Treueversprechen vor: „Wir wollen niemals auseinander gehn, wir wollen immer zueinander stehn.“<sup>60</sup>, dass danach noch darum erweitert wird, dass es für das lyrische Wir gilt, was auch immer „auf der großen Welt“<sup>61</sup> geschieht und dass „Unsere Welt“ so schön bleibt – was vorher und nachher durch die Zeile „Wir wollen niemals auseinander gehn“ gerahmt wird. Das Lied stellt fest, dass es durch „scheiden“ zu Leid und Trauer kommt und fragt, ob das notwendig ist. Es muss also an erster Stelle festgehalten werden, dass Trennung als schmerzhafter Prozess dargestellt wird. Die Frage, ob „das so sein muss“ bezieht sich allerdings in der Logik des Liedes nicht darauf, ob Trennungen notwendig mit Schmerz verbunden sind, sondern darauf, wie sie sich vermeiden lassen: Ein Liebesversprechen, vorgebracht durch die „ewigen Worte“ führt zur Willensbekundung, immer zusammen zu bleiben und zueinander zu stehen und im Endeffekt gar dazu, dass „unsre Welt“ schön bleibt, egal, was „auf der großen Welt“ auch geschehen mag. Letzteres konstruiert eine vom öffentlichen Bereich abgetrennte eigene Welt, die zwar unbestimmt, aber immer schön bleibt. Die Wendung „ewige Worte“ wird für gewöhnlich für die Bibel genutzt. Es liegt nahe, die „ewigen Worte“ im Liedtext als kirchliches Eheversprechen zu deuten. Die Kontinuität der ewigen Worte wird im Lied insgesamt sechs mal durch die Titelzeile bestätigt: „Wir wollen niemals auseinander gehen“. Der Erfolg der Ehe wird also durch den Willen der Beteiligten garantiert.

*Argumentiert wird also: Trennungen sind nicht schön, verhindern lassen sie sich durch Heirat und den unbedingten Willen zu ewiger Treue. Konstituiert wird daraus eine „heile Welt“ des Privaten,*

---

<sup>57</sup> Z. 1-6, siehe Anhang 2.1. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>58</sup> Z. 7f

<sup>59</sup> Z. 9f

<sup>60</sup> Z. 11f

<sup>61</sup> Z. 13

*die fast vollständig von der Öffentlichkeit getrennt ist und die unbestimmt bleibt. Um das eintreten zu lassen, wird nichts getan, nur idealistisch ein „Wollen“ immer wieder beschworen. Der Rahmen für Liebe ist die Ehe.*

*Gehandelt wird im ganzen Lied nicht, die Aktivität beschränkt sich auf „Wollen“.*

Es leibt unklar, an wen sich die Ansprache richtet. Die Sprechposition changiert von allgemeiner Aussage, zum Imperativ und zur Selbstdefinition eines imaginären „Wir“. Eine sinnvolle Sprechposition wäre die einer Person in zeitlicher Nähe zu ihrer Hochzeit. Die Zeilen der Beschreibung und Aufforderung wären dann die an die Hochzeitsgäste gewandte Aufforderung, auch zu heiraten. Eine andere Deutung wäre, dass eine Frau von der Ehe träumt.

Daraus ergeben sich zwei mögliche Werte für den immanenten Teilnehmerinnenstatus des lyrischen Ich: Eine Braut gibt Ratschläge an die Gäste oder eine unverheiratete Frau träumt von der Liebe. Seltsamer Weise taucht die Person des Gatten überhaupt nicht auf, allein in dem „Wir“, dass nie auseinander gehen will, ist sie enthalten. Dieser Fakt spricht dafür, dass die dargestellte Situation eben keine Hochzeit ist.

*Der TeilnehmerInnenstatus ist nicht hinreichend geklärt. Was feststeht ist, dass die einzig vorkommende Subjektposition die einer Frau ist, die ein Loblied auf die Ehe singt und dabei über einen nicht definierten weiteren Teil eines „Wir“ spricht.*

Musikalisch ist der Titel ein Walzer. Die Schilderungen des möglichen Trennungsschmerz im ersten Teil wird auch musikalisch dramatisch dargestellt. Die Worte „sein“ (von „Muss das so sein?“, „allein“ und „Dein“ (von „mein Herz ist nur Dein“) werden musikalisch durch eine Streckung des Tempos besonders betont. Die oben dargestellte Argumentation wird durch dieses Stilmittel unterstrichen. Die Zeilen „Schenkt euch immer nur Liebe, schenkt euch immer Vertrauen“ werden sehr getragen und harmonisch betont, dem entgegen wirkt „Mein Herz ist nur Dein“ bis auf das letzte Wort fast gesprochen, was durchaus mit der oben ausgesprochenen Vermutung, dass es sich bei diesen „ewigen Worten“ um das Eheversprechen handelt, korrespondiert – dieses wird ja in einem formalen Verfahren ausgesprochen. Die Zeile „Unsre Welt bleibt so schön“ ist von der Silbenanzahl her die kürzeste Liedzeile und wird daher besonders stark gedehnt. Damit wird über das oben vorliegende Maß hinaus die heile Welt des Privaten hypostasiert, ohne dass der Inhalt bestimmt wird.

*Die pure Argumentation – vor allem die Überhöhung der Sphäre des Privaten – wird also musikalisch verstärkt.*

## 4.2 Catherina Valente, *Ein Schiff wird kommen* (1960)

In diesem Lied beschreibt „ein Mädchen von Piräus“ ihre Liebe für den Hafen, die Schiffe und „das Lachen“ und die „Küsse“ von Matrosen<sup>62</sup>. Dieser „Zauber“ des Hafens lockt<sup>63</sup> das Mädchen jeden Abend in den Hafen, wo sie auf fremde Schiffe wartet<sup>64</sup>. In der ersten Strophe stellt sich eine Person als „Mädchen von Piräus“ vor. Das „Mädchen“ liebt den Hafen und die Küsse der Matrosen, die nach „Salz und Teer“<sup>65</sup> schmecken. Der darauf folgende Refrain beteuert die Überzeugung, dass zu einem nicht bestimmten Zeitpunkt ein Schiff kommen wird, dass „mir den einen, den ich so lieb' wie keinen und der mich glücklich macht“<sup>66</sup> bringt. Das wird „meinen Traum erfüllen und meine [...] Sehnsucht mancher Nacht“<sup>67</sup> stillen. Die zweite Strophe fällt hinter diese Hoffnung zurück und verdeutlicht, dass der „Eine“, der kommen muss und an den das „Mädchen“ ihr Herz verlieren wird einer „vom Hafen“ sein muss<sup>68</sup>. Nur einen solchen wünscht sich das lyrische Ich „für's Leben“<sup>69</sup>. „Später“<sup>70</sup> stehen dann die Kinder der Erzählerin „genau wie ich am Kai“<sup>71</sup>, warten allerdings nur noch auf fremde Schiffe.

Liebe ist in diesem Lied zweierlei: In der ersten Strophe wird sie als bezaubernd-verlockende Macht eingeführt, die durch die Attraktion der Atmosphäre und die körperlichen Qualitäten der Matrosen eine junge Frau jeden Abend in den Hafen lockt. Diese Liebe führt zu einer dauerhaften Suche, die aber nicht die Sehnsucht stillt. Letzteres geschieht erst durch „den einen“<sup>72</sup>, der irgendwann kommt, den das lyrische Ich „wie keinen“<sup>73</sup> liebt und an den sie ihr Herz verliert. Genau das – Exklusive Liebe und Glück – ist nämlich *der* Traum und *die* Sehnsucht der Erzählung. Der eine „[macht] mich glücklich“, was sowohl eine Aussage darüber sein kann, wie Glück zu erheischen ist (durch die eine ewige Liebe „für's Leben“<sup>74</sup>), aber auch als Hinweis auf eine Schwangerschaft interpretiert werden kann. Die dritte Strophe schildert die zukünftige Situation nach dem Finden des „Einen“<sup>75</sup>: „Meine Kinder“<sup>76</sup> stehen am Kai und warten auf fremde Schiffe. Ergebnis der Erfüllung von Sehnsucht mit einem exklusiv geliebten „Burschen [...] für's Leben“<sup>77</sup> sind also Kinder. Die

---

<sup>62</sup> Z. 1-4, siehe Anhang 2.2. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>63</sup> In einer späteren Aufnahme des Liedes wird das „Locken“ explizit ausgesprochen. Im hier vorliegenden Original ist es implizit vorhanden.

<sup>64</sup> Z. 5-8

<sup>65</sup> Z. 4

<sup>66</sup> Z. 10ff

<sup>67</sup> Z. 14ff

<sup>68</sup> Z. 17ff

<sup>69</sup> Z. 20

<sup>70</sup> Z. 21

<sup>71</sup> Z. 22

<sup>72</sup> Z. 10

<sup>73</sup> Z. 11

<sup>74</sup> Z. 20

<sup>75</sup> Z. 10

<sup>76</sup> Z. 21

<sup>77</sup> Z. 20



Aussage, dass die Kinder dann später „genau wie ich“<sup>78</sup> Abend für Abend am Kai stehen, relativiert das Ergebnis. Die Hoffnung, dass „der eine“ wirklich eine Liebe für's Leben ist, erfüllt sich nicht, die Mutter steht am Ende wieder am Kai. Die Zukunftsvision endet also tragisch, die lebenslange Liebe wird nur als Traum Wahrheit.

*Liebe ist in diesem Sinne zum einen eine starke Attraktion für die Romantik von Hafen und Matrosen. Diese Liebe bleibt aber defizitär, sie stillt die dahinter liegende Sehnsucht nicht. Das vermag nur die Liebe für's Leben. Sie macht glücklich, erfüllt die Träume und die Sehnsucht der Handelnden, ist aber inhaltlich kaum bestimmt: Alles, was wir über sie wissen ist, dass sie zu Kindern führt und für die Protagonistin unglücklich endet.*

*Liebe kann also zwei Rahmen haben: einen „kleinen“, bezogen auf wechselnde Menschen und atmosphärische Orte und einen „großen“, bezogen auf die Liebe für's Leben, die die eigentliche Sehnsucht stillt.*

Die Vortragende stellt sich als „Mädchen von Piräus“ vor. Piräus (griech. Πειραιάς) ist der Hafen von Athen. Ein „Mädchen von Piräus“ ist also eine junge Frau vom Hafen. Diese Subjektposition spielt mit der Andeutung, dass es sich bei der Erzählerin um eine Sexarbeiterin handelt<sup>79</sup>. Auf jeden Fall ist es für eine junge Frau nach den heute herrschenden Moralvorstellungen nicht üblich, jeden Abend im Hafen zu stehen und Küsse mit Matrosen auszutauschen. Die Subjektposition macht im Laufe des Liedes keine Änderung durch, die letzten drei Zeilen des Liedes rufen wieder den Traum und die Sehnsucht an. Außer der Hauptperson tauchen passiv die Matrosen auf – sie werden geliebt und geküsst, mehr nicht. Der Eine – die Liebe für's Leben – taucht sehr oft auf und handelt nur indirekt, indem er Träume erfüllt und Sehnsucht stillt. Die Kinder tauchen einmal auf und stehen am Hafen. Eine Beziehung zwischen den Kindern, dem Vater (ich gehe davon aus, dass es sich um „dem Einen“ handelt) und der Mutter wird nicht geschildert.

*Die primäre Subjektposition des Liedes ist also eine Sexarbeiterin, die ihre wahrscheinlich bis zum Ende unerfüllte Sehnsucht und ihren Traum von einer männlichen Liebe für's Leben darlegt.*

Die Instrumentierung mit Banjo, Bass und Schifferklavier erzeugt eine Hafenatmosphäre. Die Strophen werden im Vergleich zum Refrain eher gesprochen als gesungen, bis auf die Silben „Meer“, „Teer“, „Kai“ und „-hai“ wird kurz und stakkatohaft vorgetragen. Im Kontrast dazu wird der Refrain langgezogen, stark intoniert und ausdrucksvoll dargeboten<sup>80</sup>. Die dritte Strophe und die zweite Darbietung des Refrains wird durch eine Rückung abgetrennt. Der zeitliche Sprung im Text wird dadurch betont, die Tatsache, dass eine Rückung das tonale Zentrum verschiebt, ansonsten

---

<sup>78</sup> Z. 22

<sup>79</sup> Eine Kontextbedingung bestätigt diese Annahme: Der Titel ist dem Film „Sonntags ... nie“ entnommen und wird dort von der Star-Prostituierten Ilya (Melina Mercouri) gesungen.

<sup>80</sup> Die 82 Silben der ersten Strophe dauern ebenso wie die 48 Silben des Refrains 30 Sekunden.

aber die Melodie nicht modifiziert, erzeugt einen musikalischen Zustand, der zwar kurz den Anschein erweckt, dass sich etwas ändert, letztlich aber wieder beim immer gleichen landet. *Durch diese musikalischen Mittel wird die Kontinuität der Sehnsucht nach der Einen Liebe für's Leben betont, der Rest der Geschichte geschwächt.*

### **4.3 Blue Diamonds, Ramona (1960)**

Der Titel umfasst nur sechs Zeilen Strophe und vier Zeilen Refrain. Beides wird zweimal abwechselnd wiederholt. Zu Beginn verabschiedet sich der Protagonist mit dem Wort „Goodbye“ für ein Jahr von „Ramona“ und versichert, dass dieses Jahr schnell vorbei geht<sup>81</sup>. Danach richtet der Text an „Ramona“ den Imperativ, nicht zu verzagen und nicht zu fragen<sup>82</sup>. Als Begründung dafür wird vorgebracht, dass der Erzähler in Gedanken weiter bei „Ramona“ sein wird und ideell ständig Grüße bringt<sup>83</sup>. Der Refrain fordert „Ramona“ eindrücklich dazu auf, an den Beginn der Beziehung zu denken, die gerade durch die einjährige Abwesenheit unterbrochen wird<sup>84</sup>. Das Ende des Refrains und – nach einigen Wiederholungen des Dargelegten – des Liedes kündigt an, dass der Erzähler nach einem Jahr mit Blumen vor der Tür steht dann auf unbestimmte Zeit bleibt<sup>85</sup>.

Das Thema des Liedes ist die Unterbrechung einer Beziehung für ein Jahr. Die Tatsache, dass am Ende der Trennung das „bei Dir“ zu bleiben steht, legt nahe, dass es sich bei der Beziehung um eine Liebesbeziehung handelt. Eine sehr plausible Erklärung für die Unterbrechung ist der Wehrdienst, der im Erscheinungsjahr des Titels auf ein Jahr terminiert war.

In diesem Sinne spricht also ein zukünftiger Wehrdienstleistender zu seiner Geliebten, sagt, dass die einjährige Trennung nicht so schlimm ist, versichert ihr, in Gedanken bei ihr zu sein, fordert sie auf, jeden Tag an die Beziehung zu denken und kündigt an, dass er nach einem Jahr mit Blumen zurückkommt und dann bei ihr bleibt. Auf eine Banalisierung der Trennung folgt also die Versicherung, dass die Beziehung nach einem Jahr durch ein kleines Geschenk wieder hergestellt werden wird.

*Eine Liebesbeziehung ist in dieser Argumentation eine soziale Beziehung, die auch ein Jahr ohne sozialen Kontakt überstehen soll. Der Liebes-Rahmen unterliegt also der Norm, zweitweilige Trennungen überstehen zu müssen.*

Die zwei Subjektpositionen im Lied sind ein sprechender Wehrdienstleistender und seine adressierte Geliebte. Das Lied beginnt mit einer Zeile, in der der Sprecher „Goodbye“ sagt. Die sieben folgenden Zeilen formulieren in Richtung der Geliebten die Forderungen, die Trennung ohne Fragen zu akzeptieren und das ganze Jahr jede Tag an die Beziehung zu denken. Am Ende spricht

---

<sup>81</sup> Z. 1f, siehe Anhang 2.3. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>82</sup> Z. 3

<sup>83</sup> Z. 4ff

<sup>84</sup> Z. 7f

<sup>85</sup> Z. 9f, 19f

der Wehrdienstleistende wieder über sich und beteuert in zwei Zeilen seine Rückkehr. Was der Mann tut, ist Goodbye sagen, die Frau instruieren und ankündigen, dass er mit Blumen wiederkommt und dann bleibt.

*Die Handlungen, mit denen die Kontinuität sichergestellt werden sollen, sind viele Imperative, eine schwache Begründung durch gedankliche Zuwendung und die Ankündigung, Blumen mitzubringen. Die zwei Subjektpositionen im Lied sind ein Mann, der viele Forderungen an „seine“ Geliebte vorbringt und eine Frau, die zuhört und nicht fragen soll. Der Bezug der beiden Personen ist einseitig. Der Mann spricht fast ausschließlich darüber, was die Frau tun soll.*

Die ersten beiden Zeilen („Ramona, ...“) werden fast gesprochen und nur mit dezenter Bass- und Becken-Begleitung untermalt. Mit der dritten Zeile („Verzag nicht, ...“) setzt Orchestrierung ein und es wird mehrstimmig gesungen. Der Refrain folgt dem selben Muster.

Die gesprochenen Zeilen wirken wie eine vorsichtige Eröffnung eines heiklen Themas. Nachdem diese augenscheinlich problemlos vorgebracht werden konnte, wird die schon vorgebrachte Argumentation (im Grunde: „Ich gehe, aber das ist nicht so schlimm“) weiter ausgebaut. In dieser Deutung ist dem Wehrdienstleistenden zu Beginn seiner Ansprache bewusst, dass die Banalisierung der Trennung eine das soziale belastende Aussage sein könnte. Dass sie widerspruchlos akzeptiert wird, ermutigt ihn, weiter schwache Begründungen dafür auszusprechen, dass die Situation kein Problem sein soll. Die Situation gipfelt in der Ankündigung eines ganz und gar alltäglichen Geschenkes – Blumen – nach einer einjährigen Trennung.

*Die Musikalische Deutung lässt es plausibel erscheinen, dass hier dargestellt wird, dass es zwar eine Norm der Kontinuität gibt, dass diese aber vor allem durch Luftschlösser, „Gedanken“ und „Blumen“ aufrecht erhalten wird. Diese Lesart macht die oben getroffenen Aussagen über den Text zweifelhaft. Es ist denkbar, dass der geschilderte Rahmen keine temporäre, sondern eine von vornherein auf Dauer angelegte Trennung ist und die sprechende Subjektposition daher ein Wehrdienstleistender, der seine Liebesbeziehung beendet.*

#### **4.4 Gerhard Wendland, Tanze mit mir in den Morgen (1961)**

Das Lied beginnt mit dem Refrain. Die ersten zwei Zeilen formulieren die Aufforderung, mit dem lyrischen Ich in den Morgen und in das Glück zu tanzen<sup>86</sup>. Zeile 3 und 4 begründet diesen Wunsch damit, wie schön das Träumen in den Armen der angesprochenen bei „verliebter Musik“<sup>87</sup> ist. Der Refrain bewegt sich grammatisch in die Vergangenheit und schildert, wie der Protagonist „Suzanne“<sup>88</sup> formell zum „Tango um Mitternacht“<sup>89</sup> aufgefordert hat. Die geschilderte Reaktion

---

<sup>86</sup> Z. 1f, siehe Anhang 2.4. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>87</sup> Z. 4

<sup>88</sup> Z. 6

<sup>89</sup> Z. 5

besteht darin, dass sie „mich nur an[sah]“<sup>90</sup>, der Protagonist aber wusste, dass sie ihn so glücklich macht, „wie's nur eine im Leben kann“<sup>91</sup>. Nach einer Wiederholung des Refrains beginnt die zweite Strophe mit der selben Zeile – der Aufforderung zum Tanz<sup>92</sup> – schildert aber danach, dass ein dritter – „ein Kavalier“<sup>93</sup> – am Tag darauf die Aufforderung ausgesprochen hat. Es wird festgestellt, dass dieser „schneller [war]“ und „sie nach Haus [gebracht hat]“<sup>94</sup> und das lyrische Ich daraufhin nur noch von ihr geträumt hat. Die Reaktion darauf folgt in der dritten Strophe, wo die einleitenden Aufforderung diesmal schon am Morgen per Telefon ausgesprochen wird<sup>95</sup>. Die Aussage wird im Präsens vorgebracht und Suzanne „hat [ihn] deswegen oft ausgelacht“<sup>96</sup>, lacht ihn aber dafür mitternachts an.

Der Wechsel von Präsens („ruf ich bei Suzanne schon am Morgen an“<sup>97</sup>) zu Perfekt („hat sie mich auch deswegen oft ausgelacht“<sup>98</sup>) und zurück zur Gegenwartsform („wenn es zwölf ist, lacht sie mich an“<sup>99</sup>) macht nur Sinn, wenn das Präsens hier einen dauerhaften Zustand ausdrückt: Nach dem in der zweiten Strophe geschilderten Vorfall wird Suzanne regelmässig, ja „oft“ morgens schon aufgefordert. Dafür hat sie den Fordernden zwar schon oft ausgelacht, um Zwölf jedoch lacht sie ihn regelmässig an.

In der ersten Strophe weiß der Protagonist, dass Suzanne ihn so glücklich macht, „wie's nur eine im Leben kann“, was sicher einen Verweis auf die lebenslange Liebe darstellt. Diese Andeutung wird aber nicht weiter ausgeführt. Im Refrain wird eine „verliebte Musik“<sup>100</sup> bemüht, bei der es so schön ist, in Suzannes Armen zu träumen. Der Tanz mit und das Nachhause bringen von einem anderen führt beim Erzähler dazu, nur noch von Suzanne zu träumen und führt ihn zur Idee, jetzt jeden Tag (oder zumindest vor jeder Gelegenheit zum Mitternachtstango) bei seiner Tanzpartnerin anzurufen, was dem Lied eine humoristische Wende gibt.

*Wie bei Catherina Valente gibt es hier also zwei Rahmen für die Liebe, einen, der um Mitternacht beim Tango in das Glück tanzt und durch das Träumen in den Armen der Tanzpartnerin erfüllt wird einen, der nur durch „eine im Leben“ erfüllt werden kann und „so glücklich“ macht. Anders als beim „Mädchen von Piräus“ liegt keine Hierarchisierung vor. Die „kleine“ Liebe des „in den Morgen Tanzens“ führt auch ins Glück und wird nur da zum Problem, wo der „Kavalier“ auftaucht. Diese Bedrohung wird aber durch kreatives Handeln gelöst, so dass die Bewegung in Richtung des Glücks immer immer wieder repetiert werden kann, ohne dass es zu einer*

---

<sup>90</sup> Z. 6

<sup>91</sup> Z. 8

<sup>92</sup> Z. 13

<sup>93</sup> Z. 14

<sup>94</sup> Z. 15

<sup>95</sup> Z. 17f

<sup>96</sup> Z. 19

<sup>97</sup> Z. 18

<sup>98</sup> Z. 19

<sup>99</sup> Z. 20

<sup>100</sup> Z. 4

*Manifestation der „großen“ Liebe kommt, die in Zeile 7f (, so glücklich [..], wie's nur eine im Leben kann“) angedeutet wird.*

Im Lied tauchen drei Personen auf: Der Ich-Erzähler schildert ausführlich seine Gefühle (er träumt in den Armen der „Suzanne“) und er handelt aktiv durch die ständige Aufforderung und durch Telefonate. Suzanne sieht ihn an, lacht ihn aus und lacht ihn an, handelt also kaum und wenn dann nicht verbal. Auf Aufforderungen und andere Offerten reagiert Suzanne willig, egal, ob sie von der Hauptperson oder von einem unbekannten Kavalier stammen. Der Kavalier handelt nur durch eine Aufforderung und bringt Suzanne nach Hause. *Die Hauptperson wird also als handelndes Subjekt mit der Möglichkeit zu kreativem Handeln dargestellt, Suzanne reagiert darauf affirmativ und scheint nicht in der Lage, selbst etwas zur Wahl ihres Tanzpartners beitragen zu können.*

Musikalisch liegt ein Tango vor, was die geschilderte Situation des Mitternachtstango untermalt. Der Refrain wird ausdrucksvoll gesungen, die Strophen eher gesprochen. Der Dokumentarcharakter der erzählten Geschichte und die Authentizität der im Refrain geschilderten Gefühle wird so unterstützt. Vor der dritten Strophe liegt eine Rückung, die wie bei „Ein Schiff wird kommen“ als Einleitung einer neuen Entwicklung, die aber letztendlich zu einer Wiederholung des Immergleichen zurückkehrt, interpretiert werden kann: Am Ende steht der selbe Refrain wie am Anfang, nur das tonale Zentrum ist leicht erhöht. Die Zeile „Darf ich bitten zum Tango um Mitternacht“ wird so gesprochen, als ob es sich um eine komische Zeile handelt.

*Die Musik unterstützt die Kontinuität der „kleinen“ Liebe, die Authentizität der Gefühle, die im Spiel sind und den humoristischen Charakter der Geschichte.*

#### **4.5 Nana Mouskouri, Einmal weht der Südwind wieder (1962)**

Das Lied beginnt mit der Schilderung eines Versprechens ewiger Liebe, das in romantischer Umgebung von einer nicht näher bestimmten männlichen Person gegenüber dem lyrischen Ich vorgebracht wurde<sup>101</sup>. Danach wird dargelegt, dass „er“ fortging, die Erzählerin aber an sein Wort glaubt und keinen Kuss bereut<sup>102</sup>. Der Refrain streckt sich über 10 Zeilen und formuliert die Überzeugung, dass zu einer nicht näher bestimmten Zeit der Südwind wieder weht, die Protagonistin am Hafen steht, ein Schiff von weit her kommt und „wir“ uns wiedersehen<sup>103</sup>. Was dann folgt ist, dass eine angesprochene Person – offensichtlich der „er“ aus der ersten Strophe – der Erzählerin allein gehört und sie nach der ersten Nacht, in der sie „glücklich gemacht“ wird, nie wieder einsam ist<sup>104</sup>. Die zweite Strophe legt dar, dass die abwesende Person zu einer unbestimmbaren Zeit und an einem unbestimmbaren Ort daran denkt, dass „fremde Sterne“<sup>105</sup> nicht

<sup>101</sup> Z. 1ff, siehe Anhang 2.5. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>102</sup> T. 4ff

<sup>103</sup> Z. 7ff

<sup>104</sup> Z. 12ff

<sup>105</sup> Z. 19

die Heimat sind und in Folge dessen nach Hause kommt<sup>106</sup>. Diese Argumentation führt wieder zum Refrain.

*Liebe ist also ein Versprechen, dass in romantischer Umgebung vorgebracht wird und an das die Erzählerin auch noch glaubt, wenn der Liebespartner für eine unbestimmte Zeit an einen unbestimmten Ort gegangen ist. Der Glaube umfasst eine Rückkehr, die durch den bindenden Bezug zur Heimat hervorgerufen wird, und die in letzter Konsequenz zum alleinigen Eigentum am adressierten Menschen führt, nachdem dieser die Erzählerin in „der ersten Nacht [...] glücklich gemacht“ hat, was durchaus als Bezug auf Sexualität und Schwangerschaft interpretiert werden kann.*

*Handeln im Zusammenhang mit Liebe ist im Stadium vor der Manifestation einer lebenslangen Beziehung küssen, sich sehnen und der unbedingte Glaube an die Validität vorgebrachter Versprechungen.*

*Der Rahmen der Liebe ist vor allem Hoffen und Sehnen nach einer lebenslangen Beziehung, der Inhalt dieser Beziehung besteht im Glücklich Machen in der ersten Nacht und darin, nie wieder einsam zu sein.*

*Das Lied kennt nur eine Teilnehmerin, die sich an die Zuhörer wendet und ihre Überzeugung kundtut. Die zweite Person – „er“ – ist weit, weit weg und kann deswegen nicht angesprochen werden. Aus der Erinnerung der Teilnehmerin erfahren wir, dass er ein Treueversprechen gegeben hat, weiterer Bezug zwischen den beiden wird nur imaginär hergestellt.*

Musikalisch dominiert ein melancholischer Ton, der den ambivalenten Charakter der Erzählung betont: Zum einen existiert eine angenehme, romantische Erinnerung, zum anderen formuliert die Erzählerin die Hoffnung auf eine wunderbare Zukunft. Die dargebotene Melancholie betont noch einmal, dass ein tragisches Ende der Geschichte durchaus denkbar ist. Das Wort „Wiedersehen“ wird jeweils durch ein harmonisches Harvenglissando untermalt. Mit einem solchen Glissando endet das Lied auch, was nochmal die Hoffnung auf ein Wiedersehen unterstreicht.

*Musikalisch wird der Hoffungscharakter der Liebe betont.*

#### **4.6 Nana Mouskouri, Ich schau den weißen Wolken nach (1962)**

Das Lied beginnt mit dem Refrain, der formuliert, dass das lyrische Ich den weißen Wolken nachschaut und im Wachen davon träumt, dass ein angesprochenes „Du“ bei ihr ist<sup>107</sup>. Der zweite Teil des Refrains fordert, dass auch das „Du“ ans lyrische Ich denken soll, wenn es die Wolken sieht,

---

<sup>106</sup> Z. 17ff

<sup>107</sup> Z. 1ff, siehe Anhang 2.6. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

denn auch in der Ferne ist die Liebe der Erzählerin bei ihrem Gegenpart<sup>108</sup>. Auch hier ist das „Du“ wie in „Einmal weht der Südwind wieder“ nicht vor Ort, die Ansprache muss also unter der Annahme, dass die Protagonistin nicht halluziniert als Formulierung eines Normativs und nicht als direkte Anrede verstanden werden. Die erste Strophe schildert einen regnerischen Abend, bei dem „keiner meine Tränen [sieht]“<sup>109</sup>, was nahelegt, dass Tränen alltägliches Attribut der Erzählerin sind. Sie macht dazu aber ein lächelndes Gesicht<sup>110</sup> und sagt: „Mein Herz vergisst Dich nicht“<sup>111</sup>. Darauf folgt wieder der Refrain, allerdings nur der erste, auf die Erzählerin gerichtete Teil<sup>112</sup>. Die zweite Strophe erzählt, wie das lyrische Ich „so oft [alleine] am Fenster“<sup>113</sup> steht und täglich mehr und mehr auf die „Deine Wiederkehr“<sup>114</sup> wartet.

*„Liebe“ kommt im Lied nur im Refrain vor und fungiert dort als Begründung dafür, warum die abwesende Person beim Anblick der Wolken an die Erzählerin denken soll – weil „meine Liebe bei Dir“<sup>115</sup> ist. Die Abwesenheit der geliebten Person – deren Geschlecht unklar bleibt – führt offensichtlich zu Tränen.*

*Die Handlungen, die sich für die Erzählerin daraus ergeben sind träumen, weinen und warten. Der Rahmen für die Liebe ist eine unglücklich, weil durch Distanz getrennt. Wo, wie lange und warum die Trennung ist, bleibt unklar.*

*Die einzige Teilnehmerin ist eine einsam träumende, weinende und wartende Frau, das Du wird angesprochen, aber mit keinem Wort weiter bestimmt. Sie bezieht sich einseitig auf einen völlig unbestimmten Gegenpart.*

Die musikalische Rahmung unterstützt nur wenig den traurigen Charakter der Erzählung. Die Stimmung changiert kontinuierlich zwischen einer traurigen und einer hoffnungsvollen Darbietung. An den Traum „Du bist bei mir“ schließt sich z.B. eine optimistisches Harvenglissando an – das selbe Mittel, dass auch in dem kurz vorher erschienenen „Südwind“ die Hoffnung auf ein glückliches Ende ausdrückt. Allerdings spielt sich diese Möglichkeit allein im Traum der Protagonistin ab, was nahe legt, dass ein möglicher Umgang mit einer unglücklichen Liebe darin besteht, einfach von einem positiven Ende zu träumen.

*Die Musik betont also den imaginären Teil der ambivalenten Geschichte, die sich zwischen realem Leid – Tränen, eine ungeklärte Trennung auf unbestimmte Zeit – und imaginärer Hoffnung abspielt.*

---

<sup>108</sup> Z. 4ff

<sup>109</sup> Z. 10

<sup>110</sup> Z. 11

<sup>111</sup> Z. 12

<sup>112</sup> Z. 13ff

<sup>113</sup> Z. 17f

<sup>114</sup> Z. 20

<sup>115</sup> Z. 8, Z. 27

## 4.7 Cliff Richard, Rote Lippen soll man küssen (1963)

Die erste Strophe erzählt, dass der Protagonist im Autobus ein „schönes Fräulein“<sup>116</sup> gesehen und dann mit der Begründung „sie hat mir so gefallen“<sup>117</sup> geküsst hat. Danach „blieb [es] nicht bei dem einen, das fiel [ihm] gar nicht ein“<sup>118</sup>, es kam also zu weiteren spontanen Küssen. Die Reaktion der ungefragt geküssten Person bleibt unklar, aber der Erzähler fordert sie dazu auf, nicht böse zu sein<sup>119</sup>, was nahe legt, dass zumindest keine positive Reaktion vorliegt. Er begründet sein Handeln im anschließenden Refrain mit der redundanten Formel, dass man „Rote Lippen küssen“ soll, weil sie „zum Küssen da“ sind<sup>120</sup> und dem „siebten Himmel so nah“<sup>121</sup> sind. Es folgt eine direkte Anrede der Geküssten, die nochmals wiederholt, dass der Erzähler sie gesehen und sich spontan gedacht hat, dass man solche Lippen wie die ihren Tag und Nacht küssen soll<sup>122</sup>. Die zweite Strophe erzählt, dass das „schöne Fräulein“ heute schon lange die Braut des Protagonisten ist<sup>123</sup> und die beiden – unter Vorbehalt elterlicher Zustimmung – heiraten werden<sup>124</sup>. „Sie“ will von ihm jeden Abend wissen, ob es so bleibt, dass er sie Tag und Nacht küsst<sup>125</sup> und er antwortet mit dem schon dargelegten Refrain, betont also aufs Neue, dass ihre Lippen für's Küssen gemacht sind und er sich bei diesem Anblick gedacht hat, dass man sie küssen soll.

*Die Argumentation schildert also eine Situation, die zwar als harmlose Frechheit dargestellt wird, aber durchaus als sexueller Übergriff<sup>126</sup> gedeutet werden kann. Die Handlung wird im Nachhinein durch die besondere Prädisposition des Objektes („zum Küssen da“) legitimiert. Weiter wird der Übergriff auf lange Sicht zu einer dauerhaften Beziehung, die – wenn die Eltern einverstanden sind – in eine Ehe mündet.*

*Der Mann handelt spontan und mit einer unsinnigen Begründung, die Bedürfnisse der geliebten Frau sind für sein Handeln irrelevant und das im Nachhinein auf lange Sicht angelegte Einverständnis führt zu einer Ehe. Die Frau handelt nur in der Form, dass sie eine Frage stellt, die es dem Erzähler erlaubt, die Begründung für sein Übergriffsverhalten erneut darzulegen.*

Liebe direkt taucht im Lied nicht auf, es geht im Grunde gar nicht um Gefühle, sondern nur um Handeln. Der „siebte Himmel“ ist ein religiöser Bezug auf das Paradies, in dem die Menschen überglücklich sind, was als Hinweis auf die Liebe als „Himmelsmacht“ gedeutet werden kann. Die Roten Lippen sind in diesem Sinne dem überglücklichen Zustand der Liebe so nahe.

<sup>116</sup> Z. 1, siehe Anhang 2.7. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>117</sup> Z. 2

<sup>118</sup> Z. 3

<sup>119</sup> Z. 4

<sup>120</sup> Z. 5

<sup>121</sup> Z. 6

<sup>122</sup> Z. 7f

<sup>123</sup> Z. 9

<sup>124</sup> Z. 10

<sup>125</sup> Z. 11f

<sup>126</sup> Das ungefragte Küssen einer unbekannten Person im Bus und die angehängte Aufforderung, nicht böse zu sein, weil Lippen einfach dazu gemacht sind, geküsst zu werden, wird in der Regel als genau dies definiert.



*In diesem Sinne ist der eigentliche Rahmen der Liebe hier nicht das Küssen der Roten Lippen, sondern etwas anderes, dass darüber hinaus geht, plausibler Weise die Ehe.*

*Der erzählende Teilnehmer ist über das Lied hinweg gegenüber dem „fremden Fräulein“ dominant, er handelt, ohne ihre Wünsche zu kennen. Das „fremde Fräulein“ nimmt nur als Objekt und als Stichwortgeberin teil. Über den beiden steht die Autorität der Eltern.*

Die Instrumentierung (Bass, Schlagzeug und Gitarre) und der teilweise mehrstimmige Gesang entsprechen den Konventionen des Beat, der in den 1960er-Jahren als provokative und moderne Neuerung aufkommt. Die dort übliche Leadgitarre fehlt allerdings und im Vergleich mit den stilbildenden Beatles klingt der vorliegende Titel bieder und traditionell. Musikalisch wird also eine moderne Form angedeutet, aber nicht konsequent durchgeführt. Das passt zur erzählten Geschichte, die im ersten Teil den Bruch mit einer Konvention auf Kosten eines „fremden Fräuleins“ darstellt und im Zweiten Teil auf eine Tradition rekurriert, die den Eltern die Verfügungsgewalt über ihre Tochter zuspricht.

*Was hier also musikalisch wie textlich dargestellt wird, ist eine konforme Revolte, die sich zum Teil (nämlich vom Sprecher aus gesehen in sozialer Schichtung nach unten gerichtet) von Traditionen absetzt und sie zum Teil (vom Sprecher aus gesehen nach oben gerichtet) affirmiert.*

#### **4.8 Siw Malmquist, Liebeskummer lohnt sich nicht (1964)**

Das Lied beginnt mit der erweiterten Titelzeile „Liebeskummer lohnt sich nicht my darling“<sup>127</sup>. Die Zeile taucht acht mal im Lied auf. Im Refrain wird die Aussage bekräftigt („schade um die Tränen in der Nacht“<sup>128</sup>) und dadurch begründet, dass „schon morgen Dein Herz darüber lacht“<sup>129</sup>. Der Refrain stellt jeweils einen „guten Rat“<sup>130</sup> einer Mutter an ihre an Liebeskummer leidende Tochter dar. In den drei Strophen werden Geschichten erzählt, die zu besagtem Leid führen: Der beste Freund der Kindheit zieht in eine andere Stadt<sup>131</sup>, „Jim“<sup>132</sup>, in den die Tochter mit 18 „zum ersten mal verliebt“<sup>133</sup> ist, wird untreu und es gibt einen kleinen Streit mit „de[m] eine[n]“<sup>134</sup> – wir können davon ausgehen, dass besagter die Liebe für's Leben ist. Am Ende gehen die adressierte Person und „der eine“ zusammen „durch ein Leben voller Glück“. Nach der letzten Strophe ist es nicht mehr die Mutter, die den guten Rat vorbringt, sondern die Tochter erinnert sich an das „alte Lied“<sup>135</sup>.

*Liebeskummer gibt es demzufolge schon vor der Liebe, ja vor der ersten Verliebtheit. Er wird durch Verlassen, Untreue und kleinere Streitigkeiten mit der Liebe für's Leben hervorgerufen.*

<sup>127</sup> Z. 1, siehe Anhang 2.8. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>128</sup> Z. 2

<sup>129</sup> Z. 4

<sup>130</sup> Z. 8

<sup>131</sup> Z. 5ff

<sup>132</sup> Z. 13

<sup>133</sup> Z. 14

<sup>134</sup> Z. 21

<sup>135</sup> Z. 24. Das Lied bezieht sich damit reflexiv auf sich selbst und gibt sich den Charakter eines guten Ratschlages.

*Die Argumentation besagt, dass Liebeskummer sich nicht lohnt, weil er entweder schnell in eine Versöhnung mündet oder aber die dafür ausschlaggebende Beziehung sowieso nicht so wichtig ist. Der Rahmen für Liebe beginnt mit 18 mit der Verliebtheit, die sehr schön ist, aber sofort wieder endet, weil „Jim“ nicht treu ist. Das Kommen des „einen“ begründet ein Leben voller Glück, dass auch durch Streit nicht in Frage gestellt wird. Der Rahmen mit dem „einen“ ist damit entweder eine lebenslange Liebesbeziehung oder eine Ehe. Auch hier finden wir also eine hierarchische Anordnung von Beziehungen, die von Freundschaft über Verliebtheit bis zur großen Liebe für's Leben reicht.*

Die Subjektposition der singenden Person ist unklar. Zeitlich singt sie aus der Perspektive der Ehe oder dauerhaften Partnerschaft, aber es handelt sich weder um Mutter noch Tochter, sondern um eine neutrale dritte, die das Geschehene dem Publikum erzählt. In der Handlung gibt die Mutter gute Ratschläge. Die Tochter reagiert unterschiedlich auf ihren Kummer: Bei den vorehelichen Bezugspersonen „Joe“ und „Jim“ weint sie und versteht nicht, was geschieht, bei dem „einen“ bedarf sie keines Trostes einer dritten mehr und tröstet sich selbst.

*So lange keine Ehe/Dauerbeziehung vorliegt, interagieren Tochter und Mutter, was in Trost mündet. Durch das Kommen des „einen“ endet dieser Bezug und die Tochter – die jetzt Dauergeliebte oder Ehegattin ist – muss alleine mit ihrem Kummer umgehen.*

*In der Rangfolge der Beziehungen wird also der Bezug auf die Mutter zwischen Verliebtheit und großer Liebe eingeordnet.*

*Der Bezug zu den drei vorkommenden Männern geschieht aufbauend durch spielen, träumen und sich verlieben und durch ein Leben voller Glück gehen. Dadurch wird eine Hierarchie des Bezugs konstruiert, wobei der letzte – der der großen und einen Liebe – inhaltlich nicht gefüllt wird und auch nicht mehr mit anderen sozialen Bezügen rückgekoppelt ist.*

Musikalisch liegt eine Mischform von Schlager- und Beat-Rahmen vor. Durch Lautmalereien wie „Yeah“ wird der moderne Charakter betont. Das Lied erzählt flott mit einer teilweise amüsierten Betonung. Die letzte Strophe wird merklich gefühlvoller und leiser dargeboten, was die besondere Qualität der Beziehung mit dem „einen“ betont.

Die Musik unterstützt also die Aussagen des Textes.

#### **4.9 Ronny, Kleine Annabell (1964)**

Der gesamte Schlager formuliert eine direkte Ansprache an die „kleine Annabell“<sup>136</sup>. Sie beginnt mit der Aussage, sie müsse nicht traurig sein, „weil ein Traum [ihres] Lebens vergeht“<sup>137</sup>. Der Traum bestand offensichtlich darin, dass das lyrische Ich bei Annabell war und endet nun, weil der

---

<sup>136</sup> Z. 1, Z. 5, Z. 9, Z.13, Z. 16, siehe Anhang 2.9. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text

<sup>137</sup> Z. 2

Sprecher – aus welchem Grund auch immer – „fort in die Fremde“<sup>138</sup> geht. Die Fremde wird weiter charakterisiert als „die Welt, die Dein Herz nicht versteht“<sup>139</sup>. Die zweite Strophe nimmt einen Sprecherwechsel vor. Nun wird Annabell von einer dritten Person angesprochen. Inhaltlich zielt diese in die selbe Richtung: Annabell muss „dem Mann verzeih'n“<sup>140</sup>. Der Mann – augenscheinlich der Sprecher aus der ersten Strophe – ist mittlerweile „irgendwo“, denkt aber trotzdem stets an Annabell und wird sie niemals vergessen<sup>141</sup>. Inhalt seines Denkens ist der „Mund, den noch keiner geküsst“<sup>142</sup>. In der nächsten Strophe wird Annabell wieder aus der Perspektive der ersten Person adressiert. Sie muss „einsam sein mit dem Traum vom verlorenen Glück“<sup>143</sup>. Aber auch wenn der Erzähler in die Fremde geht<sup>144</sup>, bleibt sein Herz bei Annabell<sup>145</sup>. Es folge ein gesprochener Teil, der schon vorhandene Textfragmente aneinander reiht: Annabell muss „nun einsam sein, [...] dem Mann verzeih'n“<sup>146</sup> der nun in die von Annabells Herz unverständene Welt geht. Die letzte Strophe wiederholt die Aussage, dass Annabell nicht traurig sein muss<sup>147</sup> und begründet das mit den Aussagen, dass die Sonne jeden Tag aufs neue scheint und dass die Sterne Grüße bringen<sup>148</sup>. Das Lied endet mit der direkten Ansprache: „Du, mein Mädchen, ich bleibe Dir treu“.

*Die Argumentation besteht darin, dass ein Mann, der für die kleine Annabell die Erfüllung eines Traumes bedeutet aus welchen Gründen auch immer von ihr geht. Der Mann und ein unbekannter Dritter konfrontieren Annabell damit, dass sie nun zwar einsam, aber nicht traurig sein muss und begründen das mit einer schwachen Argumentation: weil die Sonne jeden Tag scheint – was auf eine gewisse Art stimmt, aber an bewölkten Tagen durchaus eine getrübbte Freude darstellt –, weil die Sterne Grüße bringen und weil der abwesende Mann ihr treu bleibt.*

*An Handlungen argumentieren zwei Männer in Richtung einer „kleinen“ Frau. Der eine Mann geht grundlos fort von Annabell, der andere unterstützt die Argumentation.*

*Der Rahmen zeichnet eine unglückliche Liebe. Ohne das lyrische Ich muss die beteiligte Frau einsam sein und davon überzeugt werden, nicht traurig zu sein.*

Annabell ist klein und sieht die Welt mit dem Herzen und versteht sie in Folge dessen nicht. Mehr erfahren wir nicht über sie. Beide Männer sind in der Position, sie überreden zu können.

---

<sup>138</sup> Z. 3

<sup>139</sup> Z. 4

<sup>140</sup> Z. 5

<sup>141</sup> Z. 6f

<sup>142</sup> Z. 8

<sup>143</sup> Z. 9f Der „Traum vom verlorenen Glück“ besagt, dass jemand vom verlorenen Glück träumt. Oben träumt Annabell aber anscheinend nicht vom verlorenen Glück, sondern vom Glück. Diese Textzeile ist also widersprüchlich. Sie könnte einfach ein Formulierungsfehler sein, aber ebenso könnte sie darauf hinweisen, dass das lyrische Ich sich seiner Rede nicht so sicher ist, wie es den Anschein haben soll.

<sup>144</sup> Z. 11

<sup>145</sup> Z. 12

<sup>146</sup> Z. 13f

<sup>147</sup> Z. 16

<sup>148</sup> Z. 17ff

Der Bezug ist also einseitig. Eine Erklärung für diese Konstruktion wäre, dass Annabell in der Tat klein, nämlich ein Kind ist. In diesem Falle würde der Mann trotz seiner ewigen Treue gehen, weil es nicht angemessen ist, ihren Mund zu küssen.

*Aus welchem Grund auch immer, die Subjektpositionen des Sprechers ist, zu gehen und die Gründe nicht darzulegen. Die Position der „kleinen Annabell“ ist deutlich unterlegen, sie handelt nicht, verliert ihren Traum und wird von zwei Männern instruiert, wie damit umzugehen ist.*

Musikalisch orientiert sich das Stück mit 2/4-Takt, Hintergrund-Chor und monotoner Rhythmusgruppe am Nashville-Country-Sound der in den 1960er-Jahren in den USA sehr populär war. Der Gesang produziert unterstützt vom Chor eine leicht leidende Stimmung, die vor allem im den gesprochenen Teil durch Bestimmtheit ergänzt werden.

#### **4.10 Nana Mouskouri, Weiße Rosen aus Athen (1961)**

Das Lied beginnt mit dem Refrain. Eine Erzählerin berichtet, dass die besungenen „weiße[n] Rosen aus Athen“<sup>149</sup> „Auf Wiederseh'n“<sup>150</sup> sagen und eine adressierte Person auffordern, recht bald wieder zu kommen<sup>151</sup>. Die erste Strophe erzähle von einem morgendlichen Abschied für „uns zwei“<sup>152</sup>.

Offensichtlich fährt eine der zwei Personen mit einem Schiff weg, erhält aber von der anderen Person als Erinnerung und Gruß „aus der Heimat“<sup>153</sup> besagte Blumen. Im Mittelteil des Liedes wird der Refrain zwei mal vorgebracht und im zweiten Durchgang mit anderem Text versehen. Hier heißt es dann, dass die Blumen in der weiten Ferne allein für die adressierte Person so schön blühen<sup>154</sup>. Die zweite Strophe erzählt vom fremden Land, in das sich die angesprochene Person begibt. Dort wartet niemand auf sie, die Sterne sehen in der Nacht ganz anders aus, die Welt ist fremd und die Person einsam<sup>155</sup>. Genau deswegen – also offensichtlich als Trost – sind bei dieser Reise die „Blumen von zuhaus“<sup>156</sup> mit dabei. Es folgt noch einmal die kurze Version des Refrains<sup>157</sup> sowie abschließend die drei mal wiederholte Wendung „Auf Wiederseh'n“<sup>158</sup>.

Man kann davon ausgehen, dass es sich bei den beiden Personen um ein Liebespaar handelt – die Tatsache, dass beide sich anscheinend regelmässig am frühen Morgen voneinander verabschieden und wohl ein gemeinsames „Zuhause“<sup>159</sup> teilen spricht dafür. Damit die abwesende Person sich auf ihrer Schiffsreise nicht so einsam fühlt und schnell zurück kommt, gibt die andere Person ihr weiße Rosen mit.

---

<sup>149</sup> Z. 1, Z. 4, siehe Anhang 2.10. Die folgenden Zeilennummern beziehen sich auf diesen Text.

<sup>150</sup> Z. 3

<sup>151</sup> Z. 2

<sup>152</sup> Z. 6

<sup>153</sup> Z. 8

<sup>154</sup> Z. 13ff

<sup>155</sup> Z. 17ff

<sup>156</sup> Z. 18

<sup>157</sup> Z. 21ff

<sup>158</sup> Z. 25ff

<sup>159</sup> Z. 20

*Die Argumentation über Liebe ist unter dieser Annahme: Bei der Trennung eines Liebespaares kann der gezielte Einsatz eines romantischen Items den Wunsch nach einer baldigen Wiederkehr symbolisieren.*

*Im ganzen Lied kommt keine aktive Handlung außer der Ansprache des lyrischen Ichs an die zweite Person vor.*

*Der Rahmen für Liebe ist ein „Zuhause“, von dem sich die angesprochene Person regelmässig entfernt, was als Störung verstanden wird. Die Erzählerin geht davon aus, dass die Person einsam in die Fremde zieht und offeriert Blumen, um die Situation zu mildern und eine Erinnerung ans traute Heim zu manifestieren. Was die herausziehende Person dazu meint, bleibt völlig unbestimmt.*

Es gibt im Lied eine aktive Teilnehmerin: die vortragende Frau, die ihrem Gegenpart – Geschlecht unbestimmt – emotionale Zuwendung zukommen lässt, gleichzeitig aber den Anspruch des schnellen Zurückkehrens formuliert. Die angesprochene Person bezieht sich nicht auf die Protagonistin.

Der Gesang – vor allem des Refrains – performiert von Stimmhöhe und Modulation ein sehr weibliches Muster. Die Darbietung wirkt sehr emotional und leicht melancholisch. Die Tatsache, dass hier kein wirkliches Leiden, aber auch keine große Freude bei der Erwartung der Wiederkehr gezeigt wird, wirkt als würde die Figur sich mit der ihr zugewiesenen Rolle abfinden und die regelmässige Enttäuschung hinnehmen. Die Musik unterstreicht also den passiven Status der einzigen Teilnehmerin und macht deutlich, dass sie ohne eine Rückmeldung der adressierten Person reden kann, was sie will, eine Sicherheit für die Rückkehr aber nie gegeben ist. Es macht den Eindruck, als hätte das Mädchen von Piräus<sup>160</sup> einen Burschen vom Hafen gefunden, der sie aber tatsächlich durch seine Gleichgültigkeit in Fragen sozialer Bezüge schon wieder am Kai stehen lässt.

---

<sup>160</sup> Catherina Valente, Ein Schiff wird kommen (1960), siehe oben

## 5 Zusammenfassung

Die Rahmen-Analyse belegt, dass der Schlager in der Sprache der ZuhörerInnen eine Idealtypisierung von Liebespraxen vornimmt und Identifikationsangebote unterbreitet.

In der inneren Logik des Schlagers tritt Liebe überwiegend im Zusammenhang mit Trennungen auf. Diese beeinträchtigen vor allem die involvierten Frauen und müssen von ihnen unter Weinen, Hoffen und Sehnen ertragen und überstanden werden. Männer leiden unter Trennungen deutlich weniger. Die Abwesenheit der geliebten Person kann durch das gegenseitige aneinander Denken kompensiert werden, wobei bestimmte symbolisch aufgeladene Objekte – z.B. Blumen, Wolken und Sterne – dabei helfen, die Gedanken zu fokussieren.

Fast immer sind die dargestellten Szenen heterosexuell angeordnet, selten bleibt die Frage der Richtung des Begehrens offen.

Ziel der Liebe ist fast immer die Verdinglichung der Gefühle in einer dauerhaften, verbindlichen Beziehung – im Idealfall Ehe – mit Treue und Exklusivität.

Nach dieser Beziehung sehnen sich die meisten Frauen.

Der Weg zur Ehe ist mit viel Idealismus verbunden: der unbedingte Wille zur Treue, die Hoffnung, der Glaube und der Traum von der Liebe sind die Vorstellungen, die auf die „große Liebe“ zielen.

Die private Welt der Liebe wird fast immer mit einer konkurrierende Sphäre kontrastiert. Diese Öffentlichkeit stellt sich als „große weiten Welt“ und als „die Fremde“ dar. Oft müssen Männer aus bestimmten Verpflichtungen heraus in die Einsamkeit dieser Fremde ziehen, was – wenn es überhaupt gegenüber der zu Hause bleibenden gerechtfertigt wird – für Frauen unverständlich bleiben muss. Die Privatwelt ist „die Heimat“ und das „Zuhause“, hier warten die Frauen – oft vergeblich – auf die Männer. Wenn sich beide zusammen dort aufhalten sind die Menschen glücklich, die Frauen kriegen Kinder und die Welt ist schön. Im Gegensatz zur oftmals geäußerten Hoffnung, für immer an diesem Ort zusammen zu bleiben ist die Kontinuität der dargestellten Beziehungen häufig fragwürdig.

Neben der „großen Liebe“ zu dem oder der „einen“ existiert eine „kleine Liebe“ als irrationale Hinwendung zu romantischen Orten und körperlichen Qualitäten. Diese „Verliebtheit“ wird oft als Zwischenstadium entworfen, dass die Sehnsucht erzeugt, die in der „großen Liebe“ dann erfüllt wird. Die „kleine Liebe“ wird je nach Geschlecht unterschiedlich dargestellt: Für Frauen ist sie vor

allem ein Zwischenstadium, dass zwar schön ist, aber zusammen mit Leid, Tränen und Hoffnung auftritt. Für Männer ist die Verliebtheit mit einer positive, leichten und amüsierten Stimmung verbunden, die auch genutzt werden kann, um sexuelle Übergriffe zu legitimieren.

Freundschaft, Verliebtheit und die ewige romantische Liebe stehen in einem hierarchischen Verhältnis, dass in zeitlicher Abfolge auftreten kann. Auf die harmlose Freundschaft folgen Phasen der Verliebtheit – die sehr wohl auch mit körperlicher Zuwendung verbunden sein dürfen –, um dann im Traum von der romantischen Liebe für's Leben abgelöst zu werden, die sich in einer auf Dauer angelegten und exklusiven Ehe manifestiert.

Was Inhalt der Ehe ist, wird nur durch positive Emotionen und durch musikalische erzeugte Romantik bestimmt. Welche sozialen Praxen mit der Ehe verbunden sind bleibt unklar, wohingegen wir über die Praxen der Verliebtheit einiges erfahren. Die oben geschilderte Welt des Privaten wird also immer nur umkreist und unscharf benannt. Wir erhalten Aussagen darüber, welche Praxis *nicht* ins Private gehört und welche Gefühle dort aufgehoben sind, erfahren aber nichts über die Praxen der Ehe. Soziale Beziehungen, die vor der Ehe liegen, enden mit ihr. Die GattInnen werden einander alleiniges Eigentum und sind nie wieder alleine. Diese Darstellung spricht sehr stark für die besonders isolierte Rolle der Privatsphäre „Ehe“. Das Lob der Ehe wird oft von Frauen vorgetragen, die über ein „Wir“ singen, von dem der zweite Teil gar nicht anwesend ist. Die Expertin für diesen abgetrennten Bereich ist im Schlager ganz sicher die Frau.

Männer tauchen als Bursche, Kavalier, Matrose und Soldat auf. Es handelt sich ausschließlich um Berufe und Bezeichnungen, die Frauen in der Tradition westlich-moderner Gesellschaften nicht offen stehen<sup>161</sup>. Frauen werden als Kleine, Fräulein, Mädchen, Darling oder mit ihrem Namen adressiert und haben generell keinen erkennbaren Beruf. Weiblichkeit stellt sich sehr stark musikalisch dar<sup>162</sup>.

Männer und Frauen werden sehr unterschiedlich dargestellt und in ein hierarchisches Verhältnis gestellt.

Männer handeln, indem sie reden, Frauen überreden, sie anrufen, auffordern, Forderungen vorbringen und sie ungefragt küssen. Außerdem ziehen sie recht häufig in die Fremde, um dort nebulösen Verpflichtungen nachzukommen. Die zu Hause sitzenden Frauen wissen in der Regel nicht, wie lange die Trennung dauert.

---

<sup>161</sup> Es mag sein, dass moderne Gesellschaften zu einer Egalisierung neigen, zu Beginn der europäischen Moderne steht auf jeden Fall eine strikte Trennung der Geschlechter und der dazugehörigen Funktionsbereiche (Smaus 1995, S. 10).

<sup>162</sup> Die von Kotthoff 2001, S. 180ff dargelegte hohe Tonhöhenbewegung wird durchgängig deutlich bemüht.

Frauen sind vor allem passiv und trauern, weinen, erdulden und träumen, geben – wenn sie sprechen – Männern Stichworte, hören zu, werden geküsst und zum Tanz aufgefordert. Wenn sie handeln, flehen sie um Treue und versuchen die Abwesenheit ihrer Gatten zu verkürzen indem sie ihnen Gesten und Objekte mit auf den Weg geben. Eine Frau – die „kleine Annabell“ – ist so unselbständig, dass sie sogar für ihre Gefühle Anweisungen zweier Männer entgegen nimmt. Die unterworfen Position des passiven Duldens wird in einem Titel von der Mutter an die Tochter weitergegeben.

Die Subjektposition „Mann“ wird also als aktiv, die Position „Frau“ passiv dargestellt. Männer handeln, oft ohne oder mit zweifelhafter Begründung. Frauen erdulden und sind Objekte, wobei die Verfügungsgewalt teilweise von den Eltern an den Gatten weitergegeben wird.

Männer treffen zwar bei Frauen auf die Möglichkeit, ihren Willen durchzusetzen, unterliegen selbst aber auch Zwängen, über die wir im hier untersuchten Liebeskosmos wenig erfahren. Sie müssen z.B. immer wieder in die Fremde. Als Soldat oder Matrose müssen sie zur Arbeit gehen, ohne dass sie Einfluss darauf nehmen können, wann und wie lange dies geschieht. Es wird auch von keinem Versuch berichtet, gegen diese Zwänge aufzubegehren. In der „großen weiten Welt“ sind sie unterworfen, ohne sich zu wehren, im sozialen Nahraum unterwerfen sie Frauen. Es liegt nahe, fällt aber nicht in den Bereich der Soziologie, diese beiden Beobachtungen – etwa durch die Betrachtung als Kompensationsleistung – in einen Zusammenhang zu stellen.

Der Schlager-Diskurs zeichnet also ein konservativ-traditionelles Bild der Liebe: Sie führt zu Verhältnissen, in denen Frauen die Fluchtreflexe von Männern ertragen und mit emotionalen Symbolen zu bändigen suchen. Männer unterwerfen und dominieren Frauen und begründen ihr Handeln mit Liebe. Soziale Beziehungen sind hierarchisch um den Zielpunkt Ehe angeordnet. Ist diese erreicht, konstituiert sie eine abgeschlossene Sphäre des Privaten abseits der gefährvollen und vor allem für Frauen unerklärlichen „großen weiten Welt“.

Die Ergebnisse der vor dieser Arbeit liegenden theoretischen Auseinandersetzung werden dadurch bestätigt und erweitert.

An diese Arbeit schließen zwei Fragen an:

Es wurde gezeigt, dass der Schlager Idealtypen darstellt und die hier analysierte Liebesrealität zumindest für die HörerInnen erkennbar ist und als Identifikationsangebot fungiert. Weiter zu ergründen wäre, wie produktiv und wie reflexiv reale Subjekte mit der dargestellten Idealisierung umgehen.



Weiter stammen alle untersuchten Schlager aus den 1960er-Jahren, weil gerade dieses Liedgut sich sehr umfangreich mit Liebe auseinandersetzt. Es wäre zu untersuchen, ob die Diskurse der zeitgenössischen Popkultur ähnliche Ideologeme anrufen.