

**Hans J. Wulff:**

***Hoppla, jetzt komm ich!* [1]**

## **Gastauftritte und Auftrittslieder oder Die Brüchigkeit filmischer Musikszenen**

Der folgende Artikel erschien zuerst in: *Musik und Ästhetik* 16, Okt. 2012 (= H. 64), S. 22-41.

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-180>.

Abstract: Auftrittslieder stehen in drei elementaren dramaturgischen Funktionskreisen: Sie führen die Figur und nicht den Star in die Handlung ein; sie verankern die Figur in der Handlung und ihrem Milieu; sie geben einen metadramaturgischen Hinweis auf den protagonalen Rang der Figur. Fast immer changiert der Auftritt zwischen der *performance* des Stars und der Figur der Handlung – die Illusionierung des Erzählten wird unterbrochen, kurzfristig überlagert das (Wieder-)Erkennen des Stars den Prozess der Wahrnehmung der Geschichte. Weil nun die Einheit der Illusion kurzfristig gestört und die Dichte der Fiktion durchlöchert wird, enthalten Auftrittslieder einen starken reflexiven Impuls, der die Illusionshaftigkeit des Geschehens selbst zum ästhetischen Thema der Rezeption macht.

Inhalt:

Signifikative Modalitäten: Innen und Außen der Fiktion  
Star, Schauspieler, Rolle

Cameos

Auftrittslieder

Die Rückführung des Auftritts in die Narration

Summa

### **Signifikative Modalitäten: Innen und Außen der Fiktion**

Das Musical als eine klassische Form des Musikfilms spielt in vielen seinen Erzähl- und Inszenierungsformen mit der Grenze zwischen Realität und Phantasie. Vor allem in den Formen des Backstage-Musicals wird die These umspielt, dass die Show ein Traum ist und der Traum eine Show [2] – Musical ist eben nicht nur eine Erzählung mit Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern es erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein Spiel mit ontologischen Modalitäten und elementaren Fragen der filmischen Repräsentation. Das, was wir sehen, ist in seinem Realitätsstatus unsicher, es changiert zwischen verschiedenen Modi. Gerade diese Formen des Kinos sind nur auf einen ersten Blick nur-illusionistisch; auf den zweiten zeigen sie, dass sie in der Kombination von Geschichte und Musik ebenso wie in der Nutzung von Texteinbettungen (Film-im-Film, Inszenierung-im-Film, Stück-im-Film) ständig den Fragen

nach der Geltung der Illusion, nach ihren Ingredienzien, nach den subjektiven Bedeutungen von Auftritten, Tänzern und Liedern für die Figuren der Handlung nachspüren.

Die Kombination des Narrativen mit dem Musikalischen bringt sowieso schon zwei Elemente zusammen, die unterschiedlichen Referenz-Impulsen folgen. Musikalisches Ausdrucksverhalten und realistisch anmutendes Interaktionshandeln der Figuren gehören von vornherein zwei verschiedenen Modalitäten des Ausdrucks an. Der eine ist hochgradig artifizuell, der andere steht dem Alltagshandeln nahe. Der eine gehört einer (wie auch immer markierten) Bühne zu, der andere wird im normalen Rahmen der Alltagswelt vollzogen. Nun stehen aber zwei ganz unterschiedliche Wege offen, die beiden Modi miteinander in Verbindung zu bringen: Man kann man den einen als Intensivierung des anderen ansehen, als Überhöhung und Vertiefung der Fiktion. Oder man kann den musikalischen Auftritt als zeitweilige Aussetzung der Fiktion inszenieren, als Einbruch des Realen in die abgeschottete Welt der Fiktion der Erzählung. Der Zuschauer weiß, dass er es nicht nur mit den Figuren des Spiels zu tun hat, sondern mit Schauspielern und möglicherweise mit Stars, die ihm auch außerhalb des Spiel etwas bedeuten, denen er sogar begegnen könnte.

Den einen Weg geht das Backstage-Musical [3]: Dort ist das Geschehen auf der Bühne meist eine Spiegelung des realen Geschehens – Wünsche und Affinitäten, die in der rahmenden Realität nicht oder nur schwer ausgedrückt werden können, werden in den Fluss von Musik und Tanz aufgelöst und dabei in eine letztlich aussersprachliche und womöglich ausser- oder überreale Erfüllung der Wunsch-Energien der Figuren übersetzt. Wenn also Cyd Charisse und Fred Astaire in *THE BAND WAGON* (USA 1953, Vincente Minnelli) sich in jenem berühmten Tanz im Central Park ihre Liebe erklären (mit deutlich spürbaren sexuellen Untertönen), dann deutet jene Szene

auf diese „ungekehrte Abfärbung“ zurück – nicht das inszenierte Musical imitiert das Leben, sondern im Leben gibt es „Inseln der Inszenierung“, die auf den magischen Illusionismus der Musical-Inszenierung zurückgreifen. Der Realismus der Rahmenhandlung und der Illusionismus der Bühneninszenierung werden ineinander kopiert, miteinander überblendet, verschmelzen zu einer Einheit [4].

Derartige Szenen spielen sie mit dem aberwitzigen und eigentlich in sich widersinnigen Schluss, dass das, was auf der Bühne als musikalisches Ausdrucks-geschehen so leicht zugänglich ist, sich als „Innenraum“ der Erzählung und als Darstellung der Wünsche und Sehnsüchte der Figuren der Erzählung erweist. Die den Fluss der Geschichte unterbrechende Tanzszenen sind eng mit jener verbunden, sie bricht die Illusion nicht, sondern sie intensiviert sie.

Hier stehen Modi der Signifikation zur Disposition und werden zu Elementen eines semiotischen Spiels, das die Sicherheit der Fiktion nicht verlässt, vielmehr in der Fiktion eine tiefere und weitergehende modale Symbolisierung des Geschehens öffnet. Natürlich ist der Film modal niemals ganz einheitlich. Es ist klar, dass die im Erzählen produzierten „Räume der Diegese“ andere „Inseln“ und „Modulationen des Realen“ einbetten können – Träume, Visionen, Erinnerungen, andere Erzählungen etc. Und es ist auch klar, dass der Zuschauer von dieser Fähigkeit der Texte weiß und die entsprechenden Szenen relativieren und in Beziehung zur Geltung der umgreifenden Diegese setzen kann. Immerhin darf er unterstellen, dass die Geschichte, die ein Film erzählt, in sich geschlossen, kohärent und plausibel ist. Dennoch bedarf es der Aktivität des illusionierenden und diegetisierenden Zuschauers, die mehr oder weniger abgeschlossene Handlungsrealität der Geschichte für sich erst zu konstituieren.

Alle diese Prozesse der Illusionierung stehen vor dem Hintergrund der Alltagswelt des Zuschauers – und insbesondere vor den Wissensbeständen, die er von den Elementen hat, die den Film ausmachen. Jeder, der einen Film inszeniert, muss darauf Rücksicht nehmen, welche Präformationen des Interesses der Adressat mitbringt. Auf sie muss er Rücksicht nehmen, mit ihnen kann er spielen, vielleicht kann er sie sogar irritieren oder dúpieren. All dem wohnt eine Didaktik inne, die aus dem „Wissens-Management“ entspringt, das jeder Text in der Begegnung mit seinen Rezipienten inszenieren muss. Darum auch steht auch der zweite Weg offen, die musikali-

sche Einlage nicht als Intensivierung der Fiktion einzusetzen, sondern als ihre zeitweilige Außerkraft- oder Zurücksetzung. Das Stück (bzw. die Erzählung) gerät dann zumindest zeitweilig in einen Zustand zwischen Fiktion und Realität, zwischen Illusion und (der Realität und der Fiktion gleichermaßen angehörende) musikalische Performance. Um einige Strategien, diese phasenweise Rücknahme der Exklusivität der Fiktion zu inszenieren, wird es in folgendem gehen.

### **Star, Schauspieler, Rolle**

Einer der mächtigsten Bezugspunkte, an dem sich die Komplementarität der Rollen von Textproduzent und -rezipient erfassen lässt, ist die symbolische Bezugsgröße des *Stars*. Der Star, dessen Images einen assoziativen Hof von möglichen Geschichten, von sozialen Verhaltensstilen und von moralischen Entscheidungen eröffnet und der darum einer der wissenschaftsgestützten Wege ist, sich in den narrativen, historischen und moralischen Kosmos einer Geschichte hineinzufinden, ist auch Träger eines meist implizit bleibenden kommunikativen Vertrages, der schon im *casting* umgesetzt wird und der in der Inszenierung in einige spielerische Formen einmündet, die nicht spezifisch sind für Musik-Stars, die es aber nahelegen, den Star in spezifischer Art in die filmische Realität einzuführen oder ihn darin agieren zu lassen.

Diese zunächst schlichte Überlegung hat im allerersten Zugriff vor allem im Musikfilm ökonomische Gründe. Das Zusammenwachsen der Verwertungsinteressen von Musik- und Filmindustrie lässt sich nämlich zuallererst ablesen am Umgang mit Gast-auftritten beliebter Musikstars in Filmen. Die Musiktitel bewerben die Filme, die Filme die Musiktitel – ein Geschäft auf Gegenseitigkeit. Es gibt unzählige Beispiele für das Verfahren. Insbesondere der deutsche Schlagerfilm der 1950er Jahre bezog immer wieder zeitgenössische Prominenz in die Besetzung ein; so traten in *UNTER PALMEN AM BLAUEN MEER* (1957, Hans Deppe) der Sänger Teddy Reno und der noch Jahre später populäre Violinist Helmut Zacharias unter ihren Originalnamen auf, sie wurden nur locker an die Geschichte des Films angebunden, bekamen vielmehr eigene Auftritte. Unter der Hand löst sich die Geschlossenheit der Geschichte auf, wird durchlässig und zumindest partiell in eine Nummernfolge aufgelöst. Damit werden auch Formen der

Unterhaltungsdarbietung vorbereitet, die für das Fernsehen von großer Bedeutung werden.

Ähnlich wie Cameo-Auftritte (auf die später einzu-gehen sein wird) erhöhen auch Gastauftritte den Schauwert der Filme, in denen sie platziert sind. So kann sich zwar der Schlagerfilm *LA PALOMA* (BRD 1959, Paul Martin) mit einer ganzen Reihe von Bühnennummern schmücken – der Film erzählt die Geschichte gleich zweier, miteinander konkurrierender Inszenierungen eines Musicals um das Kernlied *La Paloma* –, doch ist der Schlusssauftritt von Louis Armstrong, der auf der inzwischen leeren Bühne mit der Tochter der Souffleuse *Satchmo's Lullaby* singt, sicher für die Zuschauer der Zeit (und nicht nur für diese) eine erfreuliche und im deutschen Schlagereinerlei kaum erwartbare Zugabe. Ein anderes Beispiel – *ÜBERMUT IM SALZKAMMERGUT* (BRD 1963, Hans Billian): Das finale Fest, auf dem sich alle Konflikte lösen, wird auf dem Höhepunkt gekrönt mit dem Auftritt Billy Mos [5], der seinen Hit *Ich kauf' mir lieber ein 'n Tirolerhut* (aus dem Jahre 1962) schmettert. Anders als in *LA PALOMA*, in dem der Überraschungsgast erst nach dem eigentlichen Event auf die Bühne kommt und damit den Raum für einen eigenen, wesentlich intimeren Auftritt erhält, schliesst das Fest hier mit einer deutlichen Anspielung auf die Konventionen der Fernseh-Musikshow: Billy Mo tritt am oberen Ende einer Treppe auf und wird als Star von der Kamera begleitet, wie er sich zu den anderen Feiernden gesellt. Auch hier stehen eigentlich Zusatzgratifikationen für den Zuschauer im Zentrum – Mo hatte seinerzeit keinen Eintrag in den Credits, war auch auf dem Plakat nicht angekündigt.

Das Verfahren des Gastauftritts, das eigentlich dem populären Musiktheater entstammt, bleibt in der Filmkomödie und den Musikfilm-Gattungen auch dem Kino erhalten, manchmal motiviert aus der Tatsache, dass die Filme oder einzelne Szenen im Unterhaltungsmilieu spielen. Nat King Coles Gastauftritt in *BLUE GARDENIA* (*GARDINIA – EINE FRAU WILL VERGESSEN*, USA 1953, Fritz Lang) findet in einer Bar statt; der Auftritt steht ganz im Zentrum der Szene, man sieht den mit einer Blumengirlande umhängten Sänger vor einem Spiegel, der über ihm angebracht ist, so dass man einen Blick auf die Tasten des Klaviers werfen kann; Rückschnitte auf den Tisch des Paares, dessen Geschichte eigentlich erzählt werden, halten die Geschichte als Hintergrund der Szene in Erinnerung. Der Song ist – im Film allerdings erst später nachgereicht – Titelsong, melancholische

Grundierung der Geschichte und performative Einlage gleichzeitig.

Die meisten Gastauftritte stehen in einer Doppelbindung zwischen Selbstwert als Performance des Stars und als Teil der Geschichte. In *L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE* (*DIE UMSTANDSHOSE*, aka: *HILFE, MEIN MANN IST SCHWANGER*, Frankreich 1973, Jacques Demy) z.B. singt Mireille Mathieu nicht nur das Titellied, sondern hat auch noch einen eigenen Auftritt in einem Revuetheater (als Mireille Mathieu). Die Szene dient einerseits dazu zu zeigen, dass Marcello Mastroianni in der Rolle des schwangeren Mannes von Übelkeit überfallen wird und den Saal zwischenzeitig verlassen muss, andererseits als Gelegenheit, das von Michel Legrand komponierte Lied *Paris perdu* vorzustellen, das auf dem Soundtrack zum Film eine zentrale Position einnahm.

Die Szene mag gleichzeitig als Beispiel für das Unterhaltungsversprechen dienen, dem Filme in aller Regel unterliegen. Der kommunikative Kontrakt, der die Beziehungen zwischen Film und Zuschauer reguliert (Wulff 2001), umfasst unter anderem auch die Verpflichtung des Films bzw. des Filmemachers, auf die rezeptiven Bedürfnisse des Rezipienten einzugehen und sie nach Möglichkeit zu erfüllen. Nun ist einer der mächtigsten Bezugspunkte, an dem sich die Komplementarität der Rollen von Textproduzent und -rezipient erfassen lässt, die symbolische Bezugsgröße des *Stars*.

Manchmal wird dabei mit dem Doppel von Rolle und Schauspieler gespielt. Die Erzählung des Films *FREDDY UND DAS LIED DER SÜDSEE* (BRD 1962, Werner Jacobs) beginnt mit einem Lied, das Freddy Petersen, der Protagonist und Titelheld des Films, auf dem Deck eines Frachters anstimmt: „Der Himmel, die Wolken und das weite Meer, die rufen den Seemann hinaus...“ Das Lied wird die ganze Handlung bestimmen und gibt von vornherein den Wesensmodus des Helden (oder allgemeiner: eines Ideologems des Seemanns) vor – nicht Erfüllung ist das Handlungs- und Lebensziel, sondern eine allgemeine Sehnsucht, die keinen Stillstand und kein Zuhause kennt. Dieser Modus bleibt dominant bis zum Schluss, als deutlich wird, dass insbesondere das semännische Verhältnis zur Sexualität keine Erfüllung finden will. Die Südseeschöne bleibt zurück, dazu ein weiteres Lied („Alo ahé, der Abschied fällt mir schwer, doch der Seemann gehört auf's Meer“ [6]),

Heim- und Fernweh gleichermaßen machen die dauerhafte Bindung unmöglich. Man sieht in der kleinen Szene den Sänger, unterschritten mit einzelnen Einstellungen, die Besatzungsmitglieder als Zuhörer der Darbietung oder bei der Verrichtung einfacher Arbeiten zeigen; manches ist sogar als kleine Szene ausgeführt. Manchmal folgt die Kamera zudem dem Text des Liedes (zum Stichwort „Himmel“ wird auf den Himmel umgeschnitten, ein langsamer Schwenk nach unten erfasst die endlose Wasserfläche, das alles endet beim Sänger).

Wenn man bedenkt, dass „Freddy“ zwar der Rollenname Freddy Quinns ist, dass er aber als „Freddy“ einer der bekanntesten volkstümlichen Schlagerstars der frühen 1960er war, ist deutlich, dass der „Freddy“ des Titels ebenso doppelt gelesen kann – der Film unterfüttert das Image des Schlagerstars, er entwirft nicht allein eine eigene diegetische Realität der Erzählung, sondern entwirft sie auch als eine der Instantiationen der „Bedeutungen“, die mit dem Namen „Freddy [Quinn]“ verbunden [gewesen?] sind. Damit gerät der Film in eine Zwitterstellung zwischen eigenständige Erzählung und Marketing-Text.

Das Drehbuch ist sich der Doppelgesichtigkeit der Szene und der doppelten Realität des Akteurs durchaus bewusst: Nach dem Ende des Liedes (das nicht allein von der Gitarre des Sängers, sondern auch von verborgenen extradiegetischen Instrumenten begleitet wird) tritt der Kapitän des Schiffes an den Sänger heran – sein Text: „Das war ein schönes Lied! Haben Sie eigentlich nie daran gedacht, sich ausbilden zu lassen?“ Freddy: „Als Sänger?“ Der Kapitän: „Schieß – Sänger...!?! Auf der Seemannsschule, um das Patent für große Fahrt zu machen!“ Der kleine Dialog spielt genau mit der referentiellen Doppelbindung des Textes und mit der doppelten Identität des Sängers als Seemann Freddy Petersen und als Sänger Freddy Quinn, löst sie in einer durchsichtigen Ironie auf und verstärkt sie dabei zugleich.

## Cameos

Die Wahrnehmung derartigen Geschehens umfasst manchmal ein „Seitenlicht“, greift auf einen zweiten Wissensspeicher der Zuschauer zurück. Sie aktiviert eine zweite Ebene von „Bedeutung“ und oszilliert zwischen zwei oder mehr Bezügen, die beide gleichermaßen in Geltung sind. Gemeinhin tritt der Schauspieler hinter die Rolle, die er im Stück spielt,

zurück; in einer Szene wie der genannten aber sind beide Realitäten der Figur anwesend, verbinden sich zu einem eigentümlichen Mischwesen zwischen (medialer Alltags-) Realität und Fiktion (der Geschichte, die der Film erzählt). Man spricht in solchen Fällen von einem *Cameo-Auftritt*, der seinen Namen von einem Edelstein hat, dessen Gravur nur bei Seitenbeleuchtung offenbart.

Der Zuschauer nimmt eine Cameo-Rolle also nicht allein als diegetische Rolle wahr, sondern zugleich als den Auftritt einer besonderen Medienfigur. Die Einheit des diegetischen Universums – sprich: die Einheit der Figuren – wird aufgebrochen, ein zweiter Gesichtspunkt scheint auf. Das eigentlich Nebensächliche erhält einen Akzent, wird aus der Peripherie ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt. Viele Cameos bleiben unentdeckt, wenn das nötige Wissen durch den Zuschauer nicht eingebracht werden kann. Wenn also am Ende von Andrew Dominiks Spätwestern *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* (DIE ERMORDUNG DES JESSE JAMES DURCH DEN FEIGLING ROBERT FORD, USA 2007) der Komponist Nick Cave, der auch die Musik zum Film geschrieben hat, als Bänkelsänger mit dem Jesse-James-Lied auftritt, so entsteht ein logischer Bruch – keine diegetische Figur kann die Wahrheit über die Beziehung zwischen Jesse James und Bob Ford wissen, dies ist eine Information, die nur dem Zuschauer zugänglich ist. Insofern gehört der Auftritt zu den augenzwinkernd gesetzt Fiktionalitätssignalen, zum Spiel mit Mythos, Fiktion und Glauben, das das vielleicht wichtigste Hintergrundthema des Films ist.

Zusatzwissen, das Zusatzgratifikationen ermöglicht: Cameos erfordern in dieser Hinsicht eine Erweiterung der Verstehensaktivitäten. Sie richten sich womöglich immer nur an exklusive Teilgruppen des Publikums, an Cineasten, Musikkenner etc. Insofern gehören sie einer eigenen Schicht von Bedeutungen an, in denen das Diegetische um ein Transdiegetisches erweitert ist, das aufzufassen aber für eine Aneignung der reinen Erzählung unnötig ist. Wer Nick Cave nicht erkennt, kann trotzdem den Film verstehen, ja, er kann sogar den diegetischen Bruch nachvollziehen, der die Geschlossenheit der erzählten Welt eigentlich aufbricht. Auch die Tatsache, dass Bernard Hermann in der 1956er Version von Hitchcocks Film *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* die von dem australischen Komponisten Arthur Benjamin schon für die 1934er Version der Films komponierte *Storm Cloud Cantata* dirigiert, fügt sich das Konzert

in die Geschichte des Films ein; die Erkenntnis, dass Hitchcocks damaliger Stammkomponist der Dirigent ist, befördert das Verständnis der Handlung nicht; aber es ist Anlass für ein eigenes cineastisches Vergnügen. Für den Moment der Identifizierung der im Cameo-Auftritt verborgenen Person verlässt der Zuschauer so die diegetische Realität, lässt den Prozess der Illusionierung hinter sich und wird in der Realität positioniert. Das Cameo-Prinzip gehört zu den illusionszerstörenden Strategien der Inszenierung.

Das bedingt, dass die Wahrnehmung des Cameo-Auftritts auf sekundäres Wissen zurückgreift: Wissen um Personen, um Medienpersonen, um Personae. Öffentliche Figuren eben. Das können gleich mehrere verschiedene öffentliche Rollen sein, die sich in einer einzigen Figur überlagern. Im Falle Hitchcocks, der ja nicht nur als Cameo-Akteur, sondern auch als Ansager, in den Trailern etc. aufgetreten ist, ist der Cameo-Auftritt

- das Auftreten eines Regie-Stars,
- das Auftreten einer öffentlichen Ikone, deren Körperbild wie ein Firmen-Emblem wirkt und das Spannung, Mystery, Kriminalunterhaltung bezeichnet,
- ein Spiel mit dem Zuschauer, das nicht umsonst zu den *Hitchcock games* gezählt wird;
- und sie ist auch lesbar als surrogative Reduktform des Geschichtenerzählers, also als Performance einer kommunikativen Rolle.

Manchmal dienen zeitgenössische Stars als überdeutliche Signale der Zeitgenossenschaft. Außerdem zeigen sie das soziale Milieu an, dem sie resp. ihre Zuhörer angehören. Eine höchst skurrile Szene in der Anfangsphase aus Claude Lelouchs Film *UNE BONNE ANNÉE* (EIN GLÜCKLICHES JAHR, Frankreich 1973) spielt mit Zeitgenossenschaft: Wir haben gesehen, dass der von Lino Ventura gespielte Protagonist aus dem Gefängnis entlassen wurde; wir ahnen, dass er auf jemanden wartet, warum er ihn treffen will, wissen wir nicht. In einem Nachtclub wartet er auf den Inhaber. Es läuft eine Show, wir hören die Stimme der oben schon erwähnten Mireille Mathieu, dem „Spatz von Avignon“, einer seinerzeit höchst erfolgreichen jungen Sängerin. Aber sie steht nicht selbst auf der Bühne, sondern ein männliches, stiernackiges und schlechtgeschminktes Double. Erst am Ende löst sich der Travestie-Darsteller von der Bühne, setzt sich neben die Sängerin, die tatsächlich anwesend ist, begrüsst sie, sie dankt strahlend dem Publikum. Gesungen wird übrigens das Titellied des Films (*La bonne Année*), das Francis Lai geschrie-

ben hat. Es mischen sich die Sphären – die Handlungswelt, in der sich die Ventura-Figur aufhält, ist nicht jenes eher kleinbürgerlich-enge Milieu, dem die Mathieu-Fans meisten zugehörten, sondern eine urban-nächtliche Unterhaltungsszene, die den Anstrich von bürgerlicher Saturiertheit und eine gewisse Anzüglichkeit miteinander verbindet [7].

Beispiele zeigen, dass sich der Seitenblick auch mittels des Wissens um die musikalischen Präferenzen von Darstellern eröffnen kann. Ein Beispiel ist Walter Matthau, dessen Präferenzen für Mozart, Rossini und ähnliches den Fans bekannt waren (und z.T. noch sind). Dass er schon zu Beginn des Films *HOUSE CALLS* (HAUSBESUCHE, USA 1978, Howard Zieff) das den Film rahmende Lied mitsummend eingeführt wird, hat wohl damit zu tun. Der Darsteller, nicht die Rollenfigur, die ja noch gar nicht eingeführt ist und für die es keinerlei Kontexthinweise gibt, bildet hier ein mögliches Zentrum der Aufmerksamkeit. Matthau changiert und oszilliert in der kleinen Anfangssequenz zwischen den beiden Bestimmungen: Für die Matthau-Fans ist bekannt, dass er Musikliebhaber ist (und insbesondere Mozart liebt; eine spätere Szene im Film erinnert daran, als er ein Stück aus der *Zauberflöte* vor sich hin summend zu seiner Freundin ins Haus geht). Sicherlich: Wie er (oder die Figur) schon gleich zu Beginn mit der Musik interagiert, deutet den Modus des kommenden Films an. Eine narrative Bindung hat die Szene aber noch nicht. Darum kann sie so schwebend-spielerisch gesetzt werden; später im Film könnte eine solche Szene nicht mehr vorkommen.

Dass Cameo-Auftritte nicht nur ein eigenes Neben-spiel für den (wissenden) Zuschauer darstellen, sondern durchaus Verbindungen zur Werbe-Industrie haben, ist insbesondere bei Musikauftritten naheliegend. Schon Freddy Quinns Seitenauftritt in einer *STAHLNETZ*-Episode (*DIE TOTE IM HAFENBECKEN*, BRD 1958, Jürgen Roland) ist lesbar als eine Art von Marketing-Auftritt: Der Regisseur Jürgen Roland hatte als Talent-Sucher für die Plattenfirma Polydor den jungen Quinn 1954 entdeckt, als der in der "Washington Bar" in St. Pauli sang. Quinn war kurz danach mit dem Titel *Heimweh*, einer deutschen Version des von Dean Martin im gleichen Jahr erfolgreich gesungenen *Memories Are Made of This*, 1956 zum meistverkauften Schlager-Star der BRD geworden. Insofern ist der Klein-Auftritt ebenso lesbar als Hommage Quinns an den Entdecker und Promoter Roland wie auch als kostenloser Werbeauftritt.

Möglicherweise ist der Cameo-Auftritt begleitet von einer momentanen Entgrenzung der Diegese. Ein Beispiel dafür kann der Auftritt Mahalia Jacksons als Chorsängerin (in Douglas Sirks *IMITATION OF LIFE / SOLANGE ES MENSCHEN GIBT*, USA 1959) sein, die auf der Beerdigung der schwarzen, so lange verleugneten Mutter den Gospelsong *Trouble of the World* singt. Sie befindet sich gegenüber Sarg und Gemeinde auf einem deutlich höheren Standpunkt, die Untersicht der ersten Aufnahme macht die vertikale Raumordnung klar. Die Szene macht auf den ersten Blick den Eindruck einer Abrechnung und eines Innehaltens gleichzeitig. Wir sehen die am Drama Beteiligten, meist mit ausdruckslosen Gesichtern. Dagegengeschnitten ist die Großaufnahme der Sängerin, die ihre Klage *en face* in die Kamera singt, die Augen geschlossen wie zum Gebet oder zum Himmel aufgeschlagen wie zur Fürbitte. Die Sängerin erscheint wie die Inkarnation einer metadiegetischen Instanz, die das, was sich in der Geschichte ereignete, kommentiert und auf einen emotionalen Punkt bringt. Für zwei Minuten kann sich die melodramatische Trauer ungefiltert zum Zuschauer hin ausbreiten, der Zusammenbruch der Tochter, die die Tochioerschaft so lange abgestritten hatte, am Sarg der Mutter nimmt den emotionalen Impuls auf und führt ihn narrativ weiter. Mahalia Jacksons Lied schafft es, alles Narrative schrumpfen und ganz durch den Affekt der Trauer ersetzen zu lassen. Es ist die Abwendung von Kamera und Gemeinde, die für die Adressierung des Liedes so wichtig ist – es ist weder Vorwurf noch Anklage, um die es hier geht, sondern es ist eine Zwiesprache mit dem Jenseits, die das Schuld-, Zeit- und Kausalitätsverhältnis der diegetischen Gegenwart zumindest partiell aufhebt, sie zum Zuschauer und seiner Emotion hin öffnend.

Es gibt eine Reihe von Fällen, in denen der Heraustritt der Figuren aus ihrer Rolle in jene andere Existenzweise des Musikers zur Wesensbestimmung ganzer Filmreihen werden kann. Ein Beispiel, das an die Regelmäßigkeit erinnert, mit der Chico und Harpo Marx in den Filmen der Marx Brothers zu Klavier oder Harfe griffen, ist ein Rollen-Doppel aus dem Fernsehen: Manfred Krug und Charles Brauer spielten in der *TAFORT*-Reihe von 1984 bis 2001 insgesamt 41 mal das Hamburger Kommissars-Duo Paul Stoever und Peter („Brocki“) Brockmüller, mit diesem Doppel an das im Genre durchaus übliche Buddy-Motiv anknüpfend. Sie begannen sich deutlich von anderen Paarungen zu unterscheiden, als sie am 24.3.1996 in der Folge *TOD AUF NEUWERK* den

Klassiker *Somewhere Over the Rainbow* anstimmten – mit einer so großen Zustimmung des Publikums, dass sie seitdem in jeder Folge eine etwa einminütige Gesangseinlage hatten. Die Gesangseinlagen wurden auf Anregung des Studio Hamburg im Studio noch einmal aufgenommen (2000); die Leitung übernahm dabei der Musiker und Produzent Produzent Klaus Doldinger, der neue Arrangements schrieb und die Mischung überwachte [8].

Es mag einigermaßen verwundern, wenn in einer realistisch orientierten Krimi-Reihe plötzlich Kommissare auftreten, die bei sich bietender Gelegenheit miteinander zu musizieren beginnen. Zwar ergeben sich die Gelegenheiten immer aus der Handlung, werden gelegentlich sogar motiviert (wenn z.B. ein Auftritt bei einer Feier im Präsidium geübt werden muss), doch wies die Regelmäßigkeit der kleinen Auftritte das Duo als ganz eigen- und einzigartiges Gespann aus dem Ensemble der anderen Kommissare heraus. Mag man einerseits sagen, dass alle Kommissare mit eigenen Marotten ausgestattet werden, so überrascht doch die Regelmäßigkeit, mit der eine Musiknummer in die Folgen hineingeschrieben wurde. Zwar stand nie zur Diskussion, die beiden Sänger auch als Musikinterpreten zu vermarkten (die Idee zu der Platte entstand viel später und war nie mit der Idee verbunden, Life-Auftritte daran anzuschließen), doch bildete sich schnell ein allgemeines Urteil heraus, in dem das Image der Hamburger Kommissare mit ihren Gesangseinlagen verkoppelt war.

Damit ist der grundlegend realistische Modus der einzelnen Folgen aber nicht aufgehoben. Vielmehr scheinen die Auftritte den Charakter von Cameo-Einlagen gehabt zu haben (und möglicherweise in den Wiederholungen immer noch zu haben): So, wie man den Auftritt Alfred Hitchcocks erwartet, so erwartete man die Gesangseinlage. Damit entsteht bei aller Konzentration auf die Geschichte des Kriminalfalls, die trotzdem erzählt wird, ein zweiter Aufmerksamkeitsfokus, der die Figuren als selbständig gegenüber der Geschichte nahm. Die Frage bleibt, ob (wie im Falle der Hitchcock-Auftritte) das Zuschauerinteresse auf die Schauspieler oder auf die Rollenfiguren gerichtet war. Gerade hier unterscheidet sich das Kommissars-Duo von den üblichen Cameos – denn selbst wenn man von Krugs musikalischer Vergangenheit als Jazz-Interpret in der DDR weiss, wurde hier nicht Krug, sondern das Doppel Krug/Stoever erwartet, eine familiäre Figur, aus

zahlreichen TAFORT-Folgen vertraut. Die Auftritte gaben einen reflexiven Impuls frei, das Spiel wurde als Spiel erkennbar, und – gleichgültig, was geschieht – die Welt bleibt in Ordnung.

### Auftrittslieder

In der Theatertradition der musikalischen Komödie ist es Usus, dass Figuren bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne mit einem eigenen Auftrittslied vorgestellt werden. Nur wichtige Figuren der Handlung haben ein eigenes Lied, so dass allein durch die Tatsache, wer singend in die erzählte Welt eingeführt wird, schon einen Hinweis auf die Relevanz der Figur für die Handlung gegeben wird. Viele Auftrittslieder sind von narrativen Bindungen weitestgehend frei; nur im Ausnahmefall wird die Narration vorangetrieben. Das Auftrittslied ist vor allem in der Tradition der Operette verwendet worden, um den ersten Auftritt des Stars eigens zu feiern. Dabei wird die Wahrnehmung des Publikums doppelt orientiert – es ist das Auftrittslied der Figur (insofern in die Handlung gebunden), und es ist das erste Lied des prominenten Schauspielers (insofern wohnt ihm ein extradiegetisches Moment inne). Der Zuschauer sieht den Erstauftritt als Teil der Aufführung und als Auftritt eines Stars, ist innerhalb und außerhalb der Diegese gleichzeitig. Zwar ist die latente Doppelorientierung der Wahrnehmung der Lieder von Stars immer möglich, doch insbesondere im Erstauftritt kann sie strategisch eingesetzt werden – als eine Art kognitiver Überblendung von einer dominant außerhalb einer dominant innerdiegetische Orientierung der Rezeption.

Auftrittslieder stehen also in einem dreifachen Funktionshorizont:

- Morphologisch sind sie mit dem Erstauftritt von Hauptfiguren verbunden, gehören also zur Initialphase des Stücks;
- semantisch charakterisieren sie die Figur, ihre elementaren Charakterzüge und ihr Milieu; sie sind also eine Art von „Visitenkarte“ der Figur der kommenden Geschichte (so auch Lek 1991, 36);
- und textsemantisch sind sie außerdiegetisch mit dem Ansehen des Stars verbunden.

Historisch geht das Auftrittslied (auch im Englischen neben *signature tune* übrigens: *auftrittslied*) auf die Tradition von Singspiel und Operette zurück. Man versteht darunter eine Szene, in der einer der Haupt-

akteure auf die Bühne kommt und sich – im Rahmen der Rolle, wobei aber die Persona des Stars durchscheint – dem Publikum vorstellt. Manchmal wird das Publikum direkt adressiert, meist aber die eine oder andere der dargestellten Figuren. Ein berühmtes Beispiel aus der Operngeschichte ist Papagenos erstes Lied *Der Vogelfänger bin ich ja* aus Mozarts *Zauberflöte*. Das vielleicht berühmteste Beispiel aus der Operettengeschichte ist das Auftrittslied des leichtlebigen Grafen Danilo *Heut geh' ich ins Maxim* aus der Operette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár, realisiert durch Johannes Heesters [9]. Gemeinhin gilt die Regel, dass sich nicht nur der Star im Auftrittslied präsentiert, sondern dass es auch eine Charakterisierung der Figur des Spiels vornimmt. Gerade darum kommt es zu einer Amalgamierung von Star-Image und Figurencharakteristik, die Figur des Spiels wird zu einer Inkarnation der Images des Schauspielers, die sich ebenso in seinem Ansehen als Musiker spiegeln. Der Musiker-Schauspieler-Star bleibt einem besonderen Rollenfach verhaftet, er betreibt *type casting*, weil die Arbeit als Schauspieler nur eine der Realisierungen eines umfangreicheren Images ist.

Die Konvention des Auftrittsliedes wurde nicht nur in den Musical- und Operettenformaten in den Film übernommen [10]. Ihre Doppelfunktion als Einführung einer Figur und als Markierung des Stars gleichzeitig verbreitert den Raum der initialen Aufmerksamkeit, die dem Schauspieler und nicht der Figur gehört, plaziert diese Phase der Filmerzählung zwischen Fiktion und Show. Wenn der Erzähler und Held des Films in *THE BRIBE* (GEHEIMAKTION CARLOTTA, USA 1949, Robert Z. Leonard) zu Beginn im Voice-Over erläutert, er habe zwei Verdächtige und begeben sich auf die Suche nach ihnen, so lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Figur, die als nächste auftritt. Er betritt eine Kneipe [„zwei Verdächtige“], nimmt Platz [„eine Barsängerin, eine unbekannte Größe“], ein Junge aus dem Orchester hebt die Flöte an seine Lippen, Umschnitt auf die Sängerin, sie steht im Dunklen [„mir war klar, das ist eine ganz Große“], bis der Scheinwerfer sie in strahlendes Licht taucht – es ist Ava Gardner, die ihr Auftrittslied *Situation Wanted* anstimmt (mit der Stimme von Eileen Wilson). Vielleicht ist der letzte Satz des Voice-Overs, der mit dem Auftritt-im-Licht zusammenfällt, ein Versuch, die Erzählung gegenüber dem Star zu stärken; es ist aber auch klar, dass das erste Interesse auf der Erscheinung der Gardner liegt. Erst als sie sich im Lauf des Vortrags bis an den Tisch des

Helden bewegt, ein erster Blickkontakt kommt zustande, tritt wieder die Geschichte in den Vordergrund.

Eine Parodie der so eng mit der Schauspielerin Ava Gardner verbundenen Auftrittslied-Konvention, zugleich aber eine Intensivierung der Aufmerksamkeit, die auf der Kernfigur liegt, findet man in *THE BAREFOOT CONTESSA* (*DIE BARFÜSSIGE GRÄFIN*, USA 1954, Joseph L. Mankiewicz): Die *casting crew* eines geplanten Hollywood-Films ist extra nach Spanien gefahren, um eine Tänzerin zu sehen, die vielleicht die Hauptrolle in dem Film übernehmen könnte. Die Flashback-Erzählung beginnt mit der Beschreibung ihres Tanzes, einer Tarantella (0:03:00ff) – allerdings sieht man nicht die Tänzerin, sondern nur Bilder der Zuschauer. Es sind die Männer, die ihr in größter Faszination zuschauen und am Ende (0:07:00) in frenetischen Beifall ausbrechen. Die Tänzerin selbst – Ava Gardner – sieht man erst sechs Minuten später, nach fast einer Viertelstunde Film – eine Verzögerung, die die Lust auf den versprochenen Star natürlich noch intensiviert.

Faszination des Kino-Publikums, das sich in der Faszination dargestellten Publikums wiederholt: Immer wieder sind es Ansichten von Zuschauern, die die Gebantheit, die Rührung, die Freude, die Hochachtung oder ähnliches zum Ausdruck bringen, die der Auftritt des Stars verursacht. Es sind *reaction shots*, die die affektive Bedeutung des Geschehens vereindeutigen (und dem Film-Publikum als Folie des eigenen Verhaltens und als Indikator der angestrebten Emotionalität anbieten). Darum pegeln Auftrittslieder die Beziehung zwischen Publikum und Star aus. Sie klären, wer von den Schauspielern der Rangwichtigste ist, sie vereindeutigen die Charakter- und Affektlage, in der der Star später in seiner Rolle handeln wird (immerhin ist das Auftrittslied auch ein erstes Handeln des Stars in der Maske der Rolle), und sie geben dem Zuschauer Zeit, für die Dauer eines Liedes sich des Stars zu freuen und noch nicht oder nur beschränkt in die Arbeit an der Konstitution der Rolle einzusteigen.

Selbst in einer so dicht gebauten Komödie, in der der Musikstar am Ende nur die Rolle des Unterlegenen spielt und die Schöne einen anderen vorzieht, wie *GUARDIA, LADRO E CAMERIERA* (*NACHTWÄCHTER, DIEB UND DIENSTMÄDCHEN*, Italien 1958, Steno) bekommt der seinerzeit in Italien äußerst populäre Sänger und Gitarrist Fausto Cigliano ein Auftrittslied

(*Tira a Campà*): Man sieht ihn unmittelbar nach dem schriftlichen Titel, wie er sich für die Arbeit als Nachtwächter vorbereitet; am Ende greift er sein Fahrrad und verlässt sein Zimmer; in der Halle davor hatten bereits die Vermieterin und andere Mieter gewartet, sie applaudieren; erst nach dieser – im Applaus der Mitbewohner des Hauses im Film selbst thematisierten – einleitenden Reverenz vor dem Musikstar beginnt die Erzählung.

Diese konventionelle Anschmiegun g von Inszenierungsweisen an die Popularität der Agierenden findet sich im übrigen nicht nur im Spielfilm, sondern auch in den Showformaten des Fernsehens. Hier ist insbesondere der Erstaufttritt eines Stargasts konventionellerweise mit einer Auftrittsfanfare unterlegt (einem *play-on*), die zwischen Ankündigung und erster Kontaktaufnahme zwischen Gast und Showmaster eine Art von „Star-Pause“ erzeugt. Der Auftritt des Gastes ist ritualisiert, umfasst die Auftrittsposen, wenn er aus der Kulisse kommt; er kann dann in unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum treten; das Geschehen ist vollständig auf ihn zentriert. Nach dieser Zwischenszene des Auftritts tritt er wieder in die personale Ordnung der Show zurück, in der der Showmaster (das engl. *host* verbirgt seine situative Macht etwas) die Kontrolle des Geschehens hat und die relevanten Stichwörter liefert. Das *play-on* stammt ursprünglich übrigens aus dem Radio und diente dort primär dazu, bei Life-Übertragungen die Wege, die der Gast zurückzulegen hatte, wenn er aus der Kulisse kam und ins Zentrum der Bühne ging, musikalisch zu überlagern, so dass bei der Rundfunkübertragung keine akustischen Pausen im Geschehen eintraten. Als *play-ons* können eher nichtsagende, oft formelhafte musikalische Kurzphrasen verwendet werden, wie wir sie auch aus Bühnenmusiken oder etwa in Karnevals-Versammlungen kennen; gelegentlich werden aber auch Erfolgstitel des Stars – sofern er aus der Musikbranche stammt – angestimmt, das Publikum an den Grund seiner Bekanntheit und Beliebtheit erinnernd.

Entsprechend ist auch der Bühnen-Abtritt des Stargasts musikalisch unterlegt, wiederum einen Einschnitt in die Relevanzen des Show-Geschehens einbauend – auch hier ist der Gast der Mittelpunkt von Interesse und Inszenierung; erst nach seinem Verschwinden in der Kulisse tritt wieder die Show in den Vordergrund. Man spricht dann vom *Play-Off*. Die kurzfristige Verlagerung der Rollenrelevanz – aus einem Deuteragonisten wird für die Zeit des



Auftritts ein Protagonist – realisiert genau die Modulation von Interesse, mit dem auch der Gastauftritt im Spielfilm und die Dramaturgie der Auftrittslieder arbeitet: Der Zuschauer kann den Schauspieler „vor“ der Rolle wahrnehmen und goutieren; erst nach dem Auftritt tritt der Schauspieler in die diegetische Rolle zurück – erst nach dem Auftritt übernimmt wieder das Spiel die dominierende modale Rolle. Insofern stehen derartige Szenen zwischen der Alltagswelt des Zuschauers und den Illusionierungen, die ihm das Spiel der Fiktion abverlangt.

### Die Rückführung des Auftritts in die Narration

Natürlich ist das kurzfristige Heraustreten aus der Illusionierung gerade zu Beginn eines Stücks ein Moment, in dem die Erzählung in einen Zustand der Instabilität gerät. Darum sind alle Auftrittslieder durchsetzt mit Rückbindungen des Auftritts in die Narration. Fast immer geschieht dies mit einem Augenzwinkern, mit einem ironischen Unterton, der vielleicht begründen kann, dass das Auftrittslied der Geschichte der komischen oder leichten Formen des Musiktheaters zugehört (die *opera seria* kennt die Konvention nicht). Diese Ironie bedingt, dass das Spiel als Spiel erkennbar wird. Hier geht es nicht um „dichte Illusionierung“, sondern um ein Register des Erzählens, in dem die Figuren als Figuren eines Spiels kenntlich gemacht sind und dabei auch gegen eine rezeptive Teilnahme immunisiert werden, die (wie etwa in den Stücken des psychologischen Realismus) eine möglichst große empathische Nähe zu ihnen anstrebt. Hier bleibt die psychologische Distanz zu den Figuren erhalten, ja, sie wird sogar noch intensiviert.

Zwei Beispiele mögen das Prinzip illustrieren. Das erste entstammt unmittelbar der Operetten-Tradition. IM WEISSEN RÖSSL [11], 1952 unter der Regie des UFA-Routiniers Willi Forst entstanden, erzählt die Geschichte mit dem seinerzeit höchst prominenten Film- und Operetten-Star Johannes Heesters in der Rolle des Dr. Siedler. Die Figur ist zwar in mehreren Kontexten bereits mittelbar eingeführt, der Name ist gefallen, einige haben Urteile über ihn ausgesprochen. Es vergehen aber 16 Minuten, bis er tatsächlich auch auftritt. In der Dramaturgie der Auftrittslieder ist das nicht weiter überraschend – sie müssen vorbereitet werden. Die Figur wird dabei als Figur der Handlung eingeführt. Hier ist Dr. Siedler zum einen der Schwarm der Wirtin des Weißen Rössls,

sehr zum Ärger des Oberkellners, der seinerseits die Wirtin liebt. Zum anderen ist er der Rechtsanwalt, der gegen einen Berliner Fabrikanten in einem Patent-Streit gerichtlich auftritt (am Ende wird Siedler mit der Tochter des Fabrikanten ein Paar bilden). Unmittelbar vor dem Lied vergibt der Kellner das für Siedler reservierte schönste Zimmer des Gasthofs an den Fabrikanten / Schnitt: Siedler auf dem Fahrrad, in südbayrischer Landschaft. Er singt die Vorzeilen seines Liedes, und als er den Refrain zu schmettern beginnt, erweitert sich die Orchesterbegleitung zum *tutti*. Die Menschen auf der Straße winken ihm zu, beginnen gar, mitzusingen.

Die Rückorientierung auf die Geschichte erfolgt noch während des Liedes – fast hätte Siedler die Fabrikantentochter umgefahren, die ihm in einem schnippischen Wortwechsel eine Abfuhr erteilt, dabei aber einen Handschuh verliert. Siedler hebt ihn auf, er wird in der weiteren Handlung eine Rolle spielen. Kurioserweise ist das Lied damit noch nicht zu Ende: Ein alter Zitherspieler, der vor dem „Weißen Rössl“ sitzt, sieht den Gast kommen, beginnt, das Weiße-Rössl-Lied zu spielen; Heesters stimmt ein, ein unsichtbarer Chor vollendet mit ihm das Lied. Die Figur ist angekommen, die Handlung kann beginnen. Dass das Lied unterbrochen wird, erst nach einer Pause – die schon der kommenden Handlung zugehört – zu seinem Ende kommt, ist eine Retardation, die den Sonderstatus des Auftrittsliedes selbst noch einmal ironisch unterstreicht.

Auch in dem von Helmut Käutner inszenierten Film GROSSE FREIHEIT NR. 7 aus dem Jahre 1944 [12] wird der Sänger des Auftrittsliedes zunächst angekündigt: Ein Schiff hat im Hamburger Hafen angelegt; drei Seeleute machen sich zum Landgang fertig – sie wollen vor allem ihren alten Freund Hannes Kroeger besuchen, der schon vor Monaten ausgemustert hat und sein Geld auf der Reeperbahn verdient. Am Ende wird sich zeigen, dass Kroeger erneut zur See fahren wird (das dramatisch zentrale Problem wird also von Beginn an mit seiner Figur verbunden). Die drei Matrosen kommen auf die Reeperbahn (in einer Szene visuellen Exzesses, die von einer rauschhaften musikalischen Collage untermalt ist), als sie das Lokal entdecken, in dem Kroeger als Sänger auftritt / Schnitt: Großaufnahme auf Hans Albers, der die Rolle des Hannes Kroeger spielt; er singt das einschmeichelnde *Komm doch, süße Kleine*, das bruchlos in das nun kollektiv gesungene Reeperbahn-Lied *Wer noch niemals in lauschiger Nacht...* übergeht,

wobei von der Großaufnahme auf eine weite Aufnahme umgeschnitten wird, mit der das wie ein Zirkuszelt um eine zentrale Manege herum gestaltete Lokal mit den meisten Figuren, die später eine Rolle spielen werden, in einer langen Kamerafahrt gemustert wird. Am Ende des Liedes erkennt Kroeger seine beiden alten Freunde, die am Eingang stehengeblieben sind – die Handlung kann auch hier beginnen.

Auch diese Szene trägt ein klares ironisches Signal: Als die Männer vom Schiff die Stimme Kroegers in dem Stimmen- und Musikgewirr der „sündigen Meile“ hören, entdecken sie flugs auch Kroeger selbst – es ist aber eine mechanische Puppe, die vor dem Eingang des Lokals Werbung macht. Auch dieses mag man als Retardation interpretieren – nicht der Star wird entdeckt, sondern eine mechanische Imitation desselben. Erst nach dieser vorhaltartigen Verzögerung zeigt uns der Film Hannes Kroeger, genauer: Hans Albers. Und er zeigt ihn gleich in einer Großaufnahme, verbunden mit der gleitenden, zur Mitbewegung einladenden musikalischen Phrase des *Komm doch...*

Ein einfaches Beispiel, bei dem mit dem Auftrittslied auf die kommenden Konflikte der Handlung ausgegriffen wird, stammt aus dem 1930er-Melodram *THE SHINING HOUR* (*BRENNENDES FEUER DER LEIDENSCHAFT*, aka: *DAS MÄDCHEN AUS DEM NACHTLOKAL*, USA 1938, Frank Borzage): Es ist der Erst-Auftritt der von Joan Crawford gespielten Nachtclub-Tänzerin Olivia Riley in einem New Yorker Nachtclub. Sie gilt als Star des Abends, ist auf dem Plakat vor dem Lokal namentlich ausgewiesen. Ein Moderator kündigt sie an. Das Licht erlischt, der Tanz beginnt. Es ist unerwarteterweise der Tanz eines Paares, es erklingt zeitgenössische Rumba-Tanzmusik. Die beiden bewegen sich vollkommen synchronisiert, aber nahezu berührungsfrei. Eindeutig ist die dominante Rolle der Tänzerin – ihre Partner bleibt gesichtslos und anonym, tritt ganz in den Hintergrund. Das mag damit zusammenhängen, dass Riley/Crawford meist vor dem männlichen Begleiter plaziert ist, Kamera und Publikum zugewandt; das mag damit zusammenhängen, dass sie mimisch sehr viel deutlicher das Publikum adressiert als ihr Partner; das hängt aber vor allem damit zusammen, dass sie auch narrativ zentriert ist. Sie wird später aufs Land ziehen und den Großgrundbesitzer Henry Linden (gespielt von Melvyn Douglas) heiraten. Linden betritt das Lokal während der Vorstellung, die Tänzerin begrüßt ihn mit einem erfreuten Lächeln. Ein

Photograph macht einen Schnappschuss des reichen Mannes, der sich entnervt abwendet (und seine Freundin erst nach der Show in der Garderobe erwarten wird). Im Saal ist aber auch David Linden (gespielt von Robert Young), der Bruder Henrys, den sie später auf dem Anwesen der Lindens wiedertreffen wird – und weil sich die beiden ineinander verlieben, beide aber verheiratet sind, wird eine Katastrophe drohen. Noch ist die Geschichte im Vorfeld des kommenden Konflikts, doch ist hier schon die Dreier-Konstellation (zu der sich später noch David Lindens Frau gesellen wird) angezeigt, die den Kern des Dramas ausmachen wird. Beide Männer sind während des Auftrittstanzes mit Großaufnahmen ausgestellt – die einzigen Bilder, die Reaktionen des Publikums *en detail* zeigen. Es sind *reaction shots* im engen Sinne des Wortes – die Faszination, die das Selbstbewusstsein und die Körperlichkeit der Tänzerin auf beide ausübt, ist an ihren Gesichtern abzulesen. Eine Faszination, die unabhängig davon ist, ob eine Beziehung besteht oder nicht, die sozusagen „unterhalb“ des Sozialen angesiedelt ist. Auch darin greift der Auftrittstanz auf die kommende Geschichte vor.

## Summa

Die wenigen Beispiele, die ich hier geben konnte, zeigen, dass Auftrittslieder drei elementare dramaturgische Strategien realisieren:

- Der Auftritt wird nicht unvorbereitet ins Bild gesetzt, sondern es wird die Figur, nicht der Star, in die Handlung eingeführt.
- In der Vorbereitung und im Verlauf des Auftritts werden erste Verankerungen der Figur in die Handlung oder das Milieu, in dem sie spielt, eingebaut.
- Die Freude des Zuschauers an der Besichtigung des Stars wird durch Retardationen unterstützt, die in der Dramaturgie gemeinhin als Mittel der Spannungserhöhung verwendet werden.

Es ist in jedem Fall das Wissen des Adressaten, auf Grund dessen er gelegentlich die Illusionierung von Geschichten unterbricht. Zumindest kurzfristig tritt für den Zuschauer der Prozess des Diegetisierens zurück. Der imaginäre und fiktive Rahmen der Geschichte wird dabei nicht ganz aufgegeben, die Beispiele illustrieren das. Aber er changiert, wird mit der umgebenden Welt des Wissens kurzgeschlossen. „Das ist der Star x!“, heißt es dann, obwohl alle anderen Figuren weiterhin in den Rollen des Spiels

verharren; kurzfristig überlagert aber ein Wiedererkennen den Prozess der Wahrnehmung der Geschichte, das ein zweites Wissensregister aktiviert, das für die Phase der Illusionierung aber in hintergründige Latenz versetzt wird. Derartige Auftritte zerstören für eine kurze Phase der Rezeption eines Films die Einheit der Illusion, unterwandern die fiktionale Dichte, durchsetzen sie mit einer Aufmerksamkeit, die nicht auf das Stück und auf die Rolle, sondern auf den Darsteller selbst gerichtet ist.

Das Gesagte hat zwei wichtige Implikationen[13]:  
– Derartige Auftritte sind *reflexiv*, weil sie die Illusionhaftigkeit des Geschehens im Moment greifbar machen. In den „Auftrittsliedern“ gehören sie zur Initiationsphase des Textes, verweilen noch beim Sänger oder Schauspieler, der bekannt ist (und der vielleicht eines der Motive abgegeben hat, das zum Besuch der Theater- oder Kinovorstellung geführt hat). Andere (wie ähnlich die Gast- und die Cameo-Auftritte) sind „semiotische Interventionen“, die kurzfristig die Rahmenbedingungen der Fiktion aussetzen oder ihnen einen zweiten Fokus der Aufmerksamkeit beifügen.

– Derartige Auftritte sind Anlass von *Doppelwahrnehmungen*, in denen die Einklammerung der Verstehensakte auf die Annahme, der Schauspieler *sei* die Rolle, die er performiert, durch die Wahrnehmung des Schauspielers komplementiert wird.

Das „Paradox des Schauspielers“, das für das Funktionieren der (Bühnen-)Illusion so grundlegend ist, bricht also kurzfristig zusammen, wenn er als Doppel-Entität von Figur und Schauspieler wahrnehmbar wird. Wie schon Diderot in seinem Artikel „Das Paradox über den Schauspieler“ (1774) festhielt, wird das ‚Als-ob‘ des Spiels gemeinhin für den Zuschauer zu einer erlebten Realität. Weiterhin Diderot folgend, ist diese Verschiebung der Authentizität der Person hin zu den Figuren, durch die sie greifbar wird, nicht auf Identifikation und tatsächliche Empfindsamkeit für die Figuren gegründet, sondern paradoxerweise darauf, dass die Distanz zu den Figuren vergrößert wird und die gezeigte Emotion durch Imitation der Ausdrucksgesten der Emotion zustande kommt. Gerade diese ästhetische und epistemische Distanz zur Figur bricht zusammen, heisst das, und damit eine Bedingung für das Eintreten in die Welt der Fiktion. Auftrittslieder, Gast- und Cameo-Auftritte hantieren mit einer Ent-Distanzierung des Rollenspiels, sie setzen den Performer in eine unwägbarere „Nähe“ zum Zuschauer – weil sie ihn in den Hori-

zont des Alltagswissens einrücken. Die Fiktion als etwas Gewusst-Nichtalltägliches muss dagegen zurücktreten [14].

## Anmerkungen

[1] „Hoppla, jetzt komm ich!“ (komponiert von Werner Richard Heymann, Text von Robert Gilbert) wurde in dem 1932 gedrehten Film *DER SIEGER* (Regie: Hans Hinrich, Paul Martin) von Hans Albers erstmals vorgetragen. Es wurde einer der Titel, die ihn und seine Bühnenkarriere resp. sein Image lebenslang begleiteten, nicht allein weil der Titel das Hereinbrechen einer die Szene sofort beherrschenden selbstgewissen Männlichkeit signalisierte, sondern auch, weil sich damit der sich seiner Prominenz sichere Star auf der Bühne meldete.

[2] Ohne dass man so weit gehen müsste wie Jane Feuer in ihren Überlegungen zum Musical: „Because in the musical, the show is a dream and the dream is a show, the Hollywood musical offers itself as the spectator’s dream, the spectator’s show“ (Feuer 1993, 71). Formengeschichtlich geht das Auftrittslied auf die Oper des 18. Jahrhunderts zurück; vgl. dazu exemplarisch Dürr 2007.

[3] Natürlich extremifiziere ich hier die Differenz von (Backstage-)Musical und Gastauftritt: Auch in der Darbietung der Akteure im Musicalfilm sind die Stars nicht nur diegetisch, sondern zudem außerdiegetisch referentialisiert. Julia Steimle schrieb mir zu diesem Problem: „Auch /Gerade bei den Bühnennummern wird das Wissen um den Star aktiviert, wird das Wissen um die nichtfiktionale Realität aktiviert und dadurch die Illusionierung der Geschichte (d.h. der Narration) unterbrochen, wenn ein Fred Astaire oder eine Judy Garland zu singen beginnen. Einige Autoren gehen sogar so weit zu sagen, dass hier die Figur und damit die Diegese vollkommen hinter die Präsentation des Stars Astaire/Garland zurücktritt; also nicht unbedingt nur eine ‚Intensivierung der Fiktion‘ wie es der inszenatorische Präsentationsmodus suggeriert, sondern gleichzeitig ein Heraustreten aus der Fiktion, indem statt der Narration um die Figur nun eine Show um den Star präsentiert wird. Diese Wissensaktivierung und Rollendoppelung wird noch verstärkt, wenn auch im Rest des Films eine starke Analogisierung von Star und Rolle vorgenommen wird. Bestes Beispiel scheint mir hier *THE BANDWAGON* [USA 1953, Vincente Minnelli] zu sein. [Hier] ist natürlich besonders interessant, dass häufig mit dem Wissen des Publikums um Fred Astaire gespielt wird, indem die Figur Tony Hunter trotz der Parallelen eklatante Unterschiede aufweist (Tony Hunter hat man als Star bereits beschrieben)“ (Brief v. 4.7.). – Zum allgemeinen Problem der Doppelbindung der Star-Persona in seine Images als Star und als Figur gleichzeitig vgl. die Arbeiten von Richard Dyer, der sie in einer Art permanenten Chagierens zwischen den verschiedenen Existenzmodi zu bestimmen versucht hat; neben seinen allgemeinen Arbeiten zum Star vgl. Dyer 2010 als eine pointierte Zusammenfassung seiner Thesen.

[4] Vgl. dazu Steimle 2011, 23: „The musical plays with the mixing of realms and also with the creation of illusions. It bears the illusion or implication that the production we watch on screen is theatre. It also gives the illusion that singing and dancing is possible even outside the theatre. Moreover, it gives us the illusion of an image that we hope resembles our world (Telotte 1980b: 23); ‚a world where our dreams miraculously and effortlessly come true‘ (Telotte 1980a: 13). Telotte takes the function of this illusion further by saying that it helps us handle the real world, giving it an almost didactic meaning. ‚Even if we could not dance like Astaire and Rogers, we might possibly relate to the world around us in a similar way‘ (Telotte 1980b: 23). Thus, the musical succeeds in putting us at ease about the anxieties of the world and show us a way to focus on self-expression and happiness. This happiness will reign particularly for those who sing and dance, no matter if they do it on world-stages or in stage-worlds.“ Zur den verdeckten didaktischen Funktionen vgl. Shout 1982.

[5] Der auf Trinidad geborene Jazzmusiker Peter Mico Joachim war 1956 nach Deutschland gekommen, hatte sich „Billy Mo“ genannt und war nach seinem Hit *Wenn die Elisabeth* (1960) einige Jahre ein höchst beliebter BRD-Schlagerstar. Dass er von schwarzer Hautfarbe war, gibt dem volkstümelnden Gestus des Tirolerhut-Liedes eine weitere ironisch-burleske Komponente bei, die sich mit dem jugendkulturell-rebellierenden Thema des Films *ÜBERMUT IM SALZKAMMERGUT* zusammenschließt – als weiterer Hinweis auf eine tiefgreifende Abkehr von Werthorizonten des traditionellen Heimatfilms und als Indikator einer fundamentalen Modernisierung und Medialisierung des Unterhaltungsbetriebes. Dass Mo zusammen mit dem singenden Dachdeckermeister Ernst Neger 1964 das überaus volkstümlich gewordene Karnevalslied *Humba Täterä* eingespielt hat, unterstreicht das Ansehen Mos als einer grenzgängerischen Figur, die Elemente der Tradition in einer geradezu travestieartigen Weise mit Konventionen des Volksfestes verband.

[6] Das Lied wurde unter dem Titel *Südseenacht* übrigens schon 1956 von Lale Andersen in dem Film ...WIE EINST, LILI MARLEEN (Paul Verhoeven) intoniert.

[7] Das Lied trifft übrigens sowohl vom musikalischen wie vom lyrischen Gestus her die Stimmung des melancholischen Gangsterfilms recht genau. Text: „La bonne année elle vient après Noël c'est un cadeau du ciel en hiver / La bonne année c'est l'année qui finit et s'endort à minuit en hiver / La bonne année la bonne année la bonne année la bonne année // La bonne année je la vois dans tes yeux ne dis rien on est bien tous les deux / La bonne année c'est de pouvoir rêver que tout peut arriver cette année // La bonne année c'est le sourire d'un homme qui dit la vérité comme un homme / La bonne année elle vient après Noël c'est un cadeau du ciel en hiver / La bonne année la bonne année la bonne année la bonne année“ (Quelle: <http://www.lyricsmania.com/>).

[8] Diskographie: *Tatort - Die Songs*; 42min; Wsm (Warner) 2000, ASIN: B00003W85H. -- 2. Ausg. [um 3 Titel

erweitert], 2001, ASIN: B000056BF1, EAN: 685738642021. Inhalt der 2. Ausg.:

1. Somewhere Over The Rainbow (Folge: TOD AUF NEUWERK, 24.3.1996);
  2. All Of Me (Folge: UNDERCOVER CAMPING, 9.11.1997);
  3. Ganz leise (Folge: DER DUFT DES GELDES, 29.8.1999);
  4. Cry Me A River (Folge: FETISCHZAUBER, 5.5.1996);
  5. Quiet Nights (Folge: LOCKVÖGEL, 27.5.1996);
  6. But Not For Me (Folge: MORD HINTERM DEICH, 8.6.1997);
  7. Spiel mir eine alte Melodie (Folge: PARTEIFREUNDE, 3.11.1996);
  8. Goody Goody (Folge: UNDERCOVER CAMPING, 9.11.1997);
  9. Peterle (Folge: UNDERCOVER CAMPING, 9.11.1997);
  10. Sentimental Journey (Folge: ARME PÜPPI, 10.5.1998);
  11. Kann denn Liebe Sünde sein (Folge: BLAUES BLUT, 9.1.2000);
  12. As Time Goes By (Folge: TRAUMHAUS, 30.5.1999);
  13. Stormy Weather (Folge: HABGIER, 10.1.1999);
  14. Jim, Jonny und Jonas (Folge: SCHÜSSE AUF DER AUTOBAHN, 5.7.1998);
  15. Musik! Musik! Musik! (Folge: DER SCHWARZE SKORPION, 15.10.2000);
  16. Ave Maria No Moro (Folge: RATTENLINIE, 28.5.2000);
  17. Bye Bye Black Bird (Bye Bye Tatort) (Folge: TOD VOR SCHARHÖRN, 7.1.2001).
- Literatur: Bölke, Peter: Schnulze mit Herzblut. In: *Der Spiegel*, 1, 3.1.2000, S. 163.

[9] Heesters hatte die Rolle am Gärtnerplatztheater in München 1938 zum ersten Mal gespielt (bis 1941 sahen über 440.000 Zuschauer die stets ausverkaufte Vorstellung, die 1939 von München in den Admiralspalast in Berlin umzog) - und es wurde seine Paraderolle. Heesters sang später auch unabhängig von Inszenierungen der *Lustigen Witwe* immer wieder dieses Lied, es galt als Heesters' ganz eigenes Stück ebenso wie die dazugehörige Kostümierung mit Nelke im Knopfloch, weißen Handschuhen und langem, weißem Seidenschal. Der Auftritt war auch für andere Sänger eine Glanznummer: In der Verfilmung des Stoffes von 1934 (*THE MERRY WIDOW*, USA 1934, Ernst Lubitsch) etwa sang Maurice Chevalier eine englischsprachige Fassung des Liedes (*Maxim's*); 1962 (*DIE LUSTIGE WITWE*, BRD 1962, Werner Jacobs) stimmte Peter Alexander das Lied an.

[10] Insbesondere dann, wenn das Publikum seine Stars auch als Performer von Unterhaltungsmusik schätzt, gehört die Musikeinlage zu seinen vorhersehbaren Darbietungen. Wenn zudem noch die Einführung der Figuren konventionell mit einem Auftrittslied geschieht (wie etwa im Hindi-Film, vgl. Tieber 2008, 28ff), so führt die Doppelbindung der Schauspieler als musizierende und schauspielernde Akteure zur Herausbildung generischer Formate, in denen die Musiknummer zum festen Szenen-Repertoire gehört; neben dem deutschen Schlagerfilm sei auch auf Genres wie die Beach-Party-Filme verwiesen, in denen der Auftritt von zeitgenössischen populären Bands zum festen Bestand der Inszenierung gehörte.

[11] *Im weißen Rössl* ist ein Singspiel in drei Akten von Ralph Benatzky. Als Vorlage diente ein gleichnamiges

Alt-Berliner Lustspiel, das 1898 uraufgeführt wurde. Der Chefdramaturg der Ufa, Hans Müller, wurde beauftragt, den alten Schwank zu einer Operette umzuformen, die 1930 in Berlin uraufgeführt wurde. Zur komplizierten Genese der Operetten-Adaption des Stücks vgl. Henneberg 2007. Neben der Verfilmung von 1952 kam es 1960 zu einer weiteren Adaption des Stoffes mit Adrian Hoven in der Rolle des Dr. Siedler (Regie: Werner Jacobs), die es im Kontext des seinerzeit so populären Schlagerfilms neu interpretierte. Die musikalische Bearbeitung des 1952er Films hatte übrigens der aus zahlreichen UFA-Filmmusiken bekannte Werner Eisbrenner übernommen.

[12] Der Film GROSSE FREIHEIT Nr. 7 wurde von Mai bis November 1943 im Deutschen Reich und dem damaligen Protektorat Böhmen und Mähren noch während des Krieges gedreht. Es war der erste Agfa-Farbfilm der Terra-Film. Er durfte nach der Zensur vom Dezember 1944 in Deutschland nicht gezeigt werden und wurde erst 1945 von den Alliierten freigegeben. Die musikalische Bearbeitung hatte übrigens wieder Werner Eisbrenner.

[13] Für eine film- oder medien-genealogische Untersuchung entstehen eine ganze Reihe weiterer Fragestellungen – etwa die nach nationalen Besonderheiten des Auftrittsliedes, nach seiner Herkunft aus Formen des Unterhaltungs- und insbesondere Musiktheaters sowie nach der weiteren Geschichte dieser Konventionen in den Formen des Schlagerfilms, der Fernsehshow oder sogar der Rockkultur (man denke an die Auftrittslied-Dramaturgien in Filmen wie THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, USA 1975, Jim Sharman). Dem kann hier natürlich nicht nachgegangen werden. Manche Bezüge sind verdeckt; so ist das engl. *Signature Tune* wohl in den 1920ern als Bezeichnung der Initial-Titel von Radiosendungen seinerzeit populärer Kapellen entstanden.

[14] Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Kapitel zu einem Buch über die Dramaturgien der musikalischen Szene, das nicht zustande kam. In die Beschreibungen sind Hinweise und Formulierungen von Caroline Amann, Julia Böttcher, Britta Hartmann, James zu Hüningen, Tarek Krohn, Karl-Dietmar Möller, Patrick Niemeier, Albrecht Riethmüller, Ansgar Schlichter, Jörg Schweinitz, Bernd Sponheuer, Willem Strank, Claus Tieber und Ina Wulff eingegangen. Besonderer Dank gilt Julia Steimle und Jürg Stenzl, die das vorliegende Skript detailliert kommentierten. Dank gilt zudem den Studenten und Freunden, die mir zugehört und die mich mit Beispielen, Beobachtungen, Vermutungen versorgt, die mir vor allem immer Mut zugesprochen haben.

## Literatur

Dürr, Walther (2007) „Nein, ich vermag es nimmermehr zu sagen“. Vulpius, Knigge und die Auftrittsarie des Cherubino in Mozarts *Figaro*. In: *Mozart-Studien* 16, 2007, pp. 169-185.

Dyer, Richard (2010) Stars and 'character'. In: *The film studies reader*. Reprint. Ed. Joanne Hollows. London: Bloomsbury, S. 124-134.

Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. 2nd ed. London/New York: Routledge 1993.

Henneberg, Fritz (2007) Benatzky oder Benutzky? Legenden ums *Weißer Rössl*. Online, URL: [http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=4&sub\\_cat=12&task=3&art\\_id=000054](http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=4&sub_cat=12&task=3&art_id=000054).

Lek, Robbert [Adrianus Jacobus] van der (1991) *Diegetic music in opera and film. A similarity between two genres of drama, analysed in works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam [...]: Rodopi.

Shout, John D. (1982) The film musical and the legacy of show business. In: *Journal of Popular Film and Television* 10,1, pp. 23-26.

Steimle, Julia (2011) *Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals*. Ms. Kiel. Ersch. in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, 2010, S. 51-65.

Telotte, J.P. (1980a) A sober celebration: song and dance in the "new" musical. In: *Journal of Popular Film and Television* 8,1, pp. 2-14.

Telotte, J.P. (1980b) Dancing the depression: narrative strategy in the Astaire-Rogers films. In: *Journal of Popular Film and Television* 8,3, pp. 15-24.

Tieber, Claus (2008) Musik im Hindifilm zwischen Narration und Reflexion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008, pp. 26-36.

Wulff, Hans J. (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, pp. 131-154.