

Mehr als nur eine Geschmacksfrage

Über die widersprüchliche Valenz der Valente

Roy Grundmann

Wie man sich an Caterina Valente erinnert und ihren Beitrag zum Showbusiness zu würdigen sucht, ist eine Generationenfrage. Jüngere, soweit sie sich denn überhaupt für Musik- und Showbusiness-Geschichte interessieren, sind in den letzten Jahren gelegentlich mit dem Namen Valente im Rahmen von Preisverleihungen wie dem «Bambi» und dem «Echo» konfrontiert worden. Dank dieser Star-Galas, die im Stile der «Golden Globes» oder der «Oscar»-Verleihung heimatliche Legenden für ihr Lebenswerk würdigen, hat man die Chance, zumindest eine geraffte Zusammenfassung vom vielfältigen Schaffen der Valente zu erhalten. Das war nicht immer so, oder zumindest war es nicht immer so einfach.¹

Eigentlich wird Caterina Valentés Karriere bereits seit ungefähr vier Jahrzehnten gefeiert. Doch meine Generation, die in den 1970er- und frühen 1980er-Jahren mit drei Fernsehkanälen, also ohne Kabel- und Satelliten-TV und vor allem ohne Internet aufwuchs, verband mit Caterina Valente hauptsächlich Auftritte in nostalgischen Revue-Sendungen wie *MUSIK IST TRUMPF*. Die wurden vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen für die Generation meiner Eltern produziert. Diese Zuschauer wussten natürlich auch um Valentés internationale Karriere, jedoch wohl meist aus zweiter Hand.² So behielt man in der Bundesrepublik Deutschland lange Zeit Valente fast ausschließlich als

1 Die bis dato beste wissenschaftliche Abhandlung über Caterina Valente ist Strobel/Faulstich (1998). Das einschlägige Kapitel enthält sowohl eine Diskografie wie auch eine Filmografie. Ergänzungen der dort gesammelten Informationen sind inzwischen in vereinzelt Wikipedia-Einträgen zu Valente zu finden.

2 Zu Pressestimmen aus dieser Zeit vgl. Strobel/Faulstich (1998, 20).

Interpreten von deutschsprachigen Schlägern in Erinnerung: Lieder wie «Dich werd' ich nie vergessen», «Bonjour, Kathrin» und insbesondere «Ganz Paris träumt von der Liebe» führten die Hitparaden und Verkaufslisten der 1950er-Jahre an. Valentines Schlager standen auch im Mittelpunkt ihrer meist von dünner Handlung geprägten Filme, die hauptsächlich für ein heimisches Publikum produziert worden waren³ und die, typisch für den Schlagerfilm der 1950er- und 1960er-Jahre, in erster Linie als Werbeträger für die darin vorkommende Musik und ihre Interpreten fungierten.⁴

Dies soll nicht heißen, dass es in Valentines Filmografie kein Qualitätsgefälle gäbe, und so soll im Laufe dieser Ausführungen zumindest auf einen ihrer Filme, ...UND ABENDS IN DIE SCALA (Erik Ode, BRD 1958), eingegangen werden. Meine Überlegungen sind jedoch nicht in erster Linie als Beitrag zur Filmgeschichte gedacht. Ich interessiere mich allgemeiner für Valentines komplizierten Platz in der Geschichte der populären Musik und Kultur. Dieser wird einerseits von Bewunderung und Hochachtung seitens ihres Faches und ihrer Fans bestimmt, ist jedoch andererseits von selektiver Wahrnehmung, historischer Verklärung und lückenhafter kritischer Auswertung geprägt. Es soll also um die widersprüchliche Valenz der Valente gehen. Die zum Vorschein kommenden Gegensätze sind teilweise bedingt durch die Unübersichtlichkeit ihrer Karriere, die mehrere Phasen hatte und sich in vielen Ländern gleichzeitig vollzog, dabei indes auf unterschiedliche Art und Weise. Ihre fragmentierte Anhängerschaft, eine heterogene Rezeption sowie regional wie auch historisch bedingte Schwankungen ihrer Beliebtheit⁵ erklären sich jedoch bereits aus der ihr eigenen künstlerischen

3 Vgl. ebd. Caterina Valentines Filmografie ist relativ kurz und beschränkt sich fast ausschließlich auf die 1950er-Jahre. Mit Ausnahme der deutsch-italienisch-französischen Koproduktion *CASINO DE PARIS* (André Hunebelle, 1957) ist keiner ihrer Filme im nicht-deutschsprachigen Ausland gelaufen. Einige ihrer beliebtesten Filme waren nach ihren Schlägern benannt, wie z.B. *BONJOUR KATHRIN* (Karl Anton, BRD 1956) sowie *DU BIST MUSIK* (Paul Martin, BRD 1957). Die Filmografie weist nur Musikfilme auf; weder sie selbst noch die Industrie sahen sie als dramatische Schauspielerin.

4 Der Schlagerfilm beschränkt sich daher nicht darauf, eine Geschichte zu erzählen, in der die Musik dieser untergeordnet bleibt und der Handlung zuspield, sondern er erreicht darüber hinaus durch die Präsentation von aktuellen Chart-Hits eine Meta-Entertainment-Funktion, die als Vermarktungsstrategie der Songs dient. Caroline Amann und Hans J. Wulff haben diese Funktion als einen «Fluss des Unterhaltenwerdens» bezeichnet, «der für den Zuschauer nicht allein das Verstehen der (spannenden oder lustigen) Geschichte umfasst, sondern in seine Freizeit- und Alltagspraxis selbst einmündet» (Amann/Wulff 2017, o.P.).

5 Vgl. Strobel/Faulstich 1998, 21; die Autoren beziehen sich auf kritische Rezensionen ihrer von 1966 bis 1968 im ZDF ausgestrahlten *CATERINA-VALENTE-SHOW*.

und musikalischen Hybridität. Was den einen als erfrischend vielfältig und polyglott vorkam, fanden andere zu zerfahren, zu beliebig und zu schaustellerisch. Tatsächlich bediente Caterina Valente als Interpretin von Weltmusik eine Vielzahl musikalischer Genres und vermochte es, in ihren Darbietungen zahlreiche Traditionen und Vortragsstile zu verbinden. Ihr Repertoire weist daher eine fast einzigartige Überlagerung von Kitsch und Kunst auf, bei der Jazz und Schlager, authentische Folklore und kalkulierter Exotismus, große Bühne und Tingeltangel-Routine oft fließend ineinander übergehen.⁶ Diese Überlagerung erschwerte es schon zu ihren aktiven Zeiten, sie als Künstlerin einzuordnen, und macht eine Beurteilung ihres Lebenswerks weiterhin schwierig.

Unter Valentees deutschem Publikum der ersten Stunde findet man noch die Ansicht, ihr Karriereknick in Deutschland in den 1960er-Jahren habe bestätigt, dass sie sich durch ihre internationale Laufbahn zu sehr von der deutschen Kultur und Mentalität entfernt hatte (vgl. Strobel/Faulstich 1998, 21).⁷ Dagegen bildete für die Kinder dieser Generation, zu denen ich mich zähle, Valentees Schlagervergangenheit lange einen peinlichen Gegensatz zu dem, was bei ersten Karriere-Würdigungen im Fernsehen der 1970er-Jahre als ihre wahren Fähigkeiten angepriesen wurde. Doch statt diese durch Archivaufnahmen von Valentees internationalen Bühnenerfolgen zu belegen, wurden Auftritte etwa bei Peter Frankenfeld durch neu kreierte Showeinlagen so gestaltet, dass sie auf die spezifische Erwartungshaltung des deutschen Fernsehpublikums zugeschnitten wurden. Mit anderen Worten: Diesen ersten Resümees gelang es nicht, Valentees Karriere ins rechte Licht zu rücken. Ihre Errungenschaften blieben so unübersichtlich wie ihr Repertoire breit war: Da waren die von Big Bands begleiteten und im Swing-Stil gehaltenen Interpretationen des «American Songbook» im amerikanischen Fernsehen und bei Gastspielen in Las Vegas, über die man in Deutschland nur aus Medienberichten wusste. Dazu kam eine große Anzahl französischsprachiger Aufnahmen, die in den 1950er- und 1960er-Jahren in erster Linie für den französischen Markt

- 6 Ihre polyglotte Kinderstube und ihre durch Zirkus und Variété geprägte Liebe zur Kleinkunst sind zentrale Elemente ihrer künstlerischen Lehrjahre, die sie auch in ihren Vorstellungen immer wieder zur Sprache gebracht hat; vgl. Strobel/Faulstich 1998, 18–19, 24.
- 7 Andererseits attestierte *Der Spiegel* bereits Mitte der 1960er-Jahre, dass Valentees Schlager in Deutschland zu Ladenhütern geworden seien; vgl. Caterina Valente: Zeit der Reife, in: *Der Spiegel*, Nr. 31, 1964, S. 73; online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46174276.html> (aufgerufen 01.07.2017).

produziert worden waren und von Chanson bis Pop reichten. Das gleiche gilt für Valentés Aufnahmen italienischer Canzoni. Ihre Auftritte bei RAI wurden in Deutschland ebenso wenig wahrgenommen wie die im britischen Fernsehen in den 1970er-Jahren mit ihrem zweiten Ehemann Roy Budd. Schließlich ist da noch Valentés spanisches und lateinamerikanisches Repertoire, das ihr mit seinen Nuancen und fließenden Grenzen zwischen Folklore und Pop am nachhaltigsten den Ruf als Interpretin von Weltmusik sicherte. Auch diese Richtung war in der damals noch hauptsächlich am deutschsprachigen Musikmarkt ausgerichteten Bundesrepublik weniger sichtbar, wie umgekehrt ihre deutschsprachigen Schlager im Ausland weitgehend unbekannt blieben.⁸

Die Flexibilität der Valente ist bemerkenswert allein schon in Bezug auf ihre Stimme, die, so möchte ich argumentieren, sowohl als Voraussetzung wie auch als Korrelat ihrer Wandlungsfähigkeit und künstlerischen Vielfältigkeit verstanden werden kann. Dies wurde schon in Valentés früherer Rezeption in Deutschland angesprochen. Obwohl Branchen-Fachleute ihrer Gesangkunst gleichermaßen romanische, angelsächsische und deutsche Wurzeln zusprachen, woraus sich ihre Hybridität zumindest teilweise erklärt, wurde ihr Stimmtypus als «romanisch» und «instrumental» beschrieben, d.h. als klar und ideal beschaffen, um «unkomplizierte Melodielinien und streng tonale Akkorde» zu singen,⁹ die in weiten Bereichen der populären Musik vom Swing über den Latin Jazz bis zum Schlager vorhanden sind. Dass Valentés stimmliche Qualitäten inzwischen auch Bestandteil des Fan-Diskurses geworden sind, lässt sich anhand des von Laienhand angefertigten YouTube-Videos, CATERINA VALENTE: VOCAL RANGE D 3 – F6 nachweisen.¹⁰ Darin werden zahlreiche Valente-Lieder kurz angespielt,

8 Ihre ersten Fernsehshow im deutschen Fernsehen, BONSOIR, KATHRIN (1957), lässt zwar ahnen, wie weitläufig und polyglott Valentés Repertoire bereits wenige Jahre nach ihrer Entdeckung war, doch bei der Ankündigung eines Medleys ihrer fremdsprachigen Aufnahmen erklärt Valente sogleich, der Grund dieser Darbietung sei, dass sie diese Lieder normalerweise nicht auf Deutsch singe. Die Unübersichtlichkeit ihrer Karriere war ihr also selbst früh bewusst; vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=8tR6H38LTi0> (aufgerufen 30.6.2017).

9 Vgl. Musik/Valente: Stimme wie ein Instrument, in: *Der Spiegel*, Nr. 19, 1955, S. 43; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31969825.html> (aufgerufen 30.6.2017).

10 CATERINA VALENTE: VOCAL RANGE D 3 – F6; <https://www.youtube.com/watch?v=6g-wXmQ3aAg> (aufgerufen am 16.6.2017). Mittlerweile gibt es über 200 YouTube-Uploads von Valentés Plattenaufnahmen sowie diverser Konzert- und Fernsehauftritte, durch die sich allmählich die einzelnen Stränge von Valentés internationaler Karriere zusammenfügen lassen.

um die Breite ihres Repertoires und die Flexibilität ihrer Stimme zu demonstrieren, deren Lage und Umfang in einem Blog debattiert werden. Darin wird Valente u. a. als Koloratur-Sopran mit einer großen und flexiblen mittleren Stimmlage eingestuft, die mühelos sowohl hohe als auch tiefe Noten erreicht.

Die organische Verbindung zwischen Valentess stimmlicher Beweglichkeit, der kosmopolitischen Ausrichtung ihres künstlerischen Repertoires und ihrem Potenzial zum Welterfolg klang also bereits in den Pressestimmen an, die seinerzeit über Valentess rasanten Karrierebeginn berichteten. Darüber hinaus präsentiert sich jedoch noch ein anderes Phänomen: dass Valentess Gesang und Werdegang nicht nur Musik in ihrer Vielfalt widerspiegeln, sondern deren tiefgreifende Kreolisierung. Kreolisierung ist ein bekanntes, von der Musikwissenschaft lange bestätigtes Phänomen (vgl. Béhague 2011, 352). Umso erstaunlicher, dass bestimmte kulturelle Diskurse bis heute versuchen, es abzuleugnen oder herunterzuspielen (die teleologische Ausrichtung der klassischen Musik der Hochmoderne wie auch die immer wieder aufflammenden Grabenkämpfe und Purismus-Debatten um den Jazz herum seien hier als Beispiele erwähnt).

Mir kommt es hier nicht darauf an, Valentess internationale Laufbahn mit Migrationsmustern bestimmter Musikstile in Beziehung zu setzen (dies soll der Musikwissenschaft vorbehalten bleiben). Die Vielseitigkeit ihres Repertoires und die Hybridität ihrer Musik erklären sich nicht zuletzt dadurch, dass Valente sich von Anfang an in viele Stile eingearbeitet hat, die sie oft miteinander vermischt oder deren schon bestehende Vermischung durch die Arrangements und Valentess gesangliche Interpretation noch verdeutlicht wurde. So hat ihre Karriere – und dies ist ebenfalls kein Geheimnis, aber anscheinend in Vergessenheit geraten – nicht mit Schlagern, sondern mit Jazz begonnen. Caterina Valente wurde Anfang der 1950er-Jahre von Kurt Edelhagen entdeckt, der bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit als Pionier der deutschen Jazz-Szene galt und mit seinem Orchester mehrere musikalische Gattungen von Neuer Musik bis Tanzmusik bediente. Valentess Entdeckung durch Edelhagen führte sie zu Plattenaufnahmen und Konzertauftritten, wie etwa dem 1954 beim Konzert in Baden-Baden mitgeschnittenen Titel «Pennies from Heaven», bei dem sie ihr Talent als Scat-Sängerin unter Beweis stellen konnte.¹¹

11 Das Baden-Badener Konzert fand im Rahmen der wöchentlich gesendeten Radiosendung *Jazz Time Baden-Baden* statt. Schon Anfang der 1950er-Jahre wurde über Edelhagen in der deutschen Presse ausführlich berichtet; vgl.: Präzis wie die

Die verbreitete Ansicht, dass Valente bald darauf zum Schlager übergegangen sei, bedarf genauerer Überprüfung. Richtig ist, dass der Erfolg von «Ganz Paris träumt von der Liebe» im Frühjahr 1955 wegweisend für ihre Karriere in Deutschland war. Ihr deutsches Repertoire bestand hauptsächlich aus Liedern, deren simple, eingängige Harmonien, sentimentale Atmosphäre und internationales oder südländisches Flair sie als Schlager erkennbar macht. Richtig ist jedoch auch, dass die berühmte Konturlosigkeit des Schlagers und seine Vermischung mit anderen Musikstilen eine Ghettoisierung der Valente im Schlager problematisch erscheinen lassen. Dies zu erklären, bedarf es eines kleinen Exkurses.

Etymologisch betrachtet wurde der Schlager bereits in der Frühphase seiner Definitionsgeschichte mit Unreinheit und Anzüglichkeit verbunden (vgl. Bandur 1995, 386).¹² Solche Assoziationen hafteten jedoch nicht nur dem Schlager an, sondern auch dem Jazz. Sicherlich muss die Aufnahme des Jazz in die Riege der Hochkulturen der neugegründeten Bundesrepublik auch als Reaktion gegen seine Stigmatisierung während der Nazi-Zeit gewertet werden. Doch spielte sich die nachkriegsdeutsche Aufwertung des Jazz zur hohen Kunst – und zu einer spezifisch deutschen Kunst – unvermindert als ein Drama ab, in dem teutonischen Werten wie Schwere, Ordnung sowie eine fundierte, durch Proben perfektionierte musik-performative Technik anderen, ebenfalls in der deutschen Kultur verhafteten Werten wie Leichtigkeit, Sentimentalität und Gefälligkeit gezielt entgegengehalten wurden.¹³ Mit anderen Worten: Der Wunsch unter Jazzern wie Edelhagen, den Jazz sowohl salonfähig als auch spezifisch deutsch zu machen, ging einher mit einem deutlich artikulierten Abgrenzungsbedürfnis vom Schlager. Letzteres wurde noch verstärkt durch die stets zunehmende, jedoch als lästig empfundene Notwendigkeit von Big-Band-Orchestern wie dem von Edelhagen, mit Tanzmusik ihren Unterhalt bestreiten zu müssen.

In diesem von musikalischen wie kulturellen Spannungen gekennzeichneten Feld nahm Valentines Karriere ihren Anfang. Ihre eigene hybride Identität als Sängerin sowie die konkrete Produktionsgeschichte ihrer Aufnahmen veranschaulichen das erstaunlich breite und

Preußen. In: *Der Spiegel*, Nr. 43, 1952. S. 27–30; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21978139.html> (aufgerufen 30.06.2017).

12 Bandur verfolgt die Etymologie bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Damals wurde der Schlager als volkstümlicher Gesang vor allem in Österreich mit aus Frankreich kommenden Einflüssen der Frivolität assoziiert.

13 Vgl.: Präzis wie die Preußen. In: *Der Spiegel*, Nr. 43, 1952, S. 30.

fließende Spektrum von musikalischen Stilen und zeitgenössischen Produktionsszenen, die damals stärker miteinander verzahnt waren, als es im Nachhinein erscheinen mag. Edelhagen spielte mit Valente sowohl «Ganz Paris träumt von der Liebe» ein wie auch viele englischsprachige Jazz-, Swing- und Bebop-Standards. Die meisten fremdsprachigen Plattenaufnahmen von Valente kamen nicht als Singles auf den deutschen Markt, sondern wurden fast ausnahmslos auf englisch- und spanischsprachigen Konzept- und Kompilationsalben veröffentlicht.¹⁴

Eine Unterteilung von Valentés Diskografie in Schlager und Weltmusik dürfte am ehesten durch einen Blick auf ihre Komponisten gelingen. Hier zeichnet Heinz Gietz für einen Großteil von ihren deutschsprachigen Schlagern verantwortlich,¹⁵ wogegen sie sich für ihr weltmusikalisches Repertoire auf international renommierte Komponisten von Swing, Musicals sowie von lateinamerikanischer Musik berief, so etwa Georges Auric, Cole Porter, Nacio Herb Brown und Ernesto Lecuona. Doch auch diese Unterteilung ist letztendlich problematisch, da die von Valente bediente Weltmusik selbst wiederum viele musikalische Elemente enthält, die aus der Volksmusik oder dem Belcanto, der Operette oder der Folklore kommen und auch im Schlager zu finden sind. Auch einige von Valentés Jazz-Kollaborationen mit Edelhagen lassen andere Elemente durchklingen.¹⁶ Es war gerade ihre Vielseitigkeit, die Edelhagen an ihr schätzte.

Valentes eigenes Verhältnis zum Schlager ist ebenfalls kompliziert. Nach ihrer Entdeckung in den USA 1954 ist sie nicht gleich dort geblieben, sondern machte erst Ende der 1950er-Jahre die USA zu ihrem wichtigsten Wirkungsland. Bis dahin verfolgte sie zunächst eine auf Europa ausgerichtete Laufbahn, deren Engagements zwar über

14 Die wichtigsten Studioalben dieser Zeit waren *A Date with Caterina Valente* (1956); *Olé Caterina* (1957); *Plenty Valente* (1957); *Arriba!* (1959); *Lateinamerikanische Rhythmen* (1960); *Fire and Frenzy* (1960); *Classics with a Chaser* (1960).

15 An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass Valentés erfolgreiches USA-Debut-Lied «Malaguena» mit einem deutschen Text versehen war, ungewöhnlich, aber eben nicht unmöglich.

16 So etwa im Fall von «Das hab' ich gleich gewusst», ein Lied, dessen harte Phrasierung und peppiger Gesang mit einer Orchester-Begleitung ausgestattet ist, bei der sich harte Swing-Elemente mit weichen, romantisch-symphonischen Segmenten abwechseln. Die schneller und härter gespielten Segmente sind ein genaues Beispiel für die vom Musikkritiker definierten Eigenschaften des im Swingstil gespielten Jazz: «einfache, unkomplizierte Melodielinien und streng tonale Akkorde über einem vitalen Rhythmus»; vgl.: Musik/Valente: Stimme wie ein Instrument. *Der Spiegel*, Nr. 19, 1955, S. 43; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31969825.html> (aufgerufen 30.06.2017).

Deutschland hinausgingen, für die ihre Popularität als deutschsprachiger Schlager- und Filmstar aber doch den Ausgangspunkt bildete. Dies geschah nicht ganz aus eigenem Willen, sondern wurde ihr durch sehr früh eingegangene vertragliche Verpflichtungen vorgegeben.¹⁷ Trotzdem wäre die Annahme falsch, dass diese europäischen Verträge sie die nächsten Jahre hinweg zum Schlagerdasein «verdammten». Ihre Liebe zum Schlager war genuin und bewegte sie dazu, beachtliche Risiken einzugehen.¹⁸

Auch sind Valentés Schlagerfilme, die alle in dieser Zeit entstanden, nicht ausnahmslos uninteressant. Obwohl sie selber im Nachhinein diese Filme als Fehlritte bezeichnet hat (vgl. Strobel/Faulstich 1998, 30), lassen deren konsequent durchdachte Struktur als Star-Vehikel und als Meta-Texte für ihre Fan-Gemeinde Rückschlüsse auf die Konstruktion von Valentés medienübergreifendem Image zu. So steht bei dem 1957 gedrehten Film ...UND ABENDS IN DIE SCALA, wie mitunter auch bei im Show-Business spielenden Hollywood-Musicals, das Aschenputtel-Motiv im Vordergrund. Zum einen ermöglicht dieses Motiv eine Verwertung von Valentés eigenem Werdegang, der im Zirkusmilieu und der Kleinkunst seinen Anfang hatte und sie von dort aus auf die großen Variété-Bühnen der Welt führte.¹⁹ Zum anderen erlaubt es, den Star als Allround-Künstlerin zu präsentieren, die sich in furioser Weise singend und tanzend über die Leinwand bewegt.

Der Topos der künstlerischen Vielfältigkeit und Hybridität wird dabei auf drei Ebenen ausgestaltet: durch Valentés großes Repertoire an Tänzen sowie Show- und Gesangsnummern; durch den gezielten Einsatz des Schlagers mit seinen porösen musikalischen Grenzen; und durch Zugriff auf das Genre der Verwechslungskomödie, in der die von Valente gespielte Figur, die unbekannte, aber talentierte Tingeltangel-Künstlerin Caterina, von der Berliner Scala als der berühmte Variété-Star Gloria Del Castro ausgegeben wird, nachdem diese ihr Engagement abgesagt hat. Da Gloria ihr Aussehen stets vor der Öffentlichkeit verschleiert und Caterina eine «Gloria del Castro»-Imitation in ihrem

17 Vgl.: Musik/Valente: Stimme wie ein Instrument. *Der Spiegel*, Nr. 19, 1955, S. 44.

18 *Ibid.*, 40. So kollidierte ihr Wunsch, vom fachkundigen französischen Jazz-Publikum anerkannt zu werden, mit ihrem Begehren, ihre eigene Liebe für den Schlager mit diesem Publikum zu teilen, indem sie es aufforderte, im Wechselgesang einzustimmen, was oft im Schlager geschieht. Daraufhin wurde sie vom Publikum mit Buh-Rufen überschüttet.

19 Valentés enge Beziehung zum Zirkus klingt nicht nur in diesem Film an; vgl. Wulff (2015) zur filmischen Zuordnung der Artistenidentität in ihrem letzten Film SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN GAUKLER (Kurt Hoffmann, BRD/CH 1962).

eigenen Repertoire hat, hofft man, dem Variété-Publikum Caterina als Gloria verkaufen zu können. Da diese Strategie des Personentauschs aber nicht allen Beteiligten mitgeteilt wird, kommt es zu den genreüblichen Verwechslungen.

Seine Verwechslungsthematik ermöglicht es dem Film, auf eine tiefgreifende Logik der Hybridität hinzudeuten, die Valente und ihre Musik als Sammelsurium von Versatzstücken identifiziert. Diese Logik wird vom Film mit der kreolisierten Identität von Schlagermusik verbunden. Die Protagonistin Caterina greift bei ihrer eigenen kleinen Bühnenshow, bei der sie von Del Castro und ihrem Manager entdeckt wird, zum Persiflieren anderer Künstler stets auf das gleiche Lied zurück: «Spiel noch einmal für mich, Habanero». Ihre Darbietung passt es jeweils dem Stil und der Musik der von ihr parodierten Interpreten an und demonstriert so die fließenden Grenzen und die hybride Natur populärer Musik. So imitiert Caterina Elvis Presley, Maurice Chevalier, Charlie Chaplin und letztendlich auch die fiktive Del Castro. In ihrer Vorstellung zelebriert Caterina die Wandlungsfähigkeit sowohl des Schlagers als auch sich selbst. Letztlich ist dies jedoch nur möglich durch einen Vektor der Konstanz: Diese Konstante ist die Stimme, die sowohl Valente wie ihre Handlungsfigur unverkennbar macht und besonders in der originalen Version des «Habanero»-Lieds hervorsteicht. Diese Version wurde gleich zu Beginn als die neueste Plattenaufnahme von Gloria Del Castro vorgestellt. Allerdings wird bereits bei der Szene im Aufnahmestudio den Mundbewegungen der verschleierte Del Castro Valentés Stimme unterlegt, obwohl ihre Figur der Caterina noch gar nicht in die Handlung eingetreten ist. Das «Habanero»-Lied wird also von vornherein dem Kinopublikum als Valentés eigener Schlager präsentiert, gesungen mit ihrer unverkennbaren Stimme und später nochmals dargeboten von der Protagonistin Caterina in ihrer Del-Castro-Imitation.

... UND ABENDS IN DIE SCALA baut somit das Image der Valente als Allround-Talent weiter aus, das sein Können und Repertoire über die Darstellung fremder Musikstile und international bekannter musikalischer Ikonen immer wieder unter Beweis stellt, das aber über die Stimme zugleich stets identifizierbar bleibt oder zu sich zurückfindet. Hierbei kommt ein Phänomen zum Vorschein, das über den Film hinausweist: der «Als ob»-Charakter der Showdarbietungen. Die Bühnenshow von Caterina Duval und ihren zwei Tänzern, der Del Castro inkognito beiwohnt, wird von ihr selbst satirisch als eine «Als ob»-Revue betitelt. Wie dem Publikum erklärt wird, ergibt sich die Bezeichnung aus der Notwendigkeit, berühmte Persönlichkeiten

imitieren zu müssen, da diese nie selbst in Caterinas bescheidenes Variété-Theater kommen würden. Interessanterweise ist gerade dieser «Als ob»-Modus sowohl für die Karriere der Valente als auch für ihr professionelles Umfeld, die deutsche U-Musik- und Show-Szene von Bedeutung. Diese geriet während der Nachkriegszeit immer stärker unter den Einfluss anglo-amerikanischer Musik und Entertainmentkultur. Das galt auch für Valente – zumindest teilweise. So beinhaltet ihr Schlagerrepertoire der 1950er- und frühen 1960er-Jahre neben den von Heinz Gietz geschriebenen Schlagern auch viele Cover-Versionen englischsprachiger Hits wie z.B. «Wo meine Sonne scheint» («Oh Island in the Sun»), «Itsy Bitsy Teenie Weenie Honolulu Strandbikini», «Rosen sind Rot» («Roses are Red») oder «Quando Quando».

Cover-Versionen von englischsprachigen Hits werden gemeinhin als ein Zeichen gewertet, dass der ohnehin als trivial und ideenlos geltende deutsche Schlager nur durch Imitieren und Kannibalisieren der internationalen Szene ein Publikum gewinnen könne. Der «Als ob»-Modus wäre daher als eine Verzweiflungsgeste oder als Armutszeugnis lesbar. Die Frage um die kulturelle Kompetenz von Cover-Versionen kann hier nicht debattiert werden, bezüglich Valente sei jedoch betont, dass sich der «Als ob»-Modus nicht nur in ihren Schlagern, sondern auch in anderen Bereichen ihres Repertoires erkennen lässt. Eine rein negative Auslegung von «Als ob» als Zeichen einer devoten, vom blanken Imitationswillen geprägten Massenkultur,²⁰ ist daher problematisch. Was stattdessen bei Valente zum Vorschein kommt, ist ein kreativer Ansatz, der Gesang als Interpretation und als künstlerische Variation des Bestehenden auslegt und bei dem eine Distanz zum Original stets bestehen bleibt, die sie keinesfalls zu vertuschen sucht.

Im Gegenteil, Valente praktiziert *versioning* – also die musikalische Re-Artikulation bestehenden Materials – auf dreierlei Weise: (1) durch Auswahl von Liedern, die bereits als Mischformen zwischen Jazz, Operette, Folklore, Belcanto und anderem Liedgut gelten, bei denen ohnehin kein Original mehr verfügbar ist und deren Neuinterpretation daher immer auch ein kreativer Neuanfang ist; (2) durch stimmliche und stilistische Anpassung an diese für sie neu arrangierten Folklore- und Jazz Standards – dies geschieht mittels des Phrasierens, durch Gesangstechniken wie Scat, aber auch durch die Produktion

20 Diese von Vorurteilen belastete Sichtweise fand sich auch in anderen Disziplinen. Sie hat bekanntlich die Filmwissenschaft lange an einer seriösen und rigorosen Auseinandersetzung mit dem westdeutschen Unterhaltungsfilm der 1950er- und 1960er-Jahre gehindert.

von Zungenschmalzern, Knack- und Stoß- sowie Glottallauten insbesondere bei hispanischen und lateinamerikanischen Liedern als Zeichen individueller Darbietung; (3) durch den kreativen Einsatz ihres immer mitschwingenden mediterranen, nicht klar zu verortenden Akzents, der besonders bei deutsch- und englischsprachigen Aufnahmen hervorsticht.²¹ Dieser Akzent verlieh Valente einen Hauch von Fremdheit, der jedoch im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Interpreten weder als aggressiv noch als affektiert wahrgenommen wurde.

Die polyglotte und kosmopolitische Identität der Valente ist wesentlicher Bestandteil ihres Images, welches sowohl das Reisen in die Fremde (musikalisch wie auch karrierebedingt) als auch das Fremdsein selbst thematisiert.²² Ihr Status als Fremde wurde im Laufe ihrer Karriere in Filmen und bei Fernsehauftritten bewusst eingesetzt und immer wieder neu thematisiert. Dabei setzt sich ihr Image jedoch stark ab von traditionellen Schemata wie beispielsweise dem Stereotyp des erotisch versierten und verruchten Vamps europäischer Herkunft. Als Valente in die USA kam, war jenes Frauenbild im Verschwinden oder wurde durch andere Typen ersetzt wie dem von Audrey Hepburn, mit dem Valente durch ihr mädchenhaftes Aussehen eine gewisse Affinität hatte, den sie jedoch durch ihr südländisches Temperament und ihren passionierten Gesang modifizierte. Das Bild, das sich bei der Formierung von Valentés Image herauskristallisierte, war das des unscheinbaren, noch unbekanntem Neuankömmlings, dem aber bereits der Ruf, ein großes Talent zu sein, vorauselte. Diese Komponenten verdichteten sich dann zu einer Art Urszene von Valentés Entdeckung bei ihrem TV-Auftritt mit «Malaguena», deren Proben sich gemäß ihrer eigenen Überlieferung ebenfalls wie eine Verwechslungskomödie vollzogen. Bei diesen Proben habe sie die Produzenten, die angeblich eine stattliche blonde deutsche Frau erwartet hatten, doppelt überrascht – einmal mit ihrer Zierlichkeit und Unauffälligkeit (sie habe sich bereits eine halbe Stunde auf dem Set befunden, bevor man sie bemerkte) und

21 Mitunter ist Valentés englischsprachige Darbietung gekennzeichnet von sogenannter Hyperkorrektur – eine für den Fremdsprachengebrauch typische, aus Projektion resultierender Übertreibung der Aussprache. Andererseits vermochte sie es auch, andere Akzente zu parodieren wie bei dem Lied «C'est si bon», das sie auf Englisch mit starkem französischem Akzent singt.

22 Vgl.: Musik/Valente: Stimme wie ein Instrument. In: *Der Spiegel*, Nr. 19, 1955, S. 39–45; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31969825.html>. Wie *Der Spiegel* 1954 von Valentés Amerika-Debüt berichtete, wurde sie von dem bekannten Sänger Gordon McRae in der COLGATE COMEDY HOUR als «singende Verkörperung der Vereinten Nationen» angekündigt (42). Und die Branchenzeitschrift *Cash Box* äußerte sich ähnlich über Valentés Musik: «Wie international kannst du werden?» (ibid., 40).

dann gleich noch einmal mit ihren Tanz- und Gesangskünsten und der Professionalität, welche sie dann als Künstlerin authentifizierte.²³

Die mythischen Erzählungen um Valentés «Malaguena»-Debut wurde zu einem wesentlichen Teil mitbestimmend für ihre Filmrollen und Fernsehauftritte.²⁴ Lange nachdem sie sich durch Gastspiele in Las Vegas und Auftritte bei Perry Como als Sängerin etabliert hatte und durch ihre Gastauftritte in den Shows von Dean Martin, Danny Kaye, Bing Crosby und anderen Größen des Show-Business einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, wurde sie immer noch als *ingénue* oder Lehrling präsentiert. Ihre Auftritte drehten sich oft um eine Art Prüfung, die ihr auferlegt wurde, oder um eine Aufgabe, die sie erfüllen musste. Diese Routinen waren zweifelsohne dem Variety-Show-Format eigen, bei dem es ja in einem Bühnenablauf, der spielerischen Aufhängern bedurfte, um die Zurschaustellung von Talent geht. Trotzdem ist auffallend, wie konsistent Valente das Rollenspiel des Sich-testen-Lassens ausfüllt und dadurch immer wieder aufs Neue aufgefordert ist, ihre Zugehörigkeit zum Kreis der Showgrößen zu legitimieren.

In einem Auftritt in einer Fernsehshow aus den frühen 1960er-Jahren tanzt und singt Valente mit der Steptanz-Legende Eleanor Powell.²⁵ Die Nummer wird von Powell gesanglich und mit elegant gesteppten Schritten angeführt. Wie eine aufmerksame Schülerin macht Valente Powell alles nach. Die Nummer steigert sich in

23 Die Geschichte wurde bereits 1954 in *Der Spiegel* gebracht und von Valente später in Interviews wiederholt; vgl. etwa das Fernsehinterview zu ihrem 60. Geburtstag: Caterina Valente: 60th Birthday/60. Geburtstag 1991; <https://www.youtube.com/watch?v=rVzGGjYp88g&t=129s> (aufgerufen am 01.07.2017).

24 In ...UND ABENDS IN DIE SCALA wird Caterina am Flughafen vom Direktor der Scala empfangen:

CATERINA: Herr Direktor, warum haben Sie mich eigentlich engagiert? Sie haben mich doch noch nie gesehen.

DIREKTOR: Das ist doch gerade der Knüller. Kein Mensch kennt Sie. (Gelächter)

CATERINA: Aber haben Sie denn von mir gehört? (Wieder Gelächter, im Sinne von «natürlich haben wir».)

Obwohl sich diese Bemerkung auf ihre Ersetzung von Gloria Del Castro bezieht, ist sie letztendlich auf Valentés eigenen Status als Star gemünzt. Als Caterina kurz danach zum ersten Mal auf der Bühne probt, wird sie sofort ob ihres spontan zur Schau gestellten Bühnentalents bewundert. Nachdem Valente ihre deutsche Filmkarriere hinter sich gelassen und ihren professionellen Schwerpunkt Anfang der 1960er-Jahre in die USA verlegt hatte, bestritt sie eine ganze Fernsehseason bei NBC und war steter Gast bei arrivierten Entertainern, die mit ihren Personality-Shows die sogenannte «Golden Era of Variety TV» bestritten, wo Elemente dieser «Urszene» weiter zum Tragen kamen.

25 https://www.youtube.com/watch?v=0ZvxsMvzT_I (aufgerufen 27.06.2017).

Schnelligkeit und Schwierigkeit und wird zum harmonischen Profi-Duett, in dem Valentés Steppkünste denen von Powell in Nichts nachstehen. Sie hat die Aufnahmeprüfung bestanden. In einer Episode der PERRY COMO SHOW singt Valente mit Ella Fitzgerald Scat.²⁶ Eine ähnliche Dynamik wie bei dem Auftritt mit Powell entwickelt sich: Fitzgerald gibt den Ton an und singt die Scat-Partie in einzelnen Abschnitten vor, die dann von Valente wiederholt werden, bis beide in ein Duett münden. In einer gegen Ende 1966 ausgestrahlten Episode der DANNY KAYE SHOW wird Valente Louis Armstrong vorgestellt und einem kurzen Quiz unterzogen. In leicht oberlehrerhafter Manier befragt Danny Kaye Valente, ob sie wisse, wie viele Jahre Armstrong schon als Künstler aktiv ist und wie viele Songs er bekannt gemacht hat.²⁷ Valente gibt bescheiden vor, die Antwort nicht zu wissen, wodurch Kaye die Gelegenheit gegeben wird, das Publikum und sein *stand in* zu belehren.

Das Variety-TV-Format, bei dem ein bekannter Entertainer nicht nur selbst singt und sich komödiantisch betätigt, sondern auch einen Reigen von anderen Sängern und Entertainern in die Show einlädt, kam den künstlerischen Fähigkeiten Valentés wie ihrem Star-Image auf besondere Weise entgegen. Zum einen ermöglichte es ihr, ihre vielen Fähigkeiten in zeitlich begrenzten Show-Nummern unter Beweis zu stellen – ein Format, in dem Valente wesentlich effektiver zum Einsatz kam als es etwa der Fall gewesen wäre, wenn sie die Hauptbesetzung in einem amerikanischen Filmmusical übernommen hätte, was trotz angeblicher Angebote nie geschah. Zum anderen vermochte das auch in Deutschland populäre Format der «bunten Sendung», in dem außer dem Gastgeber keinem eine tragende Rolle zukam, Valentés Status ständig zu modulieren: mal war sie eine neue Attraktion, mal eine alte Bekannte; mal wurde sie als Stammgast angekündigt, mal als eine, die sich auf Tournee befand und auf Stippvisite vorbeischaute. Von ihren Gastgebern wurde sie als hochkarätiger und ihnen gleichwertiger Profi angepriesen, doch in ihren Shownummern spielte sie oft die Rolle der ausländischen Attraktion, die ihre Fähigkeiten immer wieder erneut unter Beweis stellen musste und trotz aller Bewunderung den Status einer Außenseiterin nicht abschütteln konnte oder dies auch aus strategisch ersichtlichen Gründen nicht wollte.

In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die besondere Bedeutung von Valentés Weltmusik-Repertoire hingewiesen. Ihr Image als eine aus der Fremde stammende Reisende verhalf ihr zum Status einer

26 https://www.youtube.com/watch?v=_sbY2w8pTZ4 (aufgerufen 27.06.2017).

27 https://www.youtube.com/watch?v=KL898_DgfvE (aufgerufen 27.06.2017).

musikalischen Botschafterin, besonders wenn es um lateinamerikanische Musik ging. In der Tat spielte sie eine wichtige Rolle für die Popularisierung von Samba und Bossa Nova in Europa und den USA. In einer Episode der DEAN MARTIN SHOW spielt sie mit ihrem Gastgeber die Nummer «One Note Samba».²⁸ Zunächst erscheint das ganze wieder als Test für Valente, da Martin sie scheinbar unerwartet auffordert, Gitarre zu spielen. Doch Valente dreht den Spieß um, indem sie von Martin verlangt zu singen, woraus sich dann ihr Duett ergibt, bei dem Martin den Eleven gibt und Valente die Lehrerin. Dies ist jedoch nur oberflächlich eine Umkehrung der Lehrer-Schüler-Rolle, denn auch diese Darbietung hat letztendlich einen gewissen Legitimationscharakter.

Mitte der 1960er-Jahre schien vergessen, dass Valente bei ihrem Debüt zehn Jahre zuvor lateinamerikanische Stile mit europäischen vermischt hatte – und dass dies seinerzeit in den USA mit gemischten Gefühlen aufgenommen worden war (obschon die amerikanische Musikkultur als Pendant zur Schmelztiegel-Ideologie verstanden werden kann, in der Hybridität an der Tagesordnung ist). Valentés frühe amerikanische Rezeption lässt sich in einem Ausschnitt aus einer Fernsehshow aus dem Jahre 1955 verfolgen, der sich kurz nach ihrem Erfolg mit «Malaguena» in satirischer Form auf ihren neuen Ruhm bezieht.²⁹ Die Szene wird von Hollywood-Schauspieler Tyrone Power eröffnet, der dem Publikum verkündet, er sei beim Plattenkauf auf den «new sound» gestoßen, den er als eine Kombination von ungewöhnlichen Musikinstrumenten mit der menschlichen Stimme beschreibt. Als Beispiel führt er «Malaguena» an und beschreibt seine Interpretin als «Italian girl who sang a Spanish song in German in the American style». Studiogelächter. Dann verkündet Power, dass Valentés Aufnahme Judy Holliday (damals auf dem Höhepunkt ihrer Popularität) so beeindruckt habe, dass sie selbst ein Lied in diesem Stil einstudiert hat. Darauf folgt eine drei-minütige Persiflage, in der Holliday, als spanische Tänzerin kostümiert, eine Musik- und Tanznummer darbietet, die alle Aspekte des «Malaguena»-Liedes persifliert – angefangen von seiner pompösen Orchestrierung über die nicht enden wollende Aneinanderreihung seiner verschiedenen musikalischen Segmente bis hin zum Darbietungsstil der Valente. Dieser wird von Holliday mit histrionischen, geradezu lasziven Bewegungen und einem pulsierendem Contralto eingeleitet, bevor ihre übertrieben rhythmischen Bewegungen enden und sie mit erhellter Mine «Ich liebe Dich allein, Honey!» singt.

28 <https://www.youtube.com/watch?v=AuEv942wOZs> (aufgerufen 27.06.2017).

29 <https://www.youtube.com/watch?v=LgtzdozvnTI> (aufgerufen 28.06.2017).

Von besonderem Interesse bei dieser auch heute noch recht komisch anmutenden Nummer ist, dass sie die Hybridität von «Malaguena» persifliert, indem sie die exzessive Dramatik des im spanischen Stil gehaltenen Arrangements des Liedes mit der ebenso gelagerten Theatralik des deutschen Schlagers verbindet. Tatsächlich hebt Holliday Gestik, die stark an die des Stummfilms angelehnt ist, die den deutschen Schlagern eigene melodramatische Disposition und Sentimentalität deutlich stärker hervor als es in Valentés «Malaguena»-Lied der Fall ist. Mit anderen Worten: Was in der «Malaguena»-Persiflage zum Teil auch mitschwingt, ist gewissermaßen eine Überreaktion gegen allzu viel Hybridität. Zudem stellt Holliday gerade jenen Stereotyp der stattlichen blonden deutschen Frau dar (den sie von der Figur her viel besser ausfüllt als Valente), der den Produzenten der Show, in der Valente mit dem Lied debütierte, wohl vorschwebte.

Mag diese Persiflage auch noch so wohlwollend gemeint sein, der besprochene Ausschnitt macht deutlich, dass Valentés Kombination von folkloristischen und Schlager-Elementen anscheinend als zu exzessiv und zu kitschig aufgenommen worden war. Selbst im stark kreolisierten Amerika mit seiner von Hybridität gekennzeichneten leichten Muse werden diese Eigenschaften mit einer indirekten Mobilisierung des Puritätsdiskurses goutiert. Hiermit schließt sich der Kreis, dessen Beginn wir im 19. Jahrhundert bei der etymologischen Definition des Schlagers als «unrein», d.h. als wertlosen und anzüglichen Mischmasch, identifiziert haben.

Die tiefsitzende Ambivalenz, die Valente und ihrer Musik bereits bei ihrem USA-Debüt entgegengebracht wurde, teilte sich dann während des folgenden Jahrzehnts in eine binäre Rezeption auf. Wäre Valente weiterhin im Stil von «Malaguena» verfahren, so wäre sie vielleicht schnell wieder in der Versenkung verschwunden. Was sie rettete, war die Entscheidung, ihr Talent und ihr Können in ein Repertoire zu investieren, das gerade nicht an der Grenze des Kitsches operierte, sondern Big-Band- und Swing-Musik sowie authentischere (wenngleich von eigener Hybridität geprägte) lateinamerikanische Musik einschloss. In der Bundesrepublik hing Valente indes der Ruf der Schlagerkönigin nach, deren Liedgut im Laufe der 1960er-Jahre mehr und mehr so rezipiert wurde, wie der deutsche Schlager im Allgemeinen.

Doch auch diese Aufgliederung der Valente-Rezeption ist noch zu schematisch: Was sie nicht in Betracht zieht, sind die sich im Laufe der 1960er-Jahre dramatisch verschiebenden musikalischen Geschmäcker. Durch die mit dem Aufkommen der Jugendkultur verbundenen künstlerischen Umwälzungen geriet die Popularität und Respektabilität

selbst der Big-Band-Musik immer mehr ins Abseits und wurde zur Musik der älteren Generation. Mit Beginn der britischen Pop-Invasion, die von den Beatles und den Rolling Stones angeführt wurde, wirkten selbst Rock'n'Roll-Stars wie Presley plötzlich altmodisch, ganz zu schweigen von Dean Martin und anderen Show-Größen des Variety-Show-Genres. Während deren Aura «großer Unterhaltung» und ihre Verbindungen mit Las Vegas aus der Ferne betrachtet noch einen gewissen Glanz haben mochten, stellte sich dieser bei näherem Hinsehen als die abgestandene Patina der amerikanischen Konsensgesellschaft der 1950er-Jahre heraus.³⁰ Weder Valente noch ihr Manager schienen dies verstanden zu haben, als sie sich entschieden, Valentés Karriere wieder nach Europa zu orientieren. Dazu kam, dass das europäische (besonders das deutsche) Publikum mit dem Gemisch aus Big-Band-Nummern, Schlagern und Variété-Kleinkunst, an der die Valente festhalten wollte, wohl überfordert war.³¹ Die Hybridität ihrer Musik und ihres Darbietungsstils, die von den Amerikanern einst noch relativ wohlwollend parodiert worden war, wurde ihr nun zur Bürde.

Als Valente Ende der 1960er-Jahre nach längerer Zeit wieder auf Europa-Tournee ging, bestätigte diese den Popularitätsverlust, unter dem sie in Deutschland schon seit einigen Jahren litt (Strobel/Faulstich 1998, 26–27). Allerdings hatte sie – oder genauer gesagt: ihre Stimme – im selben Zeitraum und nach ebenfalls längerer Abwesenheit von der Leinwand ein Kino-Comeback – in gewisser Weise. Diese einschränkende Formulierung ist erforderlich aufgrund der Art des Films, in dem Valente zu hören ist: Werner Schroeters *EIKA KATAPPA* (1969).³² Wie viele von Schroeters frühen Filmen gehört er zur Gattung des Avantgarde- oder Experimentalfilms. Durch sein winziges Budget, den

30 Dieser Statusverlust wird in der Anfangsszene der Billy-Wilder-Komödie *KISS ME, STUPID* (KÜSS MICH, DUMMKOPF!, USA 1964) satirisch auf den Punkt gebracht. Sie zeigt Dean Martin als Mittelpunkt einer großen Las-Vegas-Cabaret-Show, deren vordergründiger Aufwand nicht über ihre Steifheit und Fadheit hinwegtäuschen kann. Die Schalheit seiner Bühnenwitze spiegelt sich in der einfallslosen Choreografie der Tänzerinnen. Alles wirkt absichtlich so abgestanden wie der kalte Zigarettenrauch, für den Casinos berüchtigt sind.

31 Strobel/Faulstich (1998, 26–27) zitieren eine Konzertkritik aus der Fernsehzeitschrift *Hör Zu* (Nr. 43, 1969, S. 44), in der die Valente als «Possenreißer» aus einem «Vorstadt-Variété» beschrieben wird.

32 Schroeter hatte Auszüge aus Valente-Schlagern schon in früheren Filmen benutzt. *EIKA KATAPPA* war jedoch der erste Schroeter-Film, der so etwas wie eine «offizielle» Premiere auf der Hamburger Filmschau hatte, einem Experimentalfilm-Festival, auf dem er prompt den Josef-von-Sternberg-Preis erhielt. Schroeter verwendete Valente-Schlager in weiteren Filmen wie z.B. *DER BOMBERPILOT* (1970) und *DER TOD DER MARIA MALIBRAN* (1972).

Amateurcharakter der Produktion, seine subversive Geschlechter-Darstellung und seine Verhaftung in der schwulen Subkultur lehnt er sich speziell an den amerikanischen Underground-Film an. Und genauso, in der Tradition von Filmen wie Kenneth Angers *SCORPIO RISING* (1963), die Popmusik einerseits aufgrund ihrer Gefälligkeit auswählten, andererseits zur Ironisierung des Filmbildes benutzten, bedient sich Schroeter der Valente.

In *EIKA KATAPPA* thematisiert er u.a. den Nibelungen-Mythos und bezieht sich dabei ästhetisch auf das Kino der Stummfilmzeit. Mit Tableau-Konstruktionen und zeitlich ausgedehnten Nahaufnahmen erinnert Schroeter daran, dass der Stummfilm noch nicht der nahtlosen, linearen, vom Tonfilm der Studio-Ära perfektionierten Erzählweise unterworfen war. Das Drama des Mienenspiels und das Spektakel der Gesten (vgl. Kuhlbrodt 1980) wird von Schroeter in ihrer Künstlichkeit noch verstärkt durch den Einsatz moderner Kostüme – sowie moderner Musik. So erscheinen Siegfried und Kriemhild zwar vor historischer Kulisse (dem Seitenportal einer mittelalterlichen Kirche), jedoch trägt Siegfried Jeans und Hemd. Da Kriemhilds Kostüm aus einem langen weißen Gewand besteht, sieht das Paar aus, als ob es gerade vom Standesamt käme. Dazu erklingt Valentés «Habanero»-Lied, dessen Musikgattung eng mit dem deutschen Kleinbürgertum assoziiert bleibt und das es zwölf Jahre zuvor auf Platz zwei der bundesdeutschen Charts gebracht hatte.

Es sei nochmals daran erinnert, dass dieses Lied ein typisches Produkt des Wirtschaftswunders ist. Sein südländisches Ambiente und seine folkloristisch angehauchten Arrangements waren auf die Mentalität einer Nachkriegsgeneration zugeschnitten, die die Kriegsjahre möglichst schnell hinter sich lassen und den sich einstellenden Wohlstand u.a. durch Reisen in warme Gefilde genießen wollte, welche von vielen Sängern dieser Ära besungen wurden. In den späten 1960er- und 1970er-Jahren waren Valentés deutschsprachige Schlager im doppeltem Sinne als «bad objects» verschrien: Nicht nur wurden sie als typische Beispiele ihrer Musikgattung identifiziert, die mit ihren einfachen Harmonien und sentimentalen Texten ohnehin als Inbegriff von Kitsch galt, sondern sie schienen diese Eigenschaften – besonders aus der sozialkritischen Perspektive der 68er-Generation – auf akute Weise im Dienste einer deutschen Vergessenshaltung zu mobilisieren.

Insofern lässt sich Schroeters Einsatz von Valentés Habanero-Schlager mit der Verwendung des in den 1950er-Jahren ebenfalls beliebten Rudi-Schuricke-Liedes «Capri-Fischer» in Rainer Werner Fassbinders Melodrama *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (BRD 1978) vergleichen. Im

Gegensatz zu EIKA KATAPPA folgt dieser den Regeln des konventionellen Spielfilms. Fassbinder setzt das Lied als diegetische Partymusik ein. Seine Sentimentalität und sein Eskapismus können gleichermaßen als Symptom und als betäubende Medizin für die Tanzenden gelesen werden, die darauf erpicht sind, ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen und ihr Leben auf materielle Sachverhalte zu reduzieren. Sowohl Schroeter wie Fassbinder untersuchen somit die Gefühlsstruktur des Schlagers in ihrem geschichtlichen Kontext.

Doch Schroeters Einsatz des Schlagers unterscheidet sich zugleich von Fassbinders: Valentés «Habanero»-Lied hört mit der Szene von Siegfried und Kriemhild auf der Seitentreppe nicht auf, sondern ist auch noch der darauffolgenden Szene unterlegt. In ihr sieht man, wie sich Kriemhild mit trauriger Miene und in Klagepose über den anscheinend leblosen Siegfried beugt. Diese Szene hat noch weniger erzählerische Substanz als die vorherige und ist noch eindeutiger der puren Gestik der Posen und der theatralischen Mimik der Hauptdarstellerin Magdalena Montezuma gewidmet. Dadurch schafft die Szene es denn auch, Valentés Gesang freizusetzen, d.h. ihn von der narrativen wie auch symbolischen Bindung zu befreien, die der Musik in Fassbinders konventioneller Dramaturgie zugewiesen bleibt. Indem Schroeter hier wie in allen seinen frühen Filmen den Ton vom Bild abtrennt, schafft er es, das Lied in Form und Inhalt zu zerlegen, die dadurch als separate Instanzen erfahrbar werden.

Dass er diese für ihn charakteristische Collage-Methode hier durch Zugriff auf Valentés Musik und Gesang verwirklicht, hat zwei Implikationen. Zum einen setzt er gezielt ihre Stimme ein, deren Gefälligkeit, Emotionalität und Ausdruckskraft für Schroeter ein U-Musik-Pendant zu den in seinem Werk oft zu hörenden weiblichen Opernstimmen darstellt.³³ Die Stärke und Flexibilität dieser Stimme gehört ja zu den Hauptmerkmalen, die Valentés Gesang von je her eine paradoxe Integrität verlieh: So ermöglichte diese Stimme der Valente den überzeugenden Zugriff auf Weltmusik; doch je mehr sie in deren Vielfalt und Vermischtheit eintauchte, desto stärker behielt die Stimme ihren unverkennbaren Charakter.³⁴ Hier bietet sich noch ein weiterer Bezug zu Schroeter an, und zwar im Kontext der schwulen Kulturgeschichte.

33 Zur Rolle von Kitsch in der populären Musik mit besonderem Bezug auf die Filme von Werner Schroeter; vgl. Flinn 2004, 231 ff.

34 Dies wurde, wie die Besprechung von ...UND ABENDS IN DIE SCALA klarmacht, auch in Valentés Filmen dramatisiert. Ihre Stimme bleibt das transzendente Erkennungsmerkmal in ihrer von kulturellen, musikalischen und dramaturgischen Versatzstücken bestimmten Kunst. Ein Verriss eines ihrer Konzerte in den späten 1960er-Jahren in

Schroeters Betörtsein von Valentés Stimme ist Teil einer Tradition von schwuler Verehrung von Ikonen wie Judy Garland oder Maria Callas. Sowohl Callas' wie Garlands Stimme insistierten schon in ihrem Timbre auf dem Primat der Gefühle und des Begehrens, was auch Valentés Stimme zugeschrieben werden kann.³⁵

Zum anderen fällt auf, dass Schroeter Valente und ihre Darbietung des «Habanero»-Liedes auf besondere Art und Weise mit den Merkmalen des Stummfilms in Verbindung bringt. Die Verbindung zum Stummfilm ist ein wiederkehrendes Phänomen in der Karriere der Valente, was zweifelsohne an ihrem lebenslangen Hang zur Clownerie und zum allgemein übertriebenen Gestikulieren lag. Sie hat diese Elemente auch oft in ihre Konzerte, Bühnenshows und Filme eingebracht. Im Herstellungsjahr von *EIKA KATAPPA* wurde ein Valente-Konzert von der Kritik mit dem folgenden Satz verrissen: «Sie haut sich auf die Schenkel und fuchtelt mit den Händen, als hätten wir noch Stummfilm-Zeiten» (zit. n. Strobel/Faulstich 1998, 26). Ein ähnlicher Vergleich schwang bereits bei Judy Hollidays «Malaguena»-Persiflage mit. Doch während der Verriss des Valente-Konzerts den Vergleich zum Stummfilm bezichtigend oder beleidigend meint und während Hollidays satirische Theatralik sowohl den Stummfilm als auch Valente karikiert, sieht Schroeter die Stummfilmästhetik und Valentés Stimme als ebenbürtige, sich gegenseitig bereichernde künstlerische Instrumente an. Gerade das Nichtvorhandensein der Tonspur im Stummfilm macht ja den Zugriff auf jedwede externe Tonquelle (auch der Musik) zu einer bewusst gefassten und sorgsam durchdachten künstlerischen Entscheidung. Indem die Stummfilmästhetik Bild und Ton als separate Instanzen begreift, leistet sie der Einsicht Vorschub, beide auch als in sich heterogene Einheiten zu verstehen, die ihr jeweils eigenes Affektpotenzial haben. Wenn man so will, könnte man die Art und Weise, wie Schroeter das «Habanero»-Lied mit der Nibelungen-Szene kombiniert, als eine Kritik des Prinzips des Wagnerischen Gesamtkunstwerkes lesen, bei der ja alle musikalischen und ästhetischen Komponenten in geschmeidiger Synergie zusammenkommen – eine Kritik, so muss betont werden, die eben nicht durch eine Verkargungs- oder Verweigerungshaltung zustandekommt, wie wir sie von der Hochmoderne

Deutschland behauptet, man habe das Gefühl, «die Valente bringt eine Valente-Parodie»; vgl. Strobel/Faulstich (1998, 26).

35 Wobei einschränkend anzumerken ist, dass Valentés Stimme und Gesangstil nicht die Qualität der Zerbrechlichkeit und des Prekären hat, die mitverantwortlich zeichnet für Callas' oder Garlands Status als schwule Identifikationsfiguren.

kennen, sondern die, in bester Underground-Film-Manier, mit Hilfe der Mittel der «unreinen» Massenkultur formuliert wird (Pluta 1974, zit. in Langford 2006, 9f). Auch dafür war Caterina Valente gut, selbst wenn sie und ihr Stammpublikum dies vermutlich nicht realisierten.

Dass die damals auf einem Beliebtheitstief sich befindende Valente mit einem Wirtschaftswunder-Oldie avantgardistische Verwendung fand, noch dazu in einem obskuren deutschen Experimentalfilm, kann als eine Art ironischer Höhepunkt ihrer widersprüchlichen Valenz gedeutet werden (Schroeter selbst hat sich lediglich allgemein über seine Vorliebe für Valente geäußert, sodass es keine Garantie gibt, dass seine Verwendung von Valente von ihm oder seinem Underground-Publikum so reflektiert worden ist, wie ich sie hier lese). Trotz ihrer langjährigen und weit verbreiteten Popularität ist ihr von Paradoxien und Widersprüchen markierter Platz in unserer Kultur ein Zeichen dafür, dass musikalische Hybridität ihre eigenen Risiken birgt. Sie ist eine Einladung zum kulturellen Missverstehen – was natürlich, und das sollte in diesen Seiten auch anklingen, eine eigene Form von Produktivität nach sich zieht. Im Laufe der Jahrzehnte hat sich wohl jede Generation, jeder Kulturkreis und jede Subkultur ihre/seine eigene Valente geschaffen. Dass diese Affinitäten nun zusehends in ihrer Gesamtheit ausgewertet werden können, sollte Caterina Valente als Forschungsobjekt Interesse seitens der Musik-, Kultur- und Filmwissenschaft garantieren.

Literatur

- Amann, Caroline/Wulff, Hans J. (2017) Figuren, Gattungen und Horizonte des Wissens und ihre Inszenierung im Schlagerfilm: Die Graf-Bobby-Filme. In: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit*. Hg. v. Michael Fischer u. Hans J. Wulff. Münster: Waxmann, S. 19–30 (Populäre Kultur und Musik.).
- Bandur, Markus (1995) Schlager. In: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, S. 384–395 (= *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Sonderband 1).
- Béhague, Gérard (2011 [1998]) Afro-Brazilian Traditions. In: *The Garland Encyclopedia of World Music. 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. 2. Aufl. Hg. v. Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy. New York: Garland, S. 340–355.
- Flinn, Caryl (2004) *The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley: The University of California Press.

- Kuhlbrodt, Dietrich (1980) Über den Umgang mit Werner Schroeter, will sagen seinen Filmen. In: *Werner Schroeter*. Hg. v. Sebastian Feldmann, Hans Jansen & Dietrich Kuhlbrodt. München: Hanser, S. 7–42. (Film. Bd. 20.).
- Langford, Michelle (2006) *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Portland, Oregon: Intellect Books.
- Strobel, Ricarda/Faulstich, Werner (1998) Caterina Valente. Der Weltstar aus Deutschland: Wir sind wieder wer! In: Dies.: *Die deutschen Fernsehstars. 2. Show- und Gesangstars [...]*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 18–50, Dokumentation: S. 187–199.
- Wulff, Hans J. (2015) Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN GAUKLER (BRD/Schweiz, 1962, Kurt Hoffmann). In: *Rock and Pop in the Movies*, 4, S. 46–55.