

Johannes von Moltke

Heimatklänge

DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA*

It is the mark of the ambivalence of the nation as a narrative strategy – and an apparatus of power – that it produces a continual slippage into analogous, even metonymic categories [...] that continually overlap in the act of writing the nation (Bhabha 1990, 292).

Im gängigen Schema deutscher Filmgeschichte haben die Filme der 50er Jahre ihren fest verankerten Platz als mittelmäßiges, kommerzielles, und wegen oder ungeachtet seiner Popularität verfeimtes Kino. Daran arbeitet die Filmgeschichtsschreibung spätestens seit dem Oberhausener Manifest, in dessen Nekrolog auf den "konventionellen deutschen Film" auch die Kritik schnell einstimmte. So konnten Ulrich Gregor und Enno Patalas es sich schon 1962 erlauben, die deutschen 50er Jahre in ihrer Filmgeschichte auf insgesamt zwei Seiten zu übergehen und legten mit ihrer abschließenden Wertung den Grundstein für eine Einschätzung vom Adenauer-Kino, die sich bis heute hartnäckig hält:

Die künstlerische Belanglosigkeit und Antiquiertheit auch des ambitionierten Teils der westdeutschen Produktion ist die unablässbare Kehrseite ihrer ideologischen Fixierung: die rigorose Weigerung der Autoren und Regisseure, sich und ihr Publikum mit der Wahrheit über den herrschenden Zustand zu konfrontieren, produziert die Halbwahrheiten des Kabarettstils und des Momentrealismus (Gregor/Patalas 1962, 262).¹

* Dieser Artikel ist die überarbeitete Fassung des ursprünglich auf Englisch erschienenen Aufsatzes "Trapped in America. The Americanization of the TRAPP-FAMILIE, or 'Papa's Kino' Revisited" in *German Studies Review* 19,3 (October 1996), pp. 455-478. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der *German Studies Review*.

¹ Dreißig Jahre später lassen sich die fünfziger Jahre zum ersten Mal in einer *Geschichte des deutschen Films* nachschlagen. Das Bild dieser Zeit ist dort ausführlicher und differenzierter, aus der Distanz auch impressionistischer ausge-

Solche und ähnliche Urteile setzen ein grundsätzliches Einverständnis über den "herrschenden Zustand" in der Gesellschaft der 50er Jahre voraus, den die Filme anscheinend bloß bebildern: Insbesondere die Heimatfilme halten dabei immer wieder als Spiegel für Provinzialität, Geschichtsvergessenheit und Wirtschaftswunder einer Epoche her, die gern unter dem zeitgenössischen CDU-Slogan "Keine Experimente!" verschlagwortet wird. Wenn aber die Widerspiegelungsprämisse einmal akzeptiert ist, ersetzt das Beschreiben soziologischer Muster die analytische Auseinandersetzung mit Aspekten der Filme, die über die Inhaltsangabe hinausgehen. Insbesondere das Verhältnis zwischen Nation und filmischer Narration wird dabei oft auf eine unproblematisierte Einheit verkürzt – auch und gerade wenn die politische Wertung beide, sowohl den Wirtschaftswunderstaat als auch die "künstlerische Belanglosigkeit" der Filme, an den Pranger stellt. Was aber, wenn "Deutschland" in den Filmen der 50er Jahre nicht immer als vorgefertigte Antwort zur Hand ist, sondern oft das eigentliche Problem der Filmerzählungen darstellt, welches zudem nicht immer mit dem Happy End auf dem Berggipfel aufgelöst wird?

Wenn es hier nun darum gehen soll, dieser Frage im eng gesteckten Rahmen einer exemplarischen Lektüre nachzugehen, so gilt es folglich auch, sich mit der Art und Weise auseinanderzusetzen, in der noch immer über diesen Abschnitt der Filmgeschichte nachgedacht wird. Hier ist vor allem der anhaltende Einfluß einer verwässerten Kracauserschen Sozialpsychologie unübersehbar, deren Anwendung mit einer verfälschenden Übersetzung von *From Caligari zu Hitler* schon 1958 eingeläutet wurde.² Noch heute werden Kracaurs Einsichten aus ihrem historischen Kontext herauspräpariert und auf die 50er Jahre angewendet – wesentlich teutonische Motive wie

fallen, doch findet sich selbstverständlich auch hier die obligate Aburteilung: "Die Figuren dieser Filme haben eine schablonen- und schattenhafte Existenz, rudimentäre Gefühle und mechanische Reaktionen, die Welt hat die Dimension eines Puppenhauses. Dieses deutsche Kino hat sich ganz und gar dem Unwesentlichen, dem Wesenlosen verschrieben" (Göttler 1991, 175).

² So veröffentlichte das Organ der Filmclubs *Filmforum. Unabhängige Zeitschrift für den guten Film* unter dem Titel "zahlreiche Parallelen bieten sich an" umgehend Auszüge aus der Übersetzung. Die Herausgeber unterstreichen die Anwendbarkeit von Kracaurs Einsichten indem sie den Text als "Leseprobe, die uns im Vergleich zum heutigen deutschen Film von besonderem Interesse scheint" einleiten (*Filmforum* 7,5, 4). Der Einfluß Kracaurs innerhalb der Filmclub-Bewegung datiert sogar noch vor die deutsche Veröffentlichung des *Caligari*-Buches zurück (vgl. z.B. Patalas 1956).

Autoritätsgläubigkeit, die Ambivalenz von Unterdrückung und Hörigkeit, etc. werden statt mit den Filmen der 20er Jahre nun mit den Filmen der Adenauer-Ära korreliert (vgl. etwa Bongartz 1992).³

Was mir an dieser Literatur problematisch erscheint, ist nicht nur ihr essentialistischer Begriff nationaler Identität im Spielfilm der 50er Jahre (vgl. Westermann 1990), oder die enthistorisierende "Anwendung" von Kracauer auf den Film der Nachkriegszeit,⁴ vielmehr fehlt nach wie vor ein mehr als cursorischer Umgang mit den Filmen selbst, der nicht nur deren Inhalt, sondern auch deren formale Gestaltung zum Gegenstand der Analyse macht. Statt dessen werden die Filmplots vor dem Hintergrund der 50er Jahre, die selber schon zum Klischee geworden sind, nur als Aneinanderreihung wiedererkennbarer Topoi aus dieser Zeit wahrgenommen. Durch die entsprechenden inhaltsanalytischen Verfahren jedoch gerät sowohl die Konstruktion der einzelnen Erzählungen aus dem Blick, als auch deren ideologische Funktion jenseits bloßer Abbildung und Affirmation.

Im Gegenzug möchte ich nicht für die bloße Umkehrung der Perspektive plädieren, und die Filme der 50er Jahre mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Kontext schlechthin für "subversiv" erklären. Vielmehr soll geklärt werden, wie die Nation als "imagined community" (vgl. Anderson 1983) noch im einzelnen (Film-) "Text" jeweils neu konstruiert wird. Mit Andrew Higson gehe ich davon aus, daß das Kino aktiv an der Konstruktion und Aushandlung nationaler Identität beteiligt ist, statt diese bloß auszudrücken oder widerzuspiegeln:

³ Vgl. Bongartz (1992); auch Westermann (1990), die Kracaurs Realismusanahmen in ihrer Einleitung noch ausdrücklich kritisiert, folgt in ihren Lektüren prototypischer Filme einer impliziten Abbildlogik: Jedes Kapitel beginnt mit der Darstellung eines gesellschaftlichen Sachverhalts der 50er Jahre, um dann zu belegen, daß die ausgewählten Filme unser sozialgeschichtliches Wissen über die Zeit belegen (wobei Westermann dieses Wissen wiederum aus Literatur bezieht, die aufgrund ihres Publikationsdatums mehrheitlich eher als Quellen- denn als Bezugstexte hätten gelesen werden sollen).

⁴ Die ersten Einwände gegen einen essentialistischen Nationalitätsbegriff und gegen die Enthistorisierung des methodischen Vorgehens finden sich schon bei Kracauer selbst: "the interest here lies exclusively in such collective dispositions and tendencies as prevail within a nation *at a certain stage of its development*. [...] In other words, this book is not concerned with establishing some national character pattern allegedly elevated above history, but is concerned with the psychological pattern of a people *at a particular time*" (Kracauer 1947, 8; Herv. v. mir – J.v.M.)

Cinema never simply reflects or expresses an already fully formed and homogeneous national culture and identity, as if it were the undeniable property of all national subjects; certainly, it privileges only a limited range of subject positions which thereby become naturalised or reproduced as the only legitimate positions of the national subject. But it needs also to be seen as actively working to construct subjectivity as well as simply expressing a pre-given identity (Higson 1989, 44).

Wenn nationale Bedeutungen im Spielfilm nicht als einzelne, widergespiegelte Motive, sondern als Gegenstand von Erzählstrategien existieren, und wenn die Nation mithin sinnvollerweise als "a form of social and textual affiliation" verstanden werden kann (Bhabha 1991, 292), dann gilt es, auch die Filme der 50er Jahre auf den Zusammenhang zwischen Narration und Nation hin neu zu befragen. Wie ich zeigen möchte, beginnt dabei insbesondere die angenommene Eindeutigkeit der Korrelation zwischen einer einheitlich konservativen Nation und deren filmischer Reproduktion zu verschwimmen. Im Kontext der 50er Jahre hat das nicht zuletzt auch damit zu tun, daß die Rekonstruktion nationaler Identität nach dem zweiten Weltkrieg allen parochialen Tendenzen zum Trotz unweigerlich vom Problem der "Amerikanisierung" überlagert ist. Es ist daher kaum überraschend, wenn in vielen Spielfilmen dieser Zeit nationale Identität nicht nur auf einer (deutschen) sondern mindestens auf zwei Ebenen gleichzeitig ausgehandelt wird, die einander gegenseitig kommentieren. Das gilt nicht nur für die sogenannten "Halbstarken-Filme", in denen die Inszenierung eines jugendlichen Helden wie Horst Bucholz deutliche Bezüge zu Starsystem und Jugendkultur der USA herstellt, oder für den Einfluß Hollywoods auf die Genreproduktion der 50er Jahre in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von deutscher und amerikanischer Identität findet sich auch in solchen populären Filmen der Zeit wieder, die bislang vor allem hinsichtlich ihrer illustrativen Funktion für ein scheinbar festgefügtes Gesellschaftsbild gelesen worden sind.

Vom Kloster zum Welterfolg

Erinnern Sie sich noch an die kleine Klosternovizin Maria, aus der die Baronin Trapp wurde? Sehen Sie noch die lustigen Bilder vor sich, in denen sich Maria bemühte, aus wildaufgewachsenen kleinen Rangen eine vergnügliche, friedliche Familie zu machen? Erinnern Sie sich noch, wie aus Zufall und Laune der Kinderchor entstand, der während der Salzburger Festspiele den ersten Preis im Sängerwettstreit gewann? (*Illustrierte Film-Bühne* Nr. 4500, DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA).

Statistisch gesehen dürften die meisten Kinobesucher (und erst recht die meisten Leser und Sammler der *Illustrierten Film-Bühne*) sich leicht an die hier heraufbeschworenen Heimatbilder erinnern, hatten sich doch die Baronin und ihre wildaufgewachsenen kleinen Rangen erst zwei Jahre zuvor im erfolgreichsten Film des Jahres in die Herzen der Republik gesungen. Unter dem narrativen Versprechen "Vom Kloster zum Welterfolg" hatte DIE TRAPP-FAMILIE (BRD 1956, W. Liebeneiner) begonnen, die Memoiren der Baronin Maria von Trapp zu verfilmen; doch endete dieser Film auf dem dramatischen Höhepunkt, an dem die herzerreißende Wiedergabe eines Schubert-Liedes auf Ellis Island der Familie die Einreise nach Amerika ermöglicht. So begehrt dieser Zutritt zu der Zeit des Films auch gewesen sein mag – der "Welterfolg", mit dem das deutsche Publikum aufgrund der ausführlichen Behandlung der Trapp'schen Erfolgsstory in der populären Presse vertraut war, war das noch nicht. So war der Folgefilm, DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA (BRD 1958, W. Liebeneiner) nicht nur von kommerziellem Interesse; es handelte sich auch darum, das vom ersten Film erbrachte Versprechen einzulösen.

Einer anderen Statistik zufolge dürfte sich auch ein etwas jüngerer und internationaleres Publikum mehrheitlich an die "lustigen Bilder" aus Salzburg erinnern: Die Melodien, die Julie Andrews als Maria von Trapp in THE SOUND OF MUSIC (USA 1964, R. Wise) von den Bergen singt, gehören noch heute zum Kanon des populären amerikanischen Liedguts, und es soll noch immer Touristenbusse geben, die Salzburg als Drehort dieses erfolgreichsten Hollywood-Musicals aller Zeiten durchfahren. Doch auch hier bricht die Geschichte der "Trapp Family Singers" ab, bevor sie sich in Amerika durchsetzen. Die amerikanische Version der Trapp-Geschichte läßt sich ausgerechnet den amerikanischen Teil der Erfolgsstory entgehen, bringt doch THE SOUND OF MUSIC die Familie (trotz Überlänge!) nicht einmal bis an die rettende Küste des amerikanischen Kontinents. Dabei sind es gerade die Flucht nach Amerika und die darauf folgenden Ereignisse (deren spätere Darstellung in Liebeneiners Filmen mit eingeschlossen), die die Trapp-Familie berühmt und ihre Geschichte in den Worten eines zeitgenössischen Kritikers so randvoll mit ‚human interest‘ machten (Schwerbrock 1957).

Wenn jedoch der "Welterfolg" und die Popularität der verschiedenen Verfilmungen die Auswanderung nach Amerika – wenn nicht gar die Amerikanisierung der Trapp-Familie – zur Voraussetzung haben, dann steht zu vermuten, daß das populäre Interesse an ihrer Geschichte sich nicht nur aus allgemein menschlichen, sondern auch aus spezifisch historischen und sogar nationalen Motiven speist. Deutlich läßt sich das an Liebeneiners

Version der Trapp-story nachvollziehen, die in einer vielschichtigen Verweisstruktur zeitgenössische Bedeutungen von Nation, Heimat und nicht zuletzt auch von Amerikanisierung verhandelt.⁵ Mit Blick vor allem auf DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA möchte ich daher die Narration an dem Punkt aufgreifen, an dem THE SOUND OF MUSIC abbricht, und der Frage nachgehen, wie sich die österreichische Geschichte im amerikanischen "setting" entwickelt. Mit anderen Worten: welchen narrativen Status hat eigentlich "Amerika" jenseits einer bloß motivischen Präsenz? Welche spezifischen Konturen nimmt die Erzählung in dem Moment an, als sie in Amerika ankommt? Welche Verschiebungen bewirkt das? Die österreichische Familie im deutschen (Heimat)film vor amerikanischer Kulisse: die Häufung der Bezugsrahmen verunsichert, wie ich im folgenden zeigen möchte, die eindeutige Zuschreibung nationaler Bedeutungen – selbst die scheinbar eindeutige Unterscheidung zwischen einer deutsch-österreichischen⁶ Geschichte und einem amerikanischen Hintergrund fällt bei genauem Hinsehen schwer. Durch stilistische und narrative Verfahren, die von der Farbgestaltung bis zur Genrefrage reichen, konstruiert der Film das Problem nationaler Identität jenseits des 50er-Jahre-Klischees von Heimat, welches er dennoch bedient. Entgegen Fritz Göttlers Rede von der "Spurenlosigkeit" eines Kinos, welches das "Unvollkommene tilgen und die Anstrengung kaschieren" wolle (1993, 175),⁷ steht ein Film wie DIE TRAPP-FAMILIE IN

⁵ Auch der zeitgenössischen Kritik läßt sich die Präokkupation mit nationalen Diskursen ablesen, wenn zum Beispiel eine Rezension die TRAPP-FAMILIE auf die Formel bringt: "Die Eroberung Amerikas durch eine ausgewanderte österreichische Familie, die unentwegt und kopfstark singt" (*Deutsche Woche* v. 12. Dezember 1956).

⁶ Mit der Unterscheidung zwischen Deutschem und Österreichischem hat es der Heimatfilm auch vor der TRAPP-FAMILIE nicht so genau genommen. Mag es auch an der Zeit sein, daß die Wissenschaft dies einmal täte, so kommt es mir hier doch eher auf die Überlappung beider mit dem "Amerikanischen" an, die den Film strukturiert.

⁷ Folglich verwickelt sich Göttler in seinen durchaus innovativen Gedanken zum Kino der 50er Jahre in einen recht produktiven Widerspruch, wenn er im gleichen Artikel behauptet, "Das Schmuddelige und Schwule ist es, was damals verstörte im deutschen Kino, das Mehrdeutige und Oberflächliche. Geradlinigkeit und Tiefsinn propagieren implizit nach all dem Diffusen der Nazizeit die Plädoyers für den neuen Film von Walther Schieding bis Joe Hembus. Und all die Heide- und Heimatfilme, die Operetten und Verkleidungsschwänke demonstrieren, daß das deutsche Kino, auf einer Flucht vor Eindeutigkeit, völlig verweichlichte, verschwommen und vage wurde, kindisch und weibisch" (Göttler

AMERIKA für die prinzipielle Offenheit populärer Filme auch in den 50er Jahren. Mögen solchen Filmen die von Göttler betonte hermetische Abgeschlossenheit und "Vollendung" als kaum verdecktes Bemühen zwar eingeschrieben sein, so fällt doch immer wieder gerade dieser bemühte Aspekt eines filmischen Erzählens auf, das in dieser Hinsicht alles andere als "spurenlos" ist.

Den Spuren, welche die Trapp-Familie in Amerika hinterläßt, möchte ich vom Ende des zweiten Liebeneiner-Films her nachgehen. Das setzt jedoch mehr als die inzwischen vermutlich verblaßte Erinnerung an die "lustigen Bilder" aus Salzburg oder die Lieder aus dem Julie-Andrews-Musical voraus; daher zunächst eine kurze Skizze der Geschichte, wie sie sich nach dem zentralen "plot point" vor dem Hintergrund der Freiheitsstatue entfaltet.

Nachdem sie sich mit ihrem Lied Zutritt zu den Vereinigten Staaten verschafft haben, gehen die Trapps mit ihren familiären Aufführungen von Bach und Palestrina auf Tournee. Zwar scheint es am Ende des ersten Films als ließe sich dieses Unternehmen relativ erfolgreich an, doch wird dieser Eindruck durch den Beginn der TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA zunächst korrigiert. Der Filmanfang ist geprägt von der redundanten Darstellung von Mißerfolgen: geringe Zuschauerzahlen, offenkundig falscher Optimismus, die Vertragsauflösung durch den Agenten, fehlendes Geld, entwürdigende Wohnbedingungen, etc. Schließlich begibt sich die gesamte Familie zu einem neuen Agenten, ohne diesen jedoch zunächst durch ihr Vorsingen überzeugen zu können. Und auch nachdem Maria (Ruth Leuwerik) es geschafft hat, den Agenten durch einige innovative Nachforschungen zu "sex appeal for concerts" umzustimmen, will sich der Welterfolg noch nicht so recht einstellen. Zwar hat die professionell organisierte "publicity" des neuen Managements die Konzertsäle gefüllt, doch der spärliche Applaus unterstreicht das eigentliche Problem: nur ein kleines Grüppchen enthusiastischer Nonnen gibt ihrer Freude über das engelshafte Singen der Kinder Ausdruck, während das übrige Publikum im ausverkauften Saal weiter mit stoischer Gelassenheit sein Popcorn verzehrt. Endlich wirft jedoch ein nostalgischer Zwischenstop im pastoralen Idyll einer Vermonter Landschaft die Trapps aus der Bahn: sie verspäten sich beim abendlichen Auftritt und

1993, 1992). Wenn auch die Geschlechterpolitik solcher Aussagen fragwürdig bleibt (warum ist eine offene Form "kindisch" oder gar "weibisch"?) ist die Verwendung des Begriffs schwul als formale Kategorie hinsichtlich aktueller Bemühungen um die Polysemie von "queerness" durchaus bedenkenswert.

werden so gezwungen, zu improvisieren – um dabei endlich zu entdecken, daß weniger mehr ist. Aus einem Impuls heraus ersetzt Maria die sakrale deutsche Musik, die bislang dank des entschiedenen Dafürhaltens des begleitenden Pater Wasner auf dem Programm stand, durch deutsche Volkslieder und amerikanische *folk songs*. Eine klassische Hollywood-Montagesequenz dient dazu, uns von der nachhaltigen Wirkung dieser Entscheidung zu überzeugen, und schlußendlich wird der erreichte Welterfolg auch noch durch den Erwerb eines alten Farmhauses in Vermont gekrönt.⁸ Nachdem Maria noch einmal den Autoritäten die Stirn geboten und so die Vertreibung aus der neugefundenen Heimat verhindert hat, schließt der Film mit einer spontanen Aufführung der "Singing Trapp Family" im Einwanderungsbüro in New York. Nach der Darbietung von "Kein schöner Land in dieser Zeit" bleibt für Ruth Leuwerik nicht anderes mehr zu tun, als sich der Kamera zuzuwenden und sich vom Zuschauer mit einem persönlichen "Auf Wiedersehen" zu verabschieden.

"Gute Nacht" und "Auf Wiedersehen" – Zur Konstruktion des Filmendes

Soweit das Handlungsgerüst in seinen Grundzügen, welches auf der einen Ebene nichts anderes ist als die klassische Erzählung vom "American Dream". Damit meine ich nicht nur die expliziten Inszenierungen des Klischees vom Schmelztiegel, der selbst die exotischsten Formen der Andersartigkeit tolerieren und integrieren kann;⁹ vielmehr geht es darum zu zeigen, wie der Traum des Tellerwäschers, sich zum Millionär hochzuarbeiten, die geradlinige narrative Struktur präfiguriert:¹⁰ von der Exposition eines Pro-

⁸ In Stowe, einem beliebten Skigebiet in Vermont, lockt heute noch das "Trapp Family Resort" die Touristen.

⁹ Am deutlichsten wird diese Metapher in denjenigen Szenen bedient, in denen die Kinder an (halb)öffentlichen Orten singen. Das Publikum, das sich bei solchen Gelegenheiten "spontan" um die Musik schart, ist jeweils sorgsam als multi-ethnische Gruppe zusammengesetzt und inszeniert; der exotisierende und latent rassistische Aspekt dieser Inszenierungen ist von deren Funktion als spezifisch *amerikanische* Kulisse nicht zu trennen.

¹⁰ Explizit taucht dieses Klischee im Wunsch des jüngsten Sohnes auf, statt weiter mit seinen Schwestern singen zu müssen, eine steile Karriere vom Zeitungsjungen zum Millionär zu machen. Diese abtrünnige Phantasie, die nahelegt, es könne auch ein Leben außerhalb der Familie geben, wird selbstverständlich da-

blems (fehlendes Geld, fehlender Erfolg) werden wir durch eine Reihe von Rückschlägen und Fortschritten zur buchstäblich harmonischen Lösung des Problems geleitet. Darin läge dann auch, so scheint es, die Geschlossenheit der Erzählung, ist doch der Familie nun Erfolg und ein stattliches Haus beschieden, ihre Aufenthaltsberechtigung in den USA gesichert – die Geschichte "vom Kloster zum Welterfolg" also zu Ende erzählt. Marias/Ruth Leuweriks "Auf Wiedersehen" wäre demnach der Inbegriff des Happy End, welches den Film formal zum Abschluß rundet.

Doch liegt im American Dream noch lange nicht die ganze Geschichte. Um zu zeigen, was fehlt, möchte ich mich ein wenig detaillierter mit den Exzessen der Schlußszene auseinandersetzen, in der der Film scheinbar alle seine Mittel auf den Abschluß der Erzählung hin orchestriert. Erwartungsgemäß werden hier die verschiedenen Stränge der Narration noch einmal summiert. Auch wenn das dargebotene Lied an dieser Stelle womöglich eher als Epilog denn als narrativer Schluß gelesen werden könnte, ist dessen Inszenierung hinsichtlich der rekapitulierenden Funktion des Filmendes doch erstaunlich ökonomisch. So sehen wir nicht nur die "Singing Trapp Family" noch einmal in voller Trachtenmontur bei der Sache, wenn sie sich im Flur des Bürogebäudes zum inzwischen gewohnten Familienchor formieren und ihre von Pater Wasner vorgegebenen Noten ansummen; zusätzlich wiederholt der Film in zwei kontemplativen *inserts* die beiden Orte, die in diesem Film "Amerika" bedeuten und konstruiert so zum Abschluß des Films eine dichte syntagmatische Kette filmischer Räume: Vor dem Hintergrund der Volksliedharmonie auf der durchgehenden Tonspur wechselt das Bild von der singenden Familie und ihrem Publikum zu einer Totalen von Manhattan, überblendet dann zu den grünen Vermonter Bergen, bevor wir wieder mittels einer Überblendung zum Ort des Gesangs zurückkehren, wo wohlgekleidete Beamte aus den (scheinbar nicht so) geschäftigen Büroräumen im Flur zu einem Halbkreis um die singende Familie zusammenkommen.¹¹

durch neutralisiert, daß sich der ersehnte Erfolg letztlich doch durch die gemeinsame Anstrengung aller Familienmitglieder einstellt.

¹¹ In der kurzen Sequenz von Überblendungen lassen sich Echos einer anderen berühmten Überblendung aus Luis Trenkers VERLORENEM SOHN (D 1938) wiederfinden. Während Trenker jedoch die graphische Kontinuität zwischen Schweizer Alpen und der Skyline von Manhattan nutzt, um von der *Heimat* zu deren radikal "anderem" zu wechseln (und im weiteren Verlauf der Erzählung natürlich zur ersteren zurückzukehren), verläuft die Montage bei Liebeneiner umgekehrt: der filmische Raum geht von New York in die Berge über, indem wir umgehend wieder ins Einwanderungsbüro zurückgeführt werden, schließt

Hier wird eindeutig noch einmal die narrative Teleologie unterstrichen, die uns nun – scheinbar unaufhaltsam – zum versprochenen Welterfolg geführt hat: während die Familie zu Beginn des Films kaum eine Sitzreihe im Konzertsaal hatte füllen können, so ist ihr Singen nun von einer geradezu märchenhaften kommunikativen Macht gekennzeichnet, die selbst an den unwahrscheinlichsten Veranstaltungsorten noch spontan ein Publikum hervorbringt. Die Schlußszene, auf die das Nesthäkchen vor einem Hintergrund voller roter, weißer und blauer Sonnenschirme aus seinem rot-weiß gestreiften Körbchen blickt, feiert die Integration einer österreichischen Familie durch ein Amerika, das gleich in mehrfacher Gestalt auftritt: als Öffentlichkeit und Institution (das Bureau of Immigration and Naturalization), als Land des American Dream¹², als Land der modernen Großstadt und des ländlichen Idylls – und als scheinbar spontane Gemeinschaft, zusammengeschiedet durch die Aufführung des deutschen Volkslieds. Als Maria nach dem Erwerb der Aufenthaltsberechtigung plötzlich zu ihrer eigenen "Überraschung" ihr neu (oder besser: wieder) gefundenes Zugehörigkeitsgefühl in den grünen Bergen von Vermont als "zu Hause" bezeichnet, wird noch einmal die komplexe und in der Tat recht "überraschende" ideologische Arbeit dieser Erzählung deutlich: durch eine Reihe narrativer Verschiebungen, die noch nachzuzeichnen sein werden, konnte Amerika zum Träger jener spezifisch deutschen parochialen Gefühlsstruktur umgewandelt

sich der Kreis anders als beim VERLORENEN SOHN in Amerika selbst; der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Inszenierungen der "Neuen Welt" liegt gerade darin, daß Trenker sie als Folie benötigt, um die "Heimat" kontrastiv vom Großstadtmoloch abzuheben, während Liebeneiners Film die Frage nach Heimat, Auswanderung und kultureller Identität innerhalb Amerikas verortet und auflöst (Zur Amerikasequenz im VERLORENEN SOHN vgl. Rentschler 1984, 607-609).

- ¹² Der improvisierte Auftritt der Familie wird von einem Tausch-Diskurs begleitet. John D. Hammerfield, vom Film als amerikanischer Durchschnittsmillionär präsentiert, hat der Familie soeben zur Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung verholten; im Gegenzug bietet Maria ihm und seiner österreichischen Frau an, für sie zu singen. Während sich die Familie zum Singen aufstellt zitiert der jüngste Sohn aus einem *Leitfaden*: *Wie werde ich Millionär*, "Zahle per Scheck und du erwirbst dir Vertrauen, zahle bar und du erwirbst dir Freunde." Pater Wasner erklärt sich einverstanden, "also schön, dann zahlen wir in bar." Doch handelt es sich beim Lied im Gegensatz zum Erwerb der Aufenthaltsgenehmigung nicht um eine Geld-, sondern um eine Tauschökonomie, und mit ihrem Lied setzen die Trapps John D.s ökonomischer Kaufkraft einen kulturellen Tauschwert entgegen.

werden, die nicht nur der Film der 50er Jahre auf den Begriff "Heimat" gebracht hat.

Diese *tour de force* hat auf der Ebene der Narration ihre Spuren hinterlassen. Als die Kamera zur letzten Nahaufnahme auf den Star des Films zoomt und die Tonspur auch noch ihre Stimme aus dem Chor heraushebt, der schließlich nur noch begleitende Funktion für ihr Solo hat, bricht plötzlich Ruth Leuweriks "Auf Wiedersehen" in die Konstruktion der Diegese ein – oder besser aus ihr heraus: genau in dem Moment, in dem die harmonische Auflösung des Liedes diejenige der Filmerzählung noch einmal so effektiv zementiert hat und in dem die Struktur einer klassischen Narration doch zu verlangen scheint, daß alle unterwegs aufgeworfenen Fragen nun beantwortet sein, verweist der Film selbstreflexiv auf die Konstruktion seiner diegetischen Welt und läßt erneut eine Frage entstehen: wie sollen wir diesen Abschied lesen und an wen richtet er sich?

Eine Reihe von Lesarten bieten sich an: so läßt sich das Verfahren intertextuell motivieren, insofern es Ruth Leuweriks "Gute Nacht" am Ende der TRAPP-FAMILIE aufgreift und variiert. Der Zoom und die abschließende Nahaufnahme in beiden Filmen haben zudem die Funktion, Leuweriks Star-Rolle zu unterstreichen; hier tritt im Moment der Adressierung der Kamera hinter der Rolle der Baronin Maria von Trapp die Schauspielerin Ruth Leuwerik hervor, als deren Starvehikel die beiden Film explizit konzipiert waren. Darüber hinaus ließe sich diese direkte Adressierung der Kamera auch vom Genre her motivieren, wenn wir in den beiden Filmen die Elemente herausgreifen, die sie formal wie filmhistorisch einerseits in die deutsche Tradition von Sängerkino und Filmoperette stellen und sie andererseits zu "proto-Musicals" machen; in dieser Hinsicht wären die beiden Lieben-einer-Filme Teil eines Genres, in dem das *remake* der TRAPP-FAMILIE als THE SOUND OF MUSIC kaum ein Jahrzehnt später geradezu als Prototyp zum Klassiker werden wird, und in dem der Blick in die Kamera aufgrund von Genre-Konventionen von der Ausnahme zur Regel wird. Anders als bei THE SOUND OF MUSIC wird dieses Verfahren jedoch in der TRAPP FAMILIE IN AMERIKA außer in dieser prägnanten SchlußEinstellung so gut wie überhaupt nicht innerhalb der Filmhandlung aufgegriffen,¹³ sodaß bei Marias Abschied filmintern der Eindruck des Unkonventionellen, Überraschenden gegenüber dem Erwarteten, Genretypischen überwiegt. Hier taucht im letz-

¹³ Die Ausnahme bildet ein Lied beim Renovieren des Farmhauses, auf das ich weiter unten noch eingehen werde.

ten Bild ein Adressierungsmodus auf, der über die vorhergehende Geschichte hinausweist und den Blick auf die Bedingungen für das ungestörte Funktionieren sowohl der Fiktion als auch des Dispositivs lenkt, in dem diese sich entwickelt hat. Obwohl das Abschiednehmen die Erzählung unmißverständlich beendet, ist es in gewissem Sinne nicht in der Lage, sie zum Abschluß zu bringen. Indem die Zuschauerin direkt adressiert wird – und sei's nur, um sich von ihr zu verabschieden –, eröffnet das Filmende die Frage nach der Rezeption und nach dem diskursiven Raum, in dem der scheinbar intime Austausch zwischen der Leuwerik und "ihren" Zuschauern und Zuschauerinnen stattfindet.

Kein schöner Land

Nimmt man nun diesen letzten Moment als Ausgangspunkt für eine Lesart, die nach der narrativen "Offenheit" des Films fragt, so wird schnell deutlich, daß die Erzählung vom Ruhm in Amerika nicht ganz so wasserdicht ist, wie es scheint. Auf formaler Ebene ergibt sich das vor allem durch eine gewisse Verdopplung der amerikanischen Handlung, die gleichzeitig eine Erzählung vom Deutschland der 50er Jahre entfaltet. Dadurch ließe sich beispielsweise zumindest im Ansatz erklären, warum der Film nicht einmal so tut, als seien die Ereignisse historisch dort angesiedelt, wo die Vorlage – die Memoiren der Baronin von Trapp – es verlangen würde. Genauer gesagt: die Erzählung scheint ihre historische Dimension in dem Augenblick aus den Augen zu verlieren, als sie auf dem amerikanischen Kontinent angelangt ist. Denn zunächst wird uns, genau wie in *THE SOUND OF MUSIC* (wenn auch mit etwas weniger dramatischem Effekt) immer wieder geradezu insistierend vor Augen geführt, unter welchen historischen Voraussetzungen die Trapps aus ihrem Land fliehen: das stereotype Bild eines Radios, aus dem Hitlers Stimme in ein Wohnzimmer dröhnt, reicht aus, um uns zu orientieren; aber auch die Auseinandersetzungen um Hakenkreuzfahnen und den sogenannten "Anschluß" von 1938 dienen dazu, die Filmhandlung historisch zu verorten.

Mit der Aufblende auf die Freiheitsstatue hinter den Gitterstäben der amerikanischen Einwanderungsbehörde werden jedoch alle Bezugnahmen auf eine historische Vergangenheit ausgeblendet. Außen- und Innenaufnahmen spielen vor einem 50er-Jahre Dekor, ohne daß die Auslassung eines guten Jahrzehnts (geschweige denn des Zweiten Weltkriegs) weiter motiviert oder als Ellipse kenntlich gemacht würde. Statt dessen führt die Auflösung historischer Kontinuität im Rahmen der Film Erzählung zu einigen anachroni-

stischen Begegnungen, deren auffälligste auch der zeitgenössischen Kritik schon nicht entgangen war: in einer Szene im Central Park trifft Maria einen freundlichen Schornsteinfeger, der aussieht, als komme er gerade vom Set zu MARY POPPINS, der sich aber in Wirklichkeit als ein regulärer GI aus Köln entpuppt. Als er anfängt, in authentischem "Frollein-Deutsch" über die Frolleins in Köln zu sinnieren, ist die historische Verwandlung perfekt.¹⁴ In einer Art historischem Kurzschluß springen wir so innerhalb der Filmerzählung mit der Überquerung des Atlantiks von den frühen Jahren des NS-Regimes, welches die Trapps ins Exil trieb, in die Zeit, in der der Film entsteht. Dadurch umgeht der Film zunächst, so scheint es, die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit in Deutschland, geht es ihm doch nicht um die Zeit des Faschismus, sondern frühestens um dessen Auswirkungen in der Besatzungszeit. Mit der Figur des GI entsteht dabei jedoch die Frage nach dem "Ort" des Films, und der uneindeutige Umgang mit der historischen Zeit erschwert die Bestimmung des filmischen Raums: sind wir wirklich nicht mehr in Österreich? Ist Amerika das Oz zum österreichischen Kansas? Ist der GI in der Tat schon wieder in sein eigenes Land zurückgekehrt, oder erfüllt er nicht vielleicht trotz oder mittels seiner filmischen Anwesenheit in New York doch noch eine Mission im Nachkriegsdeutschland?

Diese Vervielfältigung der narrativen Möglichkeiten wirkt sich auch auf die kuriose Genrehaftigkeit der TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA aus. Auf der einen Ebene kennzeichnet der immer wiederkehrende Gesang den Film wie schon erwähnt als das proto-Musical, dessen klassisches Remake in Hollywood nur noch ein paar Jahre auf sich warten lassen wird. In dieser Hinsicht weckt die Titelsequenz zu Beginn des zweiten Teils ganz spezifische Genre-Erwartungen, indem die Einstellungen von Manhattan mit einer Gerschwin-artigen Partitur unterlegt werden, die allmählich in die diegetische Tonspur übergeht, auf der wiederum die Trapp-Kinder im fahrenden Auto vor sich hinsingen. Andererseits bleibt die Trapp-Familie deutlich einem spezifisch deutschen Genre verbunden: trotz des Wechsels nach Amerika und selbst angesichts der zentralen Rolle der Stadt New York,

¹⁴ Mit Blick auf dies explizite Konstruktion der GI-Figur wird die frühere Einstellung eines großen schwarzen Mannes, der die lächelnde und sehr weiße jüngste Trapp-Tochter auf seinen Arm nimmt, an das historische Klischee zurückgebunden, das sie evoziert. – Den Begriff "Frollein-Deutsch" verdanke ich meiner Großmutter.

arbeitet die gesamte Familiensaga mit und gegen die Konventionen des Heimatfilms.

Mit dem Bezug auf dieses Genre steht Liebeneiner selbstverständlich im Trend der 50er Jahre, deren filmgeschichtlicher Ort heute praktisch mit dem Begriff des Heimatfilms synonym geworden ist. Wenn es darum geht, die eskapistischen Tendenzen in der Filmkultur dieser Jahre zu benennen, dann reichen meist abschätzigste Nennungen einiger Filme mit dem Schwarzwald im Titel, oder der Verweis auf die Prototypen GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951, H. Deppe) und DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (BRD 1955, A. Stummer). Da diese Filme weit entlegene deutsche Idyllen zeigen, unberührt von der Zerstörung, die die Städte verwüstete, so wird behauptet, können sie nicht anders gesehen werden (bzw. gesehen worden sein), denn als utopische Flucht vor der Realität – als "gesellschaftliche Tagträume" (vgl. Bliersbach 1989), die eine ideologisch reaktionäre Form kulturellen Konsums fördern.

Wie Heide Fehrenbach in einer neueren Studie dankenswerterweise betont, sind jedoch auch Heimatfilme "riddled with gaps, ellipses, and silences", die selbst wieder signifikant sind (Fehrenbach 1995, 152). Ein Film wie die TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA macht deutlich, wie diese Lücken überdeterminiert sein können, sodaß er sich nicht mehr eindimensional auf die Wiedergewinnung der unberührten deutschen Heimat hin lesen läßt. Zwar sammelt er diejenigen genretypischen Elemente, die Rick Altman im Gegensatz zur je eigenen narrativen Semantik der Genres die "syntaktischen" nennt (vgl. Altman 1995):¹⁵ Der Aristokrat, der Priester, die Kinder und Chöre, eine Mutter, die zeitweilig sogar ein Salzburger Hotel führt, und vor allem natürlich die Landschaften, die als erste für "Heimat" stehen. So beginnt die Geschichte im Salzkammergut (welches in der Bestenliste der Heimatfilmlandschaften der 50er Jahre an zweiter Stelle steht [Höfig 1973, 185]), und selbst mit dem Sprung nach Amerika bedient der Film durchaus noch die Konventionen des Genres, ist in diesem die Gegenüberstellung von Heimat und deren "anderem" nicht nur zulässig, sondern geradezu strukturell erforderlich, wenn es darum geht den Wert der ersteren zu gestalten. In dieser Hinsicht wird der von den Trapps beschrittene Weg erst dadurch ungewöhnlich, daß sie nie zurückkehren – jedenfalls nicht nach

¹⁵ Willy Höfig hat in den 70er Jahren die undankbare Aufgabe einer quantitativen Analyse des Heimatfilm-Genres von 1947-1960 unternommen (Höfig 1973). Ohne das Erkenntnisinteresse oder die methodologischen Prämissen eines solchen Unterfangens zu teilen, beziehe ich mich hier auf Höfigs Statistik.

Salzburg. In Filmen wie SCHWARZWALDMELODIE (BRD 1956, G. v. Bolvary), oder WENN DIE HEIDE BLÜHT (BRD 1960, H. Deppe), bedeutet die Reise nach Amerika (und besonders in die amerikanische Großstadt) lediglich einen Schritt auf dem Weg zurück zur wahren Heimat; solche Filme stehen ganz im Zeichen der sprichwörtlichen Formel, die in Luis Trenkers VERLORENEM SOHN (D 1934) die Berg- und mittelbar auch die Heimatfilmtradition auf den Punkt bringt: "Wer nie fortgeht, kommt nie heim" heißt es dort. Ganz anders in der Trapp-Familie, deren pragmatischer Star deklariert: "Wer seine Heimat verloren hat, der muß zusehen, wo er eine neue findet." Liebeneiners Film scheint die Rückkehr zur "wahren" Heimat aufzugeben, dem im VERLORENEN SOHN so eindringlich bebilderten "Heimweh" seine Dringlichkeit zu nehmen – und kehrt dennoch, wie zu zeigen sein wird, auf filmästhetischen Umwegen zur Heimat zurück.

Der Grund, warum die Trapps nicht zum Lob der ursprünglichen Heimat aus Amerika zurückkehren, scheint sich zunächst in der "authentischen" Textgrundlage zu finden: schließlich handelt es sich bei der Flucht der Familie von Trapp aus Österreich um den Weg ins Exil und nicht um eine touristische Unternehmung, von der man mit gestärktem Heimatbewußtsein ins eigene Dorf zurückkehrt. Die Reise, die die Erzählung nachzeichnet, ist so im Gegensatz zum merkwürdig unmotivierten Aufbruch des Tonio Feuersinger im VERLORENEN SOHN scheinbar eindeutig begründbar. Und doch, das ist das Auffällige, macht Liebeneiner nichts aus der Exil-Geschichte, deutet nicht einmal an, daß das eigentliche Hindernis für die Rückkehr nach Österreich in der Besetzung durch die Nationalsozialisten liegt. Wollte man den historischen Bedingungen des Exils im Rahmen eines Films noch irgendeine Bedeutung zuweisen, wo doch die ersten GIs scheinbar schon von ihrer Mission in Deutschland zurückgekehrt sind, so nur um den Preis der Rückbindung an die Handlungslogik des Films: daß etwa die Trapps deswegen nicht nach Österreich zurück können, weil ihnen die Nation durch die Hinnahme des "Anschlusses" grundsätzlich kompromittiert scheint, ihre Rückkehr also auch nach Kriegsende aus politischer Überzeugung unmöglich scheint – solche Erklärungsansätze legt der Film selbst nicht nahe. So wird die Erzählung auch nicht durch den Willen zur Heimkehr strukturiert (wie etwa die New-York-Bilder im VERLORENEN SOHN von den Kamerapositionen bis in die Bildgestaltung hinein alle durch Tonios Heimweh perspektiviert sind), sondern durch das Bedürfnis, sich an- bzw. einzupassen, sich also aktiv mit der amerikanischen Gegenwart auseinanderzusetzen.

Auch hier gilt allerdings wieder, daß die scheinbare Enthistorisierung des amerikanischen Raumes diesen gleichzeitig für eine Rehistorisierung als

Deutschland der 50er Jahre öffnet. Darin ähnelt er auch einigen anderen angeblich so eskapistischen Heimatfilmen der Zeit, die zwar wenig über die unmittelbare Vergangenheit, dafür aber eine ganze Menge über die Problematik der damaligen Gegenwart zu sagen haben. Während DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA wie gesagt mit keinem Wort erwähnt, daß sich der kinderreiche Baron im Exil befindet, gibt es eine Reihe von Hinweisen für eine ganz andere Form der Entwurzelung. Der Verlust des aristokratischen Rangs in Österreich, der finanzielle Ruin, die augenscheinliche kulturelle Orientierungslosigkeit im neuen Land, ja selbst ihr unnachgiebig dargebotenes Liedgut¹⁶ kennzeichnen sie als eine unter vielen Gruppen von "displaced persons", die sich im Nachkriegseuropa zurechtzufinden versuchen. Mit einem Wort, es handelt sich bei den Film-Trapps weit weniger um Flüchtlinge vor dem Hitlerregime denn um Aussiedler, die nach dem Krieg in den Westen flohen und dort ihren Weg nicht nur in die Sozialstruktur der Zeit sondern auch in deren Filme fanden. So ließe sich jedenfalls ansatzweise erklären, warum die Möglichkeit einer Rückkehr nach Österreich nicht einmal in Erwägung gezogen, geschweige denn von der Handlung selbst als Perspektive entworfen wird, während doch der Topos der Heimatlosigkeit immer wieder als insistente Grundfigur der Erzählung gestaltet wird. Innerhalb der narrativen Ökonomie, die den Verlust der österreichischen Heimat durch eine diffus artikulierte Unmöglichkeit ersetzt, an den Herkunftsort zurückzukehren, nimmt das "Exil" der Trapps Züge des nach wie vor funktionalisierbaren "Schicksals" von Millionen von Ostflüchtlingen an.

Diese Verschiebung läßt sich auch formal erklären. Blendet der Film auf diese Weise die Frage des *politischen* Exils vollständig aus und nimmt er dadurch die Frage in Kauf, warum die Trapps hartnäckig gegen alle Regeln der Wahrscheinlichkeit und gegen halb Amerika den Kampf aufnehmen, so hat das auch damit zu tun, daß die Möglichkeit einer Rückkehr weit mehr erzählerischen Aufwand erforderte, als der Film aufzubringen gewillt ist. Brächte die Narration die Trapps zurück in das Österreich der 50er Jahre, so reichte das Paradigma des "coming to fame in America" nicht mehr aus (und auch die "authentische" Geschichte, die der Film angeblich erzählt, hätte umgeschrieben werden müssen). Zu einer Zeit, in der Geschichten über die Emigration nach Amerika als mehr oder weniger "geheimer All-

¹⁶ Vgl. die unzähligen Gesangsvereine, zu denen sich die vielen Aussiedler in den Filmen der fünfziger Jahre so gern formieren.

tagsdiskurs"¹⁷ innerhalb der bundesdeutschen Kultur zirkulierten, wird ein Film wie DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA kaum ein großes Interesse dafür aufgebracht haben, soviel erzählerischen Aufwand zu betreiben um den kleinen, eigentlich kaum auffallenden Schönheitsfehler zu korrigieren, der die 40er Jahre als die 50er Jahre ausgibt. In diesem Sinne macht sich Liebeneiner die Verschiebung des Amerikabildes zunutze, dessen Funktion als Land begehrten *politischen* Asyls mittlerweile durch seine Attraktivität als *ökonomischer* Zufluchtsort für eine Reihe von Wirtschaftsflüchtlingen abgelöst worden war; diese hätten an der bloßen Möglichkeit der Rückkehr frühestens dann Interesse gezeigt, wenn sich der vom Stereotyp wie vom entsprechenden Genre versprochene (Welt)Erfolg denn eingestellt hatte.¹⁸

Entsprechend kommen auch die erfolgreichen Trapps dank einer schon angedeuteten Verschiebung zum Ende des Films doch noch "nach Hause", auch wenn die Rückkehr zum Ursprung von der Struktur der Erzählung verstellt wird. Wie sonst ließe sich der Eifer erklären, mit dem die gesamte Familie am Schluß in einer Vermonter Landschaft, deren Ähnlichkeit mit dem Salzkammergut im Rahmen dieses Films kein bißchen zufällig ist, ein stattliches Blockhaus renoviert, dessen Ähnlichkeit mit einem Tiroler Bauernhaus auch ohne die Erzählumstände nicht zu übersehen wäre. Eric Rentschler (1984, 616) hat in seiner Analyse der Amerikabilder an einigen Beispielen aus der deutschen Filmgeschichte deutlich gemacht, daß "the closer one looks, the more familiar the foreign experience becomes." Entsprechend häufen sich die Parallelen, die das scheinbar Unmögliche – einen deutschen Heimatfilm in den amerikanischen Bergen – möglich machen; geradezu redundant ist in dieser Hinsicht die Reihe von überblendeten flashbacks, in der Maria sich (und dem Publikum) Salzburger Szenen aus dem ersten Film in Erinnerung ruft, während sie ihren Blick über die Green Mountains von Vermont schweifen läßt. "Wie zu Hause", seufzt sie als sie sich wieder auf die Gegenwart besinnt. Auch solche Parallelen sind für den

¹⁷ Den Begriff und das dazugehörige Argument verdanke ich Hans-Otto Hügel.

¹⁸ Bezeichnenderweise fällt der Begriff "Flüchtling" im Verlauf des Films nur ein einziges Mal, als die Kinder in einem schäbigen Zimmer im Bowery-Viertel von New York mit sorgfältig verteilten Rollen die Ängste und Hoffnungen so mancher Nachkriegsbiographie durchdeklinieren:

"Alles liegt daran, daß wir keine Amerikaner sind. Deshalb mögen sie uns nicht" – "Aber wir sind doch jetzt Amerikaner" – "Nein, Flüchtlinge sind wir" – "Patrick sagt, das ist das Schlimmste, was einem passieren kann" – "Müssen wir dann verhungern" – "Ach quatsch. In Amerika verhungert keiner."

Umgang mit Aussiedler-Identitäten im Heimatfilm der 50er Jahre typisch: nicht nur die Schlesier, sondern die Schlesische Landschaft scheint überall zu sein. Doch macht es meines Erachtens noch einen erheblichen Unterschied, ob die verlorene Heimat in der Lüneburger Heide, dem Bayrischen Wald oder im U.S. Bundesstaat Vermont wiedergefunden wird.

Diese verdoppelnde Inszenierung der Alten Heimat in der Neuen Welt kommt im oben schon erwähnten Lied am Schluß des Films zu ihrem rühreligen Höhepunkt. Der Aufführung geht ein kurzes Gespräch zwischen den Eltern von Trapp und der Österreich-Amerikanerin Mrs. Hammerfield voraus, deren Millionärsgatte soeben gönnerhaft die Verlängerung der Trappschen Aufenthaltsberechtigung bewirkt hat. Auf Mrs. Hammerfields Bitte hin singt der Familienchor schließlich "Kein schöner Land in dieser Zeit ...", und gibt damit Anlaß, über den reaktionären Gehalt des Liedtextes nachzudenken, der die unübertroffene Schönheit "unseres" Landes feiert ("... als hier das unsre, weit und breit"). Doch nach der vorhergehenden und auch das Lied noch begleitenden Engführung der österreichischen und amerikanischen Landschaften in einer erkennbar, ja stereotypen, deutschen Erzählform, teilt der Zuschauer gezwungenermaßen die Position des Barons, der fragt, "Welches Land meinen Sie denn?" Mrs. Hammerfield fragt zurück, "Kann das nicht jedes Land sein?", worauf uns Maria (die sich eben dabei ertappt hat, Vermont als ihr Zuhause zu bezeichnen) bestätigt, "Ja, wenn man darin zu Hause ist."

Dieses pluralistische Versprechen, Heimat sei im Grunde "jedes Land", löst der Film nicht auf der ganzen Linie ein, doch bietet er eine Reihe von alternativen Zuschreibungen, die wohl am deutlichsten in einer früheren Szene artikuliert werden, in der die Familie mit der Renovierung des Farmhauses zugange ist. Zwar befinden wir uns dabei in den "Green Mountains", doch bleibt Österreich schon in den rot-weißen Fensterläden präsent, die nun dieses Haus genau wie zuvor das Anwesen in Salzburg schmücken. Diese Errungenschaft wird, wie sollte es anders sein, mit einem beschwingten Lied gefeiert.¹⁹ Wieder schleicht sich jedoch eine Diskrepanz zwischen den verschiedenen narrativen Ebenen ein: denn obwohl die Arbeit der zupackenden Familienmitglieder im Ergebnis an die feudale Vorkriegsexistenz in Österreich erinnert, besingen sie mit ihrem Lied den Wert ihrer eigenen

¹⁹ Es handelt sich dabei um das einzige Lied in beiden Filmen, das nicht für ein diegetisches Publikum gesungen wird und so am deutlichsten der Funktion einer Musical-Einlage entspricht.

Arbeitskraft. Aus ihr leitet der Refrain die bescheidene Existenz ab, die nunmehr als Heimat gelten darf:

Wißt ihr was wir emten, als Lohn für unsern Fleiß?

Ein Häuschen mit Garten und wär's auch nur klein

Ein Häuschen mit Garten, soll unsre Heimat, unsre neue Heimat sein.²⁰

Die Diminutive dieser Zeilen sind denkbar ungeeignet, um das stattliche Anwesen zu beschreiben, welches die Trapps sich im Film (wie übrigens auch in der Wirklichkeit) als "neue Heimat" aufgebaut haben. Weder in Österreich noch in Vermont entspricht die Wohnsituation der Familie je der im Lied besungenen Bescheidenheit der kleinen Immobilie am Stadtrand. Um die narrative Ungereimtheit aufzulösen, gilt es Statt dessen wieder einmal die Erzählebene zu wechseln und weder im Vorkriegsösterreich noch im Amerika der 50er Jahre, sondern im Nachkriegsdeutschland, das hier immer miterzählt wird, nach dem Gegenstand des Liedtextes zu suchen. Die Verschiebung der historischen Zeitdimensionen hilft dem Film schon an anderen Stellen die Parallele zwischen dem American Dream des Tellerwäschers und dem deutschen Wirtschaftswunder aufzubauen; und genau hier wird das Bild vom eigenständig erarbeiteten Häuschen mit Garten als historische Konstruktion lesbar. In der Logik des Films darf der Träumer des American Dream im deutschen Wirtschaftswunder aufwachen. Dessen Personifizierung ist Maria, die ihre Familie mit ebensoviel Wundern wie Pragmatismus über die Runden bringt. "Sie schafft alles", erklärt uns ihr Ehemann, "Ich weiß nicht wie sie's macht, aber sie schafft alles."

²⁰

Hier ergibt sich eine auffallende Parallele zu einem Lied aus Carl Boeses *ONKEL AUS AMERIKA* (BRD 1953). Dort kehrt besagter Onkel (Hans Moser), der seit 40 Jahren in Texas lebt, zu einem Besuch in die Heimat zurück, wo er jedoch entdecken muß, daß seine "authentische" Erfahrung in Amerika der deutschen Erfahrung viel näher ist, als es der deutsche Mythos von Amerika eigentlich erlaubt. Die komödiantische Handlung besteht darin, ihn immer wieder in unmögliche Situationen zu verwickeln, in denen er nun als "authentischer" Repräsentant dieses Mythos auftreten muß – so zum Beispiel die Szene in "Onkel Toms Texas Bar", die zu Ehren des Heimkehrers eingerichtet worden ist, und zu deren Eröffnung er um einen *song* gebeten wird. Moser willigt ein, doch wird aus dem *song* unter der Hand ein Heimatlied: "Wenn ich die Wolkenkratzer sehe / dann wünsch ich mir ein kleines Haus / Ein kleines Haus hier in der Nähe / ich will ja gar nicht ,hoch hinaus'. / Wenn ich dann aus dem Fenster schau / dann grüßen mich die Leut / Und fragen: Na wie geht es denn? / Das ist's, was mich so freut." Folglich vergleicht der Refrain: "drüben ist alles doppelt so groß / Aber hier ist alles doppelt so schön."

"Sex Appeal for Concerts" – Die Amerikanisierung der Trapp-Familie

In seiner differenzierten Betrachtung der amerikanischen Präsenz im deutschen Film belegt Eric Rentschler die wiederholte Funktion Amerikas als Ort, an dem nationale Identitäten auf imaginärer Ebene buchstäblich durchgespielt werden können:

[The U.S. functions] as a playground for the imagination, as a mirror that reflects and intensifies the preoccupations and imported conflicts of its visitors. The U.S., strangely enough, rarely has an exotic aspect in West German films. Rather, it becomes a catalyst, a foreign terrain one treads while exploring oneself. In this way America figures more as an idea than a reality, more a matter of objects and images and fixations than real people and new experiences: an imaginary, a site where the subject comes to understand itself through a constant play and identification with reflections of itself as an other (Rentschler 1984, 606f.)

Indem DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA die Auseinandersetzung mit einem Nachkriegsdeutschland in eine amerikanische Topographie einträgt, liefert der Film weitere Belege für Rentschlers These: durch das Zitat sattem bekannter Heimatbilder wird die Exotik der Neuen Welt bis zu einer Ebene herabgestuft, auf der die Trapps nebenbei die Versprechungen und Probleme des Wirtschaftswunders, der Aussiedler und selbst der Besatzungszeit in die Handlung "importieren" können. Doch liegt die historische Problematik hier noch etwas anders als in den von Rentschler besprochenen Filmen.²¹ In dem Moment, wo der Film die deutschen 50er als Subtext in die "amerikanische" Narration einschleust, kauft er sich gezwungenermaßen auch das Problem der Amerikanisierung als zentrale Fragestellung aus dem Westdeutschland der 50er Jahre mit ein. So tritt Amerika hier nicht nur als "Idee" und als "imaginärer Spielplatz" auf, sondern bleibt auch eine Chiffre für eine sehr reale historische Auseinandersetzung; und in dieser Hinsicht kündigt sich in der ausgeschlossenen Möglichkeit einer Rückkehr der Trapps aus Amerika auch die Unumkehrbarkeit des Amerikanisierungsprozesses selbst an. Zeigt Rentschler anhand der von ihm ausgewählten Filme auf überzeugende Weise, daß Amerika als "way station for travelers whose manifest destiny lies elsewhere" figuriert (613), so kann der Trapp-

²¹ Rentschlers historischer Querschnitt zum Amerikabild im deutschen Film überspringt die fünfziger Jahre: seine Beispiele kommen von Trenker und aus dem Kontext des Neuen Deutschen Films.

Film als Erinnerung daran gelesen werden, daß die "manifest destiny" der deutschen Nation vom amerikanischen Zwischenstopp nicht mehr loskommt.

Aus diesem Grunde stellt der Film immer wieder die Verbindung zwischen seinen beiden narrativen Ebenen her, als sei er sich bewußt, daß die Kassen des Wirtschaftswunders ohne Währungsreform und Marshallplan immer noch voll wertloser Reichsmark wären. Wenn es also stimmt, daß die Erfolgsgeschichte der Trapps in Amerika von einem Subtext über die 50er Jahre in Deutschland unterfüttert wird, möchte ich mich nun der Frage zuwenden, wie diese beiden Erzählebenen sich gegenseitig kommentieren. Wenn diese Erfolgsgeschichte immer wieder das deutsche Wirtschaftswunder konnotiert, auf dessen Höhe der Film entstand, wie setzt dieser sich dann mit der amerikanischen Präsenz in Deutschland auseinander? Ganz offensichtlich werden die Trapps auf ihre Art in den USA "amerikanisiert"; die Frage ist also, inwiefern der deutsche Star bzw. die österreichische Hauptfigur diese Amerikanisierung annimmt, sie sich zunutze macht, oder aber "Widerstand" leistet, indem sie auf einer strikten Trennung zwischen selbst und anderen, Eigenem und Fremdem insistiert.

Auf der manifesten Inhaltsebene ist schnell deutlich, daß die Trapps auf amerikanisches Geld angewiesen sind, um ihren Haushalt wieder in Schwung zu bringen. Ungeachtet ihres kollektiven Talents hätte die Singing Trapp Family nicht den Hauch einer Chance gehabt, wäre da nicht John D. Hammerfield, Besitzer ungezählter Bohrtürme. Er interveniert zweimal im Laufe der Geschichte, um den Wiederaufbau der Trapps in Gang zu halten. Während die paternalistische, pragmatische und millionenschwere Figur des John D. Hammerfield derart als personalisierter Marshallplan figuriert, entwickelt der Film jedoch auch einen subtileren Diskurs über die allmähliche Amerikanisierung der Trapp-Familie; hier zählen allerdings nicht in erster Linie die mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf zeitgenössische politische Ökonomie als vielmehr die wiederkehrenden sexuellen und kulturellen Diskurse, die vermutlich für das breite Publikum dieses außerordentlich populären Films in den 50er Jahren eine weitaus größere Evidenz hatten als die möglichen politischen Bedeutungen einer Schlüsselfigur wie John D.

Kaspar Maase hat mit seiner Studie über die Jugendkultur der 50er Jahre einen außerordentlich fruchtbaren Beitrag zum Problem der Amerikanisierung vorgelegt (1992). Mit Bezug auf Michel de Certeau und die *Cultural Studies* der Birmingham School schlägt er vor, das Spiel von amerikanischer und deutscher Kultur im Nachkriegsdeutschland in "taktischer" Hin-

sicht zu interpretieren. Aus diesem Blickwinkel läßt sich die amerikanische Präsenz in Deutschland als Fundus kultureller Zeichen lesen, deren "Lektüre" und Aneignung höchst unterschiedliche Wege gehen können. So verwenden die Jugendkulturen, auf die Maase sein Augenmerk richtet, die Semiotik amerikanischer Mode, der Rockmusik und des amerikanischen Starsystems zur Ausprägung subkultureller Lebensstile, die die gesellschaftliche Polarisierung der Generationen im Nachkriegsdeutschland vorantreiben. Maases Gebrauch der *Cultural Studies* halte ich hier nicht nur deswegen für hilfreich, weil er dadurch die Amerikanisierung gegen die globalisierende, "top-down"-Logik eines angeblichen "Kulturimperialismus" lesen kann; er belegt gleichzeitig den Nutzen der *Cultural Studies* für die genaue Beschreibung kultureller (Selbst)inszenierungen hinsichtlich national kodierter Bedeutungssysteme.

Um nur das Beispiel der Mode aufzugreifen, welche in den 50er Jahren vielleicht deutlicher als heute noch mit der Filmindustrie und ihren verschiedenen Marketingstrategien verknüpft war. So waren einerseits die Dean- und Brando-Images für die Jugendkulturen, die Maase untersucht, von erheblicher Bedeutung; andererseits entdeckte die schnell wiederbelebte Zeitschriftenbranche bald einen Markt für Film- und Mode Magazine wie *Film und Frau* oder die *Film- und Mode Revue*, dem stolzen Untertitel zufolge "die deutsche Filmillustrierte von Rang". Mit ihrer Mischung aus Star-Klatsch, Filmberichterstattungen im Fortsetzungsformat und Fotoseiten, auf denen die Hollywood-Moden der Saison vorgeführt wurden, leisteten solche Zeitschriften ihren spezifischen Beitrag zum Amerikanisierungsdiskurs. Insbesondere die Moden aus Hollywood standen für den Inbegriff amerikanischer Mode schlechthin, und der in ihnen ausgedrückte amerikanische Ikonographie wurde auf den entsprechenden Fotoseiten wie im Fenster eines Warenhauses zur Schau gestellt. Am Beispiel solcher (Film-)industrieller Vermarktungsstrategien hat die Filmtheorie den metaphorischen aber auch pragmatischen Zusammenhang zwischen Kinorezeption und Warenkonsum zu entwickeln versucht (vgl. Eckert 1990; Gaines 1989; Friedberg 1993); wenn ein solcher Zusammenhang aber auch in diesem Fall existiert, dann konsumiert die Kundin im Kinoladenfenster im Nachkriegsdeutschland in erster Linie die Amerikanizität dieser Produkte und gar nicht die Produkte selbst.

Die Palette des Heimatfilms stellt jedoch, so scheint es, das Gegenteil bereit. Die Trachtenmoden, die wir zunächst und durchaus zurecht mit dem Genre assoziieren, bieten nicht Amerikanizität sondern Germanisches feil. Genau daraus ergibt sich die Ungereimtheit der Trapp-Familie in Amerika,

die sie buchstäblich als "displaced persons" markiert: wenn so eine Familie in Dirndln, Lederhosen, und Tirolerhüten im Gänsemarsch die Straße überquert, erwarten wir auf der Tonspur läutende Kirchenglocken statt der aggressiven Hupen gelber Taxis auf der Fifth Avenue. So legt der Film an verschiedenen Stellen nahe, daß genau hier das zentrale Problem der Familie liegt: ihre anachronistischen österreichischen Moden beweisen uns immer wieder, daß ihnen die pragmatische – und eben amerikanische – Maxime "dress for success" noch nicht geläufig ist. Im Flur einer Agentur, die den Baron kurz darauf mit einer dicken Zigarre aber ohne Vertrag wieder vor die Tür schicken wird, ruft Maria ihren ältesten Sohn zur Ordnung, als er im Anblick zweier lebensgroßer Photographien von Frauen im Bikini versunken ist. "Vielleicht sollten wir so singen", schlägt er vor. Überraschenderweise geht die eher prüde Maria (Ruth Leuweriks Image erweist sich hier als kongenial...) einen Moment lang auf diesen Vorschlag ein, bevor sie ihn halb entrüstet verwirft. So hilft diese Szene eine spätere vorzubereiten, in der ein weiterer Rausschmiß durch einen Manager Maria dazu bewegt, ihre (deutsche) Prüderie durch (amerikanischen) Pragmatismus zu überwinden. Sie gibt sich einen Ruck und fragt die Assistentin des Konzertagenten, was ihrer Familie denn fehle, woraufhin diese sie von Kopf bis Fuß mustert und sachlich feststellt: "You haven't a bit of sex appeal." (amerikanisch im Original). Maria, jetzt konsequent wie immer, entschließt sich daraufhin kurzerhand, einkaufen zu gehen. Nach einem kurzen Blick auf die glamouröse Kollektion im Fenster eines Warenhauses landet sie in einem Buchladen, dessen rot-weiße Fliesen wir nur so lange mit Österreich assoziieren bis zwei junge Damen einen Moment später ihre sternengemusterten blauen Röcke darüber wehen lassen.

Zunächst bleibt Maria im Laden jedoch auf sich selbst gestellt, bis ein Verkäufer sie anspricht und sie ihn verlegen fragt, ob er ihr irgendwelche Bücher über *sex appeal* empfehlen könne – "besonders für Konzerte." Als sie trotz seiner Beteuerungen ("you can't read about sex appeal") hartnäckig bleibt, beschließt er, die Sache den Frauen zu überlassen und ruft eine der Verkäuferinnen in besagtem blau-weißen Kleid herbei. Von Marias Problem unterrichtet fordert sie diese auf, sie anzusehen ("look at me"), und ersetzt so die Buchrecherche durch szenische Mittel. Sie entlockt Maria ein zaghaftes "cheese" und zeigt ihre Beine, indem sie in einer halbnahen, Marias point-of-view zugeschriebenen Einstellung ihren Pettycoat bis knapp unters Knie lüpfte. Eine weitere, identisch gekleidete Verkäuferin trägt ihre Version von "sex appeal" zur spontanen performance im Laden bei, und nun alternieren die nachfolgenden Einstellungen zwischen Marias

fragendem, nach wie vor skeptischen Blick und den wehenden Kleidern und schwingenden Hüften der Amerikanerinnen. Der Verkäufer beendet die kleine Revue/Modenschau mit dem Ausruf "Look – that's sex appeal!", woraufhin Maria verdutzt fragt, "for concerts?" Die freundlichen Amerikaner erklären nun daß "to have sex appeal means to display your feminine charms", aber als Maria schon in halber Verzweiflung auch ihren Rocksäum hebt (nun allerdings bis *über* die Knie!), insistiert sie empört, "ich sing' doch nicht mit der Kniekehle." Selbstredend hat auch dieses Dilemma sein eigenes kleines Happy End, denn als sie Ruth Leuweriks nackte Waden begutachten, erklären die anwesenden Experten (die natürlich durch ihre Nationalität und nicht durch ihr Buchhändlerwissen ausgewiesen sind) begeistert: "She has it! *That's* sex appeal."

Die wiederholte Aufforderung zum Blicken ("look at me") kennzeichnet sex appeal als Schauwert und Weiblichkeit, um noch immer mit Mulvey (1989) zu reden, als "to-be-looked-at-ness".²² Wo jedoch Mulvey ursprünglich die Frau als Objekt eines männlichen Blickes zum Ausgangspunkt ihrer Kritik machte, liegt das ganze Interesse dieser kleinen Szene genau in der Inszenierung von Weiblichkeit für die Augen einer Frau auf der Suche nach amerikanischer Sexualität und mithin nach Erfolg. Ihre unbeholfene Frage nach einem *sex appeal* "for concerts" unterstreicht in dieser Hinsicht nur noch einmal die *pragmatische* Haltung, die sie gegenüber dem Schauwert ausgestellter Weiblichkeit einnimmt. Folgerichtig finden wir sie nach dem Verlassen des Buchladens im Central Park, wo sie nun den Habitus, den die *performance* im Buchladen deutlich als amerikanischen kodiert hat, aus- bzw. regelrecht "anprobiert". Wie die Halbstarken die Posen eines James Dean einüben oder sich eine Elvistolle frisieren lassen, so eignet sich auch Maria den amerikanischen *sex appeal* als Stil an – während das unausweichliche Dirndl weiter ihr Anderssein unterstreicht.

Bezeichnenderweise wirft der Film die Frage nach dem *sex appeal* nur auf, um sie wieder aus den Augen zu verlieren, nachdem Maria diesen anprobiert hat. Doch kann sie es sich nur deswegen leisten, den "sex appeal for concerts" abzulehnen, weil das fundamentalere Problem mit dem "Welterfolg" dann doch anderswo liegt. Wie aus den verschiedenen Erfolgen und Mißerfolgen der Trapp Family Singers deutlich hervorgeht, hängt

²² Allerdings betont der Verkäufer, daß auch Männer sex-appeal haben können, wenn sie nur ihre "masculine charms" zur Geltung bringen. Diese Frage wird jedoch nicht weiter verfolgt, da die Verkäuferin insistiert, "*she* [Maria] wants to know."

der kulturelle Erfolg ihrer Konzerte nicht so sehr daran, *wie* sie auftreten, sondern vielmehr daran, *was* sie singen. So ist der allmähliche, wenn auch unaufhaltsame Aufstieg zum Ruhm begleitet von ständigen Verhandlungen über das Familienrepertoire, in dem Bach und Palestrina um ihre Vormachtstellung gegenüber *folk songs* und Volksliedern ringen. Deutlich zeichnet sich hinter den unterschiedlichen Zusammensetzungen der Konzertprogramme die umkämpften Positionen hoher und populärer wie auch europäischer und amerikanischer Kultur ab. Wenn sich der Erfolg notfalls auch ohne (amerikanischen) *sex appeal* einstellen kann, so bleibt die Auseinandersetzung mit dem Problem des Populären selbst noch immer die notwendige Voraussetzung.

Pierre Bourdieu (1987) hat gezeigt, inwiefern Fragen des Geschmacks diejenige der Klassenzugehörigkeit als soziales Unterscheidungskriterium ablösen können; besonders hartnäckig aber werden aber diejenigen "feinen Unterschiede" bleiben, die mehrfach determiniert sind. So läge es nahe, daß der aristokratische Hintergrund der von Trapps es verbieten würde, sich auf das Niveau öffentlicher Unterhaltung herabzugeben. Entsprechend deziidiert formuliert der Baron im ersten der beiden Filme, "Meine Familie wird sich nicht in der Vergnügungsindustrie betätigen." Wie wir wissen, wird er sich mit dieser Fehleinschätzung nicht durchsetzen können, aber in seiner letztendlichen Machtlosigkeit trifft er sich mit einer Reihe anderer Vaterfiguren im deutschen Kino der 50er Jahre. So zieht er sich im Laufe der Erzählung und erst Recht in Amerika allmählich von der Vaterrolle zurück, kümmert sich in einer gutmütigen wenn auch relativ hilflosen großväterlichen Art während der Konzerte um das Baby und überläßt die traditionelle Rolle des *pater familias* dem Star des Films. (Es ist für diese degradierte Vaterrolle bezeichnend, daß Schnitte oder Abblenden häufig auf hilflose, kapitulierende Gesten des Barons fallen). So ist es Maria, die alle wesentlichen Entscheidungen trifft, die Vertragsabschlüsse erwirkt, den Hauskauf arrangiert – und in entscheidenden Momenten das Konzertprogramm diktiert.²³ In dieser Funktion macht ihr nur die Nebenfigur des Pater Wasner

²³ Was also die Leuwerik der TRAPP-FAMILIE angeht, geht Klaus Kreimeiers Beschreibung des Stars zumindest an der Handlungslogik dieser beiden Filme vorbei: "Ruth Leuwerik, nach den Maßstäben des Sittenkodex der fünfziger Jahre ‚emanzipiert‘ – und doch nicht einmal halb emanzipiert, wenn man in Betracht zieht, daß gerade die Leuwerik-Filme zuverlässig mit der Moral enden, daß zu jeder Familie ein Mann und die Frau letztlich an den häuslichen Herd gehört" (Kreimeier 1973, 304).

ernsthafte Konkurrenz, der den Chor leitet und erwartungsgemäß die sakrale Musik bevorzugt, die mit der deutschen Hochkultur praktisch synonym geworden ist. Dank seiner energischen Meinung können die Trapps ihrer eigenen Amerikanisierung eine parallele "Mission" entgegensetzen, die nach Pater Wasner darin besteht, "Amerika mit den alten Meistern der Kirchenmusik bekannt zu machen."

Im Gegensatz zum Priester, der genau deswegen lächerlich wirkt, weiß Maria jedoch um den Anachronismus dieses Eifers. Zwar soll die "echte" Baronin von Trapp nach der Lektüre des Drehbuchs gesagt haben, "wir haben uns nicht amerikanisieren lassen. Alle die uns besuchen, werden verösterreichert" (zit. n. Albrecht 1985); aber Ruth Leuwerik ist da etwas umsichtiger. So fragt sie Patrick, den irisch-amerikanischen Chauffeur der Familie, nach einem Konzert vor fast leeren Rängen um Rat. Anfang und Ende dieser Sequenz werden je durch eine ostentative Einstellung einer gleißenden amerikanischen *jukebox* gerahmt, deren Auswahl zeitgenössischer amerikanischer Melodien einen eigenen Kommentar für die sich entspinnende Diskussion abgibt. Patrick legt Maria erwartungsgemäß nahe, daß wohl Palestrina nicht gerade ein Massenpublikum mobilisieren helfe. Maria übergeht daraufhin Pater Wasners kategorische Meinung zum "großartigen" Charakter dieser Musik und sinniert, "Vielleicht hat Patrick recht. Zu... na ja, zu schwer. Irgendwie unverständlich für Amerikaner, wie?"

Auf der einen Ebene spiegeln solche Überlegungen den missionarischen Eifer des Paters, auch wenn sie von der Intention her auf das Gegenteil abzielen; mit einer Haltung, die bis heute zu den Grundbestandteilen des deutschen und europäischen Antiamerikanismus zählt, suggeriert Maria, daß der Erfolg sich nur einstellen könne, wenn sich die kultivierte Sängerfamilie auf das Niveau der ignoranten Amerikaner herabbegeben. Doch stellt der weitere Verlauf diese Deutung in Frage. Denn trotz des händeringenden Priesters ("Wir können doch keine *Schlager* singen!"), stellen sich die Wendepunkte im Film nicht mit Palestrina und Bach ein, sondern mit dem Volkslied und Ruth Leuweriks Darbietung von "Oh Susanna".²⁴ Dieser Auftritt kann allerdings nur in dem hybriden Sinne als Amerikanisierung der Trapp-Familie beschrieben werden, den Maase für das Phänomen als solches in Anspruch nimmt. Denn wenngleich die Reaktion des innerfilmi-

²⁴ Hinzu kommt selbstverständlich die zeitgenössische deutschsprachige Schlagerproduktion, die das "soundtrack" von Liebeneiners beiden Filmen ebenso bediente wie andere Filme der Zeit.

schen Publikums anzeigt, daß die singende Familie endlich in der neuen Welt "ankommt", bleibt doch ein merkwürdiger, um nicht zu sagen exotischer Eindruck, wenn Ruth Leuwerik im Dirndl das Banjo zupft und ihre Kinder unter Leitung des treuen Priesters die "backup vocals" zu "Oh Susanna" intonieren. Doch verdichtet sich in diesem zwiespältigen Moment die Konfrontation zwischen zwei kulturellen Horizonten zu einer spezifischen Art von Kompromiß, die sich den Möglichkeiten populärer Kultur verdankt wo der missionarische Geist des Priesters der Hochkultur nur die Wahl zwischen Gut und Böse erkennt. Gerade in diesem Aufmischen national kodierter Zeichen zu einer hybriden Konstruktion des Populären bewahrt das Phänomen der Amerikanisierung seine produktive Kraft. Wie Maase in seiner Studie zeigt, imponierte

an den Idolen der [amerikanischen – J.v.M.] Popkultur [...], daß sie sich zu verkaufen wußten und sich zum Geschäft bekannten, statt Botschaften zu verkünden. Das wirkte der deutschen Tradition entgegen, sich "idealistisch" auf Prinzipien und ideologische Freund-Feind-Polarisierungen zu verpflichten, und erleichterte den entspannteren, kompromißbereiteren Umgang mit gesellschaftlichen Interessenkonflikten (Maase 1992, 14).

Zwar enthält die Metapher vom Schmelztiegel, die Maase hier von der Demographie Amerikas auf dessen populäre Kultur und ihre Wirkung im Nachkriegsdeutschland überträgt, nach wie vor eine gehörige Portion Idealismus: mit dem Bekenntnis zum Geschäft oder aufgrund "amerikanisierter" Kompromißbereitschaft ließen und lassen sich gesellschaftliche Interessenkonflikte in der Bundesrepublik ebensowenig aus der Welt schaffen wie in den USA selbst. Wohl aber dient das Phänomen der Amerikanisierung dazu, diese Konflikte als gesellschaftliche zu thematisieren – und das ebenso in den Jugendkulturen der 50er Jahre wie in manchem "sentimentalen Kitsch" der Heimatfilmgeschichte.

Literatur:

- Albrecht, Gerd (1985) *Die großen Filmerfolge*. Ebersberg: Edition Achteinhalb.
- Altman, Rick (1995) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: *Film Genre Reader II*, ed. by Barry K. Grant. Austin: University of Texas Press, pp. 26-40.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*. London: Verso.
- Bhabha, Homi K. (1990) Dissemination. Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation. In: *Nation and Narration*, ed. by Homi K. Bhabha. New York/London: Routledge, pp. 291-322.
- Bliersbach, Gerhard (1989) *So grün war die Heide*. Weinheim/Basel: Beltz

- Bongartz, Barbara (1992) *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine "psychologische" Geschichte des deutschen Films 1946-1960*. Münster: MAKs.
- Bourdieu, Pierre (1987) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brennan, Timothy (1990) The National Longing for Form. In: *Nation and Narration*, ed. by Homi K. Bhabha. New York/London: Routledge, pp. 44-70
- Eckert, Charles (1990) The Carole Lombard in Macy's Window. In: *Fabrications. Costume and the Female Body* Hrsg. v. Jane Gaines & Charlotte Herzog. New York/London: Routledge, pp. 100-121.
- Fehrenbach, Heide (1995) *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gaines, Jane (1989) The Queen Christina Tie-Ups. Convergence of Show Window and Screen. In: *Quarterly Review of Film and Video* 11, 1, pp. 35-60.
- Göttler, Fritz (1993) Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobson, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, pp. 171-210.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno (1962) *Geschichte des Films*. Gütersloh: Mohn.
- Higson, Andrew (1989) The Concept of National Cinema. In: *Screen* 30, 4, S. 36-46.
- Höfig, Willi (1973) *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler. A psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kremer, Klaus (1973) *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg: Scriptor.
- Maase, Kaspar (1992) *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den 50er Jahren*. Hamburg: Junius.
- Mulvey, Laura (1989) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 14-26.
- Patalas, Enno (1956) Von Caligari bis Canaris. Autorität und Revolte im deutschen Film. In: *Film* 56, 2, pp. 56-66.
- Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.) (1988) *Augenzeugen. 100 Texte deutscher Filmemacher*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Rentschler, Eric (1984) How American Is It: The U.S. as Image and Imaginary in German Film. In: *The German Quarterly* 57,4, pp. 603-620.
- Schwerbrock, Wolfgang (1957) Siegeszug der Blockflöte. Zu dem Film DIE TRAPP-FAMILIE. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 3 Januar.
- Westermann, Bärbel (1990) *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a.M. usw.: Peter Lang.