

Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand¹

Cornelia Szabó-Knotik (Wien)

1. Einleitung

Traumstrände - das sind weißer oder goldener Sand, blaugrünes Wasser und Palmen, entweder von einem blauen Himmel überwölbt oder als Schatten vor rot-goldenem Sonnenuntergang. Solche Bilder finden sich nicht nur im Katalog für Ferienreisen und auf Tourismusreklamen, sondern sie sind auch Kulisse für erfolgreiche TV-Serien wie *BAYWATCH* (USA 1989-2001) oder *DAS TRAUMSCHIFF* (BRD 1981ff). Und wenn wir uns Musik zu diesen Bildern vorstellen, dann kommt außer der entsprechenden Titelmelodie vor allem eines in den Sinn, nämlich Hawaii (oder manchmal Tahiti, das mit derselben Ton- und Bilderwelt verbunden wird). Hawaiihemden sind zwar eine Erfindung der 1930er Jahre und waren bis 1947 Dienstkleidung für Beamte in Honolulu; vor allem aber gehören sie in den 1950ern zur ersten Kleidung für die wieder erschwingliche Freizeit, den zum Lebensstil erhobenen Sommerurlaub. Weitere Ingredienzien dieses Trends sind jene Scheibe Ananas, die Toasts, Schnitzel und Pizzen in ein modisches „Hawaii“-Gericht verwandelt, und das charakteristische quietschende Glissando aufwärts der Hawaii-Gitarre. Dieser Klang ist eigentlich ein umgekehrter Seufzer und vermittelt Lebensfreude, also durchaus die dem Seufzer entgegengesetzte Gemütslage. Hawaii als exotischer Ort der Sehnsüchte des westdeutschen Wirtschaftswunders ist zweifellos ein Import aus den USA – und gerade darin liegt der spannende Sachverhalt: Bei genauerer Betrachtung des mit Hawaii verbundenen Exotismus in der Musik entfaltet sich

¹ Dieser Text ist eine veränderte deutschsprachige Fassung meines Artikels in Ingram/Reisenleitner/Szabó-Knotik 2002, 125-138.

eine verblüffende Geschichte kulturellen Austausches, und auch die Wechselwirkung zwischen dem Traum vom Palmenstrand und den damit verbundenen bzw. davon hervorgebrachten kulturellen Praktiken lohnt nähere Beschreibung.²

Die folgende Darstellung der Träume von Hawaii und des Effekts, den sie auf die Unterhaltungskultur in West-Deutschland und Österreich gehabt haben, nimmt ihren Ausgang von zwei Seiten: von der entsprechenden Musik und den damit verbundenen Bildern und Vorstellungen. Außerdem ist dies eine historische Untersuchung, die aus dem Blick auf die Entstehungsgeschichte des Phänomens die Bedeutungen der sich daraus entwickelnden und damit verbundenen kulturellen Praktiken ableitet.

2. Von „Aloha Oë“ bis „Goodbye Hawaii“ – Musik als Feld kultureller Austauschprozesse

Eines der Evergreens, eigentlich *das* Evergreen unter den Hawaii-Liedern ist „Aloha Oë“, seit Beginn der Tonaufzeichnungen bis in die 1970er oder sogar bis zur Gegenwart in zahlreichen Aufnahmen erhalten. Diese Melodie ist zugleich eng mit der politischen Geschichte des Landes verbunden und charakteristisch für die Wurzeln seiner Musik – Wurzeln, die ihrerseits ein Ergebnis westlichen, genauer gesagt deutschen Einflusses sind: Als Autorin dieses Songs wird Lilioukalani genannt, mit vollem Namen Königin Lydia Kamakaeha Lilioukalani³, letzte regierende Prinzessin Hawaiis, bevor 1893 ein von amerikanischen Plantagenbesitzern initiiertes Umsturz die Monarchie beendete und die Annexion des Landes durch US-Präsident William McKinley 1898 vorbereitete. Die Nennung von Lilioukalanis Name könnte als Geste königlicher Verehrung verstanden werden, jedenfalls waren zu Beginn die Komposition hawaiianischer Lieder im westlichen Stil oft mit dem Namen von Adligen (Männer und Frauen) verbunden. Diese vom Eintreffen der Missionare in den 1820ern ausgelösten Anfänge betreffen sowohl den Musikstil als auch den Import von Instrumenten: Die typische polynesischen Kopfstimme wurde durch die europäische Bruststimme ersetzt, die Gitarre und der Cowboy-Hut 1832 von mexikanischen und kalifornischen Viehzüchtern eingeführt und die Ukulele 1878 von portugiesischen Arbeitern übernommen.

² Das Material der vorliegenden Untersuchung ist mit einer besonderen Problematik der Quellenlage verbunden. Das gilt für die Tonaufnahmen, deren Entstehungsdatum selten feststellbar ist; biographische Informationen zu Komponisten, Arrangeuren oder Ausführenden sind nur zufällig bzw. nur in prominenten Fällen auffindbar, weil historische Populärmusik offenbar ein nicht allzu sehr beforschtes (Rand-)Gebiet ist. Ähnliche Schwierigkeiten sind mit den entsprechenden Bildern verbunden, da der deutsche Unterhaltungsfilm ein Massenprodukt ist, das kaum auf DVD oder Video überliefert wird, so dass die einzige Chance, diese Filme analysieren zu können, darin besteht, eine Ausstrahlung im TV zu erleben oder deren (privaten) Mitschnitt zu erhalten. Deshalb verdanke ich die im folgenden benutzten Quellen privaten Sammlern (wie meinem Vater Dr. Karl Knotik) oder Bibliothekaren (vom Filmarchiv Austria und der Österreichischen Mediathek). Ich danke ihnen allen an dieser Stelle.

³ Königin Lilioukalani (1839-1917) war die Schwester von König David Kalakaua und mit dem königlichen Gouverneur John Owen Dominis (1851-1887) verheiratet. Vgl. URL: <http://starbulletin.com/1999/06/16/millennium/story3.html>, S. 5 (Stand: April 2008).

„Aloha Oë“ ist nicht das einzige, aber das bei weitem bekannteste der Lilioukalani zugeschriebenen Lieder. Ein anderes Beispiel ist „He Aloha O Ka Haku“ („Lilioukalanis Gebet“), das sie angeblich 1895 schrieb, als sie während eines Hausarrests zur Entspannung auf ihrer Gitarre und ihrer Harfe übte, neue Lieder komponierte und alte Songs bearbeitete.⁴ Der Song wurde erstmals 1884 in Honolulu veröffentlicht, arrangiert von einem gewissen Heinrich Berger – einem preußischen Musiker, dessen Aufgabe die Reform der Königlichen Kapelle war, zugleich Gründer und Leiter der Royal Hawaiian Band. Berger komponierte auch eine Reihe von Hymnen, von sogenannten Volksliedern, die „für Hawaii das sind, was Schuberts ‚Am Brunnen vor dem Tore‘ für Deutschland ist“.⁵ Ein Auftritt der Royal Hawaiian Band in San Francisco 1883 brachte den Song in die USA, wo Matthias Gray im folgenden Jahr das Urheberrecht anmeldete (Fuld 1971, 93f). Es gibt eine frühe, vermutlich aus den 1910er Jahren stammende Aufnahme dieses Songs (HMV DB 277; 03651, Hayes – GB) durch die Opernsängerin Alma Gluck⁶, dessen Aufführungsstil bemerkenswert ist. Sie wird von einer Band (vielleicht ähnlich derjenigen, die das Lied bekannt gemacht hat) und von einem Chor begleitet, wobei vor allem der Gestus des Trauermarsches und der des Heimwehs ausgedrückt werden. Das Tempo ist betont langsam, die Melodie wird pathetisch vorgetragen, mit Portamenti der Stimme an jedem Versende und mit großen Rubati im Refrain. Diese Vortragsweise entspricht vermutlich der Tradition des 19. Jahrhunderts, einige Elemente sind aber bis in unsere Zeit erhalten geblieben: Eine Fassung aus dem Jahr 1951, aufgenommen von einer einschlägig spezialisierten holländischen Gruppe namens Kilima Hawaiians (BCD 15749-AH) ist in Tempo und Stimmung ähnlich, wobei der Klang von Hawaii-Gitarre und Ukulele ähnliche Effekte wie die Portamenti der Opernsängerin erzeugen. Als Teil des Repertoires von Hawaii-Schlager werden Einspielungen der 1950er und 1960er Jahre mit bunten Covern versehen (etwa Bildern exotischer Schönheiten) und oft durch Buchgemeinschaften vertrieben. Diese Aufführungen sind rascher⁷, der Song wird in Rhythmus und Tempo zu einer Art Foxtrott, und die charakteristischen Glissandi der Hawaiigitarre werden auf Überleitungspassagen zwischen den Strophen beschränkt – ein Modell, dem auch die nachfolgenden Aufnahmen entsprechen.

Die Präsentation des neuen Territoriums anlässlich der Panama-Pacific International Expo 1915 in San Francisco brachte eine erste Welle von Reisenden nach Hawaii, die sich von einer mit englischem Text und amerikanischen Rhythmen gemischten, als typisch hawaiianisch empfundenen Musik zusätzlich angezogen

4 Dieses Lied wurde 1989 durch The Friends of 'Iolani Palace veröffentlicht; alle Informationen darüber verdanke ich meiner Kollegin Nada Bezić, Bibliothekarin des Kroatischen Musikvereins (HGZ) in Zagreb, die mir auch versichert hat, dass Lilioukalanis Ehemann John Dominis kroatischer Abstammung (von der Familie Gospodnetić) gewesen sei.

5 Eine welt musik lehre. Unterrichtseinheit 13. URL: <http://www.uni-oldenburg.de/musik-for/musikderwelt/ue/ue13.htm> (Stand: April 2008). Dieser Satz ist im Hinblick auf die Bedeutungszuschreibung der musikalischen Missionierung Hawaiis durch die hegemoniale, sich als universal verstehende deutsche bzw. österreichische Musiknation bemerkenswert. Ein weiteres Beispiel dafür, die Verbreitung des Wiener Walzers in der hawaiianischen Musikkultur betreffend, wird in der von Christian Riehs gedrehten Dokumentation ALOHA IM DREIERTAKT gezeigt (ARTE/ORF, Frankreich/Österreich 2007, 52min), die im Dezember 2007 auf Arte-TV ausgestrahlt wurde (URL: <http://www.arte.tv/de/suche/1856914.html>, Stand: April 2008).

6 Alma Gluck hieß mit bürgerlichem Namen Reba Fiersohn (1884 Bukarest – 1938 New York); sie gab ihre Bühnenkarriere ab 1913 zugunsten einer Laufbahn als Konzertsängerin auf.

7 Ein solches Beispiel wäre ein von Jimmy Makulis und dem Orchester Josef Niessen aufgenommenes Medley (BIEM 36545).

fühlten. Eine andere Gruppe von Fremden als jene Besucher, die meist mit Dampfschiffen von der Ostküste der Vereinigten Staaten anreisten und in Waikiki Beach in Hotels oder bei begüterten Freunden wohnten, waren Soldaten der US-Armee, die als Antwort auf japanische Aktivitäten ihre Stützpunkte ausbaute und Pearl Harbour als Schlüsselposition im Nordpazifik benutzte. Prostitution wurde legalisiert, Offiziere der US-Armee wurden Teil von Hawaiis *upper class*.

Ungeachtet der nüchternen Realität blieb der US-amerikanische Traum vom Inselparadies als romantische Vision bestehen, bis 1941 der Zweite Weltkrieg Hawaii erreichte. Auch nachdem die erste Welle hawaiianischen musikalischen Exotismus abgeflaut war, blieben Hawaii-Gitarre und Ukulele in der amerikanischen Musik populär. Fernkurse für diese Instrumente boomten, Zirkus und Varieté zeigten Hula-Mädchen. 1935 verstärkte die erste bis aufs Festland ausgestrahlte Radioshow *Hawaii Calls* die Popularität entsprechender Unterhaltungsmusik. Bars und Nachtclubs engagierten „authentische“ Musiker und Tänzer und Tänzerinnen, die unter künstlichen Palmen auftraten; dieser Trend breitete sich über den Atlantik bis nach Europa aus, wo in den 1930er Jahren die romantische Faszination Hawaiis vor allem in der Unterhaltungsmusik Ausdruck fand. Ein Beispiel dafür ist die 1931 entstandene Operette *DIE BLUME VON HAWAII*⁸ über das (erfolglose) Bemühen hawaiianischer Einheimischer, das US-amerikanische Gouvernement loszuwerden, indem sie ein junges Mädchen aus Europa mit dem hawaiianischen König verheiraten, der sich anlässlich des Blumenfestivals in seiner Heimat aufhält. Freilich nutzt das Libretto die Möglichkeit nicht, die kolonialistischen Grundlagen von Exotismus zu thematisieren, denn es entwickelt sich daraus schnell eine typische Verwechslungskomödie mit unvermeidlichem Happy-End. Die Musik besteht aus jazzartigen Schlagern und Tänzen sowie aus langsamen Foxtrotts und Walzern, deren „hawaiianische“ Note sich durch die Instrumentation (Vibraphon, Celesta, Hawaii-Gitarre und Xylophon), durch summende Background-Chöre, bunte Lichteffekte und spärlich bekleidete Tänzerinnen manifestiert (Klotz 1997, 231). Unter den vielen, bis in die 1960er Jahre weit verbreiteten Potpourris dieses populären Stücks gibt es auch eine zeitgenössische Aufnahme der Comedian Harmonists (HMV BB 210)⁹, bei der jede Melodie durch das Orchester Marek Weber eingeleitet wird, das auch alle damaligen Modeinstrumente umfasst; die Melodien werden von den Sängern mit Klavierbegleitung vorgetragen.¹⁰ Die nationalsozialistische Herrschaft beendete die Karriere des Ensembles, nicht aber die Popularität des Hawaii-Exotismus in der Unterhaltungsmusik. So schrieb 1938 einer der damals erfolgreichsten deutschen Komponisten dieser Branche, Peter Kreuder, für den Marika-Rökk Film *EINE NACHT IM MAI* (Georg Jacoby) den Schlager „Eine Insel aus Träumen geboren“. Eine der zahlreichen Aufnahmen dieses Lieds stammt von

8 Libretto von Alfred Grünwald, Fritz Löhner und Imre Földes, Musik vom ungarischen Komponisten Paul Abraham, der wegen seiner modernen Instrumentation vom Musikkritiker Ernst Decsey als „Richard Strauss der Operette“ bezeichnet wurde.

9 Die 1927 gegründeten Comedian Harmonists unternahmen Tourneen durch Europa, Nord- und Südamerika, bevor ein Teil der Gruppe von den Nationalsozialisten ins Exil getrieben wurde. In den letzten Jahrzehnten wurden ihre Einspielungen wiederentdeckt, Ausgaben der Songs und Bücher erschienen, und auch zwei Filme über sie wurden gedreht – *DIE COMEDIAN HARMONISTS. SECHS LEBENSÄUFE* (1976, Eberhard Fechner), eine TV-Dokumentation, und *COMEDIAN HARMONISTS* (1997, Joseph Vilsmaier), ein *biopic*.

10 Der Vortragsstil, für den sie berühmt geworden sind und der mit ihrem Namen verbunden wird, überträgt im Gegensatz dazu auch die Ausführung von Instrumentalstimmen auf die Sänger, ein Konzept, das später u.a. die Swingle Singers übernommen haben.

den bereits erwähnten Kilima Hawaiians aus dem Jahr 1952, einer Gruppe, die sozusagen als Verkörperung der ungebrochenen Popularität von Hawaii-Musik seit den 1920ern wirkt, zwischen 1942 und 1944 insgesamt 1.000 Auftritten absolviert haben soll und den Höhepunkt ihrer Beliebtheit in Deutschland zwischen 1949 und 1958 erlebte, also zum Zeitpunkt jener großen Welle der Hawaii-Mode, die den Ausgangs- und Endpunkt dieser Beschreibung bildet. Ihr Repertoire¹¹ setzt sich einerseits aus US-amerikanischen Hawaii-Nummern zusammen, etwa „On The Beach Of Waikiki“ (1914, Henry Kailimai und G.H. Stover), ein Erfolgsschlager in San Francisco 1915, den die Gruppe in den 1930ern als *signation* verwendet hat, oder „Märchen aus Tahiti“ („Pagan Love Song“, Nacio Herb Brown und Arthur Freed), das für die Musik zum Stummfilm THE PAGAN (1929, William S. Van Dyke) entstand und 1950 als Titelmelodie des Esther-Williams-Films PAGAN LOVE SONG (Robert Alton)¹² fungierte. Andererseits finden sich darin Lieder aus Deutschland oder den Niederlanden, teilweise Melodien aus Operetten (etwa DIE BLUME VON HAWAII) oder aus Filmen (beispielsweise dem erwähnten Marika-Rökk-Film EINE NACHT IM MAI) sowie zu speziellen Anlässen entstandene Originalkompositionen von Mitgliedern des Ensembles („Südseewellen“, „Hallo hallo“). Das verbindende Element dieser zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten entstandenen und im Rhythmus unterschiedlichen Lieder ist der Klang: In den 1930ern verwendete die Gruppe zur Begleitung des Gesangs zwei Hawaii-Gitarren und eine Plektrum-Gitarre, ab 1942 kam ein Bass dazu, und am Höhepunkt ihrer Karriere in den 1950ern, also auch für die meisten Tonaufnahmen, wurden Plektrum-Gitarre und Ukulele (gespielt von einem Sänger und einer Sängerin) sowie elektrische Hawaii-Gitarre und Bass zur Standardbesetzung, wobei die Hawaii-Gitarre abwechselnd mit den Sängerinnen und Sängern die Hauptstimme übernahm.¹³

Die Welle der Hawaii-Mode, die Deutschland und Österreich erfasste, war das Echo eines Trends aus den USA zur Mitte jenes Jahrzehnts, in welchem das Territorium zum Bundestaat ernannt worden war. In Deutschland und Österreich wurden alte Hawaii-Nummern neu arrangiert und neu eingespielt. Dazu kamen neue Kompositionen und neue Interpretinnen und Interpreten, der Klang aber blieb im Großen und Ganzen der alte. Eine der bis heute bekanntesten Sängerinnen dieser Zeit ist Caterina Valente; als Kind italienischer und spanischer Eltern in Paris geboren, arbeitete sie von Jugend an in der deutschen Unterhaltungsmusik, bevor sie ab 1960 vermehrt international Karriere machte. Sie kann als *die* Stimme des deutschen Wirtschaftswunders bezeichnet werden. Das mit ihrem Bruder Silvio Francesco 1955 aufgenommene „Steig‘ in das Traumboot der Liebe, fahre mit mir nach Hawaii“ (von Heinz Gietz) aus dem Film BONJOUR

11 Die folgenden Informationen stammen aus den im Booklet von BCD 15749-AH abgedruckten Worten von Paul Drost, der als Autor von *Half a century of Hawaii-Music* in Holland, 1925-1975 genannt wird.

12 Zum Stummfilm von 1929 wurde der Song von Roman Navarro gesungen, im Film von 1950 wird er von einer ungenannten Sängerin (Betty Wand?) gesungen, dann von Howard Keel und dem Chor, dann vom Chor getanzt und schließlich in der Schwimmszene von Esther Williams und Howard Keel verwendet (URL: <http://www.classicmoviemusicals.com>, Stand: 24. September 2001).

13 Dieser Klang aber eignete sich offensichtlich nicht nur für Hawaii-Musik, sondern auch für eine, die den Exotismus des amerikanischen Wilden Westen repräsentiert. Ende der 1940er Jahre produzierten die Kilima Hawaiians eine Aufnahme mit dem Titel „Es hängt ein Pferdehalter an der Wand“, die sich mehr als 100.000mal verkaufte und Songs von Prärie, Cowboys, Pferden und Indianern beinhaltet.

KATHRIN (Karl Anton), ein sentimentaler langsamer Walzer, dessen Strophen durch abwechselnd vom Frauenchor und von der Hawaii-Gitarre vorgetragene Seufzermotive verbunden sind, steht ebenso für die zeitgenössisch charakteristische Sehnsucht nach fremden Stränden wie die 1957 aufgenommene Version von Harry Belafontes „Island In The Sun“ (für den gleichnamigen Film unter der Regie von Robert Rossen) unter dem Titel „Wo meine Sonne scheint“. Anfang der 1960er Jahre wurden ihre Schlager dann rascher und bezogen sich auf den Trend im gewissermaßen ironisierten Zitat: „Hawaiiana Melodie“ (Alexander Gordan) aus dem Jahr 1963 verwendet die Hawaii-Gitarre nur mehr in wenigen kleinen Abschnitten und wird mehr vom Rhythmus der Maracas dominiert, was dem Stück einen lateinamerikanischen Touch gibt, und „Good-bye Hawaii“ („A Tamuré“ von Stig Rossner alias Stikkan Andersson) aus demselben Jahr verwendet Plektrum-Gitarre und Bass als Hauptinstrumente und die Glissandi der Hawaii-Gitarre nur mehr als *special effects* zwischen den Strophen des Refrains. Auch der Text steht für die späte Bezugnahme, indem der traditionelle Topos des Seemanns, der sich nach der Insel sehnt, in die Geschichte eines Matrosen verwandelt wird, der diese schnell verlässt, nachdem die Familie einer von ihm geküssten Schönen ihn zum Schwiegersohn machen möchte. Ein weiterer Hinweis auf den (ironisierten) Abstand zum alten Trend liegt darin, dass für Caterina Valente Hawaii nur einer von mehreren von ihr besungenen exotischen Plätzen ist. Ihr vielsprachiges Repertoire (manches daraus sind deutsche Fassungen internationaler Schlager) entspricht der Vielzahl möglicher Antworten auf die Sehnsucht nach fernen Ländern im Nachkriegs-Deutschland, eine Sehnsucht, für die sie gewissermaßen die Reiseführerin abgibt.

Der Klang, der die Hawaii-Mode der 1950er Jahre im deutschsprachigen Raum begleitet, also die Hawaii-Gitarre, die Modetänze wie Walzer und Foxtrott vorträgt, entspricht einer fast 30 Jahre lang ungebrochen wirksamen Tradition – die mit dieser Mode verbundenen Bilder hingegen ändern sich im Lauf dieser Zeit.

3. Zwischen Pathos und Sentiment: Bilder und Abbildungen

Die Frage nach den Charakteristika und den Funktionen des mit Hawaii verbundenen Exotismus im deutschsprachigen Raum nach Ende des Zweiten Weltkriegs erfordert auch die Untersuchung der damit verbundenen Bilder. Generell finden sich dabei drei verschiedene Bedeutungsfelder, von denen zwei ebenso wie die musikalischen Komponenten aus den 1930ern übernommen sind und das dritte ein neues Phänomen betrifft, das mit einer geänderten gesellschaftlichen Situation einhergeht und einer neuen kulturellen Praxis angehört.

Die in den USA zwischen den 1920er und den 1940er Jahren feststellbare erste Welle des Interesses an Hawaii als besonderer Ort wird von Bildern begleitet, die stark von wirtschaftlichen Interessen bestimmt sind: Die romantisierenden Werbeeinschaltungen für die Traumbuchten in den US-Magazinen ab 1935 werden von Slogans für Ananaskonserven der Firma Dole begleitet, etwa „Glamorous Hawaii Offers You Her Most Refreshing Gift!“¹⁴ Und auch Hollywood folgt dieser Mode, u.a. mit dem Musical *WAIKIKI WEDDING* (1937, Frank Tuttle), das jenen von Bing Crosby gesungenen Hit „Blue Hawaii“ (Leo Robin und Ralph Rainger) enthält, der 1950 Gegenstand eines von Paramount als Teil seiner *screen song series*¹⁵ gedrehten gleichnamigen Trickfilms (Seymour Kneitel) und in einem ebenfalls gleichnamigen Film von 1961 (Norman Taurog) von Elvis Presley gesungen wurde. Auch B-Movies dieser Zeit reagieren auf den Trend, 1938 beispielsweise *HAWAII CALLS* (Edward F. Cline) and *HAWAII BUCKAROO* (Ray Taylor I), eine Cowboy-Romanze in hawaiianischer Landschaft, beide mit Musik des in Österreich geborenen Hugo Riesenfeld (1879-1939).¹⁶

Im deutschsprachigen Raum verbinden sich die Elemente und Affinitäten des Hawaii-Topos spätestens seit den 1950ern mit anderen Bedeutungen, die auf die spezifischen soziokulturellen Bedingungen in der BRD und in Österreich zurückweisen: Die Neuformierung der Bildwelten des Exotismus in einer Zeit des aufkommenden Tourismus, die Amalgamierung von Versatzstücken des Abenteuerlichen und schließlich die Ummünzung der assoziativen Bedeutungen der Hawaii-Motivik im Zeichen der aufkommenden Freizeitindustrien.

3.1 Exotische Shows und Revuen

In den Filmen der 1930er Jahre wurde *Exotismus* im Film wie auf der Bühne bei Operetten und Revues vor allem von schönen Frauen als Vehikel erotischer Faszination verkörpert. Im Unterschied zu den Reiseprospekten spielte die fremdartige Landschaft kaum eine Rolle; so war etwa für *WAIKIKI WEDDING* kein einziger Schauspieler tatsächlich auf der Insel gewesen. Es genügten einige exotische Dekorations- und Bekleidungsstücke, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Selbstverständlich gilt dies auch für die

14 DeSoto Brown (1999) *US swoons in the '20s to Hawaii's magic spell. The mainland love affair was interrupted by the war.* (URL: <http://starbulletin.com/1999/08/09/millennium/story2.html>, Stand: April 2008). Bekanntlich markiert die Ananas auch die kulinarische Seite dieses Trends in Deutschland.

15 Kommentar von J. Spurlin, Chicago in: <http://us.imdb.com/title/tt0149906>, Stand: April 2008.

16 Eine ausführlichere Biographie findet sich auf: <http://www.germanhollywood.com/music.html#ries> (Stand: April 2008), die von ihm vertonten Filme sind auf der Internet Movie Database zu finden (us.imdb.com, Stand: April 2008). Im Novemberheft 1926 der Zeitschrift *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* findet sich ein von ihm verfasster Text über Filme: „The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects“, S. 58-62 (www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1_hreis1.htm, Stand: April 2008). Er wird hier als „Former Managing Director of the Rivoli, Rialto and Criterion Theatres, New York City“ bezeichnet.

deutschsprachige Produktion dieser Jahre. Die 1933 produzierte Filmversion von Paul Abrahams Operette (Richard Oswald) beinhaltet in der Ankunftsszene König Lilo Taros (Hans Fidesser), der sein Auftrittslied „Ein Paradies am Meeresstrand“ auf einem kleinen Boot stehend singt, das ihn an Land bringt, einige vermutlich vorfabrizierte Ansichten einer Meeresküste. Die Hauptattraktionen dieses Films sind dieselben wie in der Bühnenversion des Stücks, nämlich mitreißende Tänze und sentimentale Liebeslieder. In der Inszenierung des Titelschlagers erreicht beides, Exotik und Pathos, seinen Höhepunkt: Nach ihrer Entführung wird Laya (Martha Eggerth) in einem schmalen, goldfarbenen Abendkleid, das perfekt zu ihrem hellblonden Bubikopf passt, zu einem geheimen Ort gebracht, eine Höhle, in der das Ritual des Blumenfestes abgehalten wird. Man hört den Klang einer großen Trommel und sieht einige offensichtlich als Eingeborene geschminkte Statisten unheimliche Tänze um ein Feuer veranstalten (eine Szene, die heutzutage einen grotesken und nahezu komischen Eindruck vermittelt). Laya wird von König Lilo Taro und seinem „Volk“ als Prinzessin der Insel begrüßt und aufgefordert, der Welt zu entsagen, um stattdessen mit ihm zu leben – und das ist ein Moment, dessen überwältigender Gefühlsgehalt sich aus dem heftigen Wunsch des Königs und aus Layas Resignation zusammensetzt.

Die Bilder, die dieser und ähnliche Filme zeigen, entsprachen den Eindrücken begüterter Reisender, die in den Ballsälen der großen Ozeandampfer durch schöne Frauen im Ambiente künstlicher Palmen, Buchten und Korallen einen Vorgeschmack auf das exotische Erlebnis vermittelt bekamen. Die Kinobesucher hingegen konnten auf diese Weise ähnlich wie beim Lesen der Boulevardmagazine davon träumen, am Leben der Reichen und Schönen Anteil zu haben.

Der hauptsächlich auf weiblicher Attraktivität gegründete Exotismus der Revue-Filme bleibt aufgrund der unveränderten Geschlechterrollen während der gesamten Periode über das Dritte Reich hinaus bis in die 1960er Jahre ein gültiger Standard deutscher Filmproduktion. Das Remake der *BLUME VON HAWAII* (Géza von Cziffra) von 1953 – übrigens im Werbetext einer vom German Language Video Center in Indianapolis produzierten Video-Serie zur Geschichte Deutschlands im zwanzigsten Jahrhundert als einer der typischen Filme dieses Jahres bezeichnet¹⁷ – modernisiert die Handlung, um der neu aufgekommene Reiselust des Publikums gerecht zu werden. Das Ende dieses Booms scheint ein Film zu markieren, der diese Standards in ähnlicher Weise wie in der Musik (vgl. etwa: *GOOD-BYE HAWAII*), aber auch im zeitgenössischen US-Kino (u.a. 1953 *ROAD TO BALI*, Hal Walker, mit Bob Hope und Bing Crosby) feststellbar, ironisiert. Der 1961 entstandene Film *RAMONA* (Paul Martin) erzählt die Geschichte eines deutschen Revue-Girls (Senta Berger), das anstelle einer Tänzerin aus Tahiti (Judith Dornys) auftritt, die als Hauptattraktion einer neuen Revue engagiert war, den Job aber abgelehnte. Der Erfolg der falschen Ramona auf und hinter der Bühne, ihre

17 The Year in Germany As It Was: The 1950's, advertisement of a series produced by the German Language Video Center. Division of Heidelberg Haus, Indianapolis,

URL: http://germanvideo.com/jahrgang_deutschland/jahrgang_50s_desc.html#apv1956, Stand: April 2008.

Anziehungskraft auf das männliche Theaterpersonal (vom Direktor bis zum Sänger der Hauptrolle) scheint gefährdet, als der wirkliche Star aus Tahiti ankommt (dessen Darstellerin freilich genauso wenig von der Insel stammt wie ihre „Vertretung“), mündet aber ins unvermeidliche Happy-End. Der Filmschluss ist exemplarisch für das vorgeführte verwickelte Spiel mit Identitäten: Der Titelsong wird zweimal vorgetragen, einmal von der „falschen“ Ramona anlässlich der Revue-Premiere in einem deutschen Variété-Theater und dann von der „echten“ in Tahiti selbst. Dabei erscheint aber – inszeniert von der „echten“ Ramona, um den Direktor der deutschen Show zu überraschen, der aus Liebeskummer angereist ist und sich soeben anschickt, wieder zurück in die Heimat zu fahren – auch die vermeintliche Ramona auf der Bühne (diesmal ohne ihre Verkleidung) und die passenden Paare finden zueinander.

3.2 Kolonial-Helden und Abenteurer

Traumstrände kommen nicht nur als Weiterentwicklung der Bühnentraditionen im Revuefilm vor, sondern fanden als Symbole des Traums vom Paradies auch im Abenteuerfilm Verwendung, in Geschichten von gefährlichen Leidenschaften, wahrer Liebe und/oder den Heldentaten weißer Kolonialherren, oft verbunden mit der Idee einer von den einheimischen Schönheiten ausgehenden moralischen Gefährdung. Auch diese Kombination blieb über alle politischen Änderungen hinweg durch mehrere Jahrzehnte erhalten, wengleich die Darstellung verwegener, unerschütterlich von ihrem Ziel überzeugter Helden besonders unter totalitären Verhältnissen der 1930er und 1940er Jahre gefragt gewesen ist.

Diese Filme spielen nur im Ausnahmefall in Hawaii, doch sind die motivischen Ähnlichkeiten deutlich zu erkennen: *KAUTSCHUK* (1938, Eduard von Borsody) erzählt von einem jungen Engländer, der Kautschuksamen aus Brasilien schmuggeln will, um das Monopol des Landes zu brechen. Er wird zum Widersacher des begütertsten Produzenten, verliebt sich in dessen Braut und erreicht nach einer Reihe von Abenteuern auch das Ziel seiner Wünsche, muss aber den Tod seines besten Freundes in Kauf nehmen. *LIED DER WÜSTE* (1939, Paul Martin I) ist die Liebesgeschichte zwischen einem schwedischen Ingenieur, Eigentümer einer Kupfermine in Nordafrika, und einer Sängerin, die ihren englischen Stiefvater besucht. Nachdem der Ingenieur von einer englischen Patrouille aufgegriffen und zum Tod verurteilt wird, versucht sie, mit einem Lied Gnade für ihn zu erwirken. Der glückliche Ausgang wird durch „freundliche Beduinen“ möglich, die unerwartet auftauchen und den bösen Stiefvater der Sängerin erschießen. *ZWISCHEN HAMBURG UND HAITI* (1940, Erich Waschnek) beschreibt das Schicksal eines in Haiti erfolgreichen deutschen Kaufmanns, der nach Hause zurückkehrt, um eine Frau zu finden. Er verliebt sich in ein Animiermädchen, das noch dazu ein uneheliches Kind hat und ihn deshalb nicht heiraten möchte. Sie kehrt erst zu ihm

zurück, als der Kindesvater, ein Schriftsteller, auf sein persönliches Glück verzichtet – seine literarische Beschreibung des Verzichts, eine Novelle, ist der Ausgangspunkt der Filmerzählung.

Auch die zu dieser Zeit beliebten Dokumentarfilme tragen zum kolonialistischen Gebrauch des Exotismus bei – sei es die 1952 gedrehte Beschreibung von Thor Heyerdahls Reise auf einem einfachen Floß von Peru nach Tahiti (KON-TIKI) oder seien es die Unterwasserfilme von Hans Hass¹⁸ (MENSCHEN UNTER HAIEN, als sogenannter Überläufer vor 1945 produziert, aber erst 1948 in die Kinos gebracht, ABENTEUER IM ROTEN MEER, 1951, oder UNTERNEHMEN XARIFA, 1954).

3.3 Sonne, Strand und Freizeitspaß

Standen die bisher genannten Filmgenres, in denen nach dem Zweiten Weltkrieg Traumstrände eine wichtige Rolle spielten, in der Kontinuität einer die Geschichte des Tonfilms umspannenden Tradition, so ist zuletzt eine Art von Film zu nennen, die für die Nachkriegszeit ebenso typisch wie neu ist und sich im Zeichen des Wirtschaftswunders entwickelt und die Verbindung der Hawaii-Mode der 1950er und 1960er Jahre mit einem neuen Lebensstil markiert, die der Abbildung exotischer Plätze und Strände eine neue Bedeutung verliehen hat - der Übergang in Praktiken einer hedonistischen Freizeitgesellschaft.

Wie eingangs erwähnt, waren die Hawaii-Hemden ein Zeichen für die Freizeit als große Errungenschaft dieser Jahre, die auch den Strandurlaub möglich machte, mit Sonne, Spaß und Romanze im Einklang mit der gefühlsträchtigen Atmosphäre der Landschaft. Das Filmgenre für die Darstellung dieser Sehnsüchte ist der deutsche Schlagerfilm, eine Art Verbindung von Revue und Operette (Stars singen in Nah- oder Großaufnahme ihre das Meer, die Sonne, die Liebe thematisierenden Schlager) mit Landschaftsbildern, die dank der neuen technischen Errungenschaft des Farbfilms die Freude mit möglichst kräftig-bunten Bildern zelebrieren. Schon die Titelblätter der Kinoprogramme zeigen alle dafür wichtigen Symbole: Bei SANTA LUCIA (1956, Werner Jacobs) ist dies ein Paar im Vordergrund, das gut von einer Pazifikinsel stammen oder sich wenigstens auf einer solchen treffen könnte, obwohl der Film die Geschichte des armen italienischen Eseltreibers Mario schildert, den eine Gräfin verführt, eine wertvolle Gitarre als Geschenk anzunehmen und ihr nach Paris zu folgen, um ihren Diamantenschmuggel zu tarnen. Sie wird aber gefasst und eingesperrt, Mario kehrt nach Hause zurück. Das Programm zu MEIN SCHATZ, KOMM MIT ANS BLAUE MEER (1959, Rudolf Schundler) zeigt drei Frauen, die in der Bildmitte von einem Mann bzw. dessen Bild dominiert werden,

18 Wesentlich berühmter wurden die Unterwasserfilme des gleichzeitig in Frankreich tätigen Jacques Cousteau.

ebenso wie die Landschaft im Hintergrund von einem Schloss – die im Film gezeigte Reise zweier Münchnerinnen, die einen Wohnwagen gewonnen haben und eine Geldpreis erhalten können, wenn sie in einundzwanzig Tagen ohne eigenes Auto das Meer erreichen, dient als Folie für eine Reihe von Liebesgeschichten und Verwechslungen die ins unvermeidliche Happy-End münden.

Solche Filme fungieren als Werbeeinschaltungen für den Fremdenverkehr, mit folkloristischen Darbietungen und exotischen Klischees, die auch den neuen Lebensstil mit Bootsfahrt, Schwimmen und Tanz bei Kerzenlicht betreffen. Zwei Beispiele aus den späten 1950ern zeigen den Wechsel im Soundtrack und in der Bildersprache, den dieses Genre erfährt: Die Handlung von *ITALIENREISE, LIEBE INBEGRIFFEN* (1956, Wolfgang Becker) nimmt ihren Ausgang von einer typischen Bildungsreise per Bus und zeigt, dass offenbar zu dieser Zeit die Attraktionen für die Touristen ebenso wie deren Verhaltensweisen bereits im Begriff waren, sich zu standardisieren, d.h. klisierten Normen zu entsprechen. Frauen suchen in Venedig eifrig nach billigen, aber modischen Schuhen und kaufen letztlich solche, die drücken, weshalb sie an den Besichtigungen der Kunstwerke nicht teilnehmen können. Die Bucht – in diesem Fall: der Lido von Venedig mit Jesolo etc., damals *der* Platz für den Familienurlaub – fungiert als Bühne der Selbstdarstellung und der Begegnung zwischen den Geschlechtern. Die Filmmusik wird vom Orchester vorgetragen, die Strophen der Schlager erwecken romantische Träume, und die Mandoline markiert klanglich das „Andere“, vergleichbar mit der Rolle der Hawaii-Gitarre in den älteren Filmen und vor allem für eine weitere typische Szene dieses Genres eingesetzt, nämlich für den Tanz bei Kerzenlicht. Bemerkenswerterweise ist das hauptsächlich in dieser Szene gespielte Lied ein Stück deutscher Volksmusik („Freut euch des Lebens“), als Parallele zum deutsche Fröhlichkeit in italienische Umgebung transferierenden Verhalten der Darsteller, wobei ausdrücklich im Bild gezeigt wird, wie der Mandolinenspieler Text und vermutlich auch Melodie dieses Liedes nur mit Mühe entziffert. Außerdem steht die gesamte Szene für ein weiteres Charakteristikum von Tourismus, nämlich die Sehnsucht nach der Heimat in der Fremde, die Suche nach dem Gewohnten im Ausland.

Im drei Jahre später entstandenen Film *DAS BLAUE MEER UND DU* (1959, Thomas Engel) zeigt das touristische Klischee zeittypische Änderungen: Die Reise wird nicht mehr per Bus unternommen, sondern in Privatautos (junge Leute, wie die wohlgezogenen Mädchen dieser Geschichte, reisen per Anhalter), und ihr Zweck ist nicht mehr Bildung, sondern ebenfalls strikt privat. Die Route führt entlang der dalmatinischen Küste, also etwas weiter in Bezug auf die Entfernung von Deutschland, aber auch in Bezug auf die exotische Differenz. Dementsprechend wird das Strandleben mit Elementen von Abenteuer aufgepeppt, die aber auf ein Minimum reduziert – die vermeintliche Hai-Attacke erweist sich als kurzzeitige Verwechslung eines Schnorchlers – vor allem in der Filmmusik ausgedrückt werden.¹⁹ Weder das romantische Titellied

¹⁹ Und zwar mit aufgeregten Tremolos, was als Ausdrucksmittel des sogenannten *stile concitato* schon im Italien des 17. Jahrhundert entsprechend eingesetzt wurde.

(„Das blaue Meer und du“) noch die Melodie für den Tanz bei Kerzenschein („Linda, oh Linda, die Zeit vergeht“) werden von einem Orchester gespielt, sondern klingen nach modernem Schlager, letztere wird nach (US-)populärmusikalischer Mode mit E-Gitarre, Schlagzeug und Bass gespielt und mit entsprechender, vom traditionellen Stil abweichender Gesangstimme vorgetragen. Das exotische Element wird in der Musik auf Folklore-Darbietungen reduziert, in diesem Fall auf die Tamburizza beim Hochzeitstanz, an dem die Paare vorbeifahren.

Klang und Bilder der Filme der 1950er Jahre spiegeln ein neues Charakteristikum des Massentourismus wider: Während die Kolonialisierung an der Oberfläche durch ethische Motive (Mission) oder durch abenteuerliches Heldentum gerechtfertigt wurde, sind die dahinterstehenden wirtschaftlichen Interessen jetzt dadurch legitimiert und eigentlich verschleiert, dass das Recht auf Freizeit und auf Unterhaltung betont wird. Dabei wird der Anschein erweckt, dass die Erfüllung dieses Bedürfnisses Freiheit und Entspannung von der Arbeit des Alltags bedeuten würde, gleichzeitig aber die Basis für einen weiteren Industriezweig und den damit verbundenen Markt geschaffen.

Elemente der Hawaii-Topik bleiben gleichwohl bis heute erhalten. So trägt der US-amerikanische Sheriff, der unerklärlicherweise in Südostasien Urlaub macht und zum Helfer James Bonds wird (in dem Film *THE MAN WITH THE GOLDEN GUN*, 1974, Guy Hamilton), penetranterweise Hawaii-Shorts, sich damit als prototypische Touristenfigur zugleich als Ikone eines ungehemmten und hedonistisch-selbstgewissen Neo-Imperialismus ausweisend. So wird aus den Ingredienzien eines kulturellen Assoziationsfeldes, das einmal für Sehnsucht, das Verlangen nach einer romantischen Liebeserfüllung oder auch als Insignie einer an die Südsee-Motive erinnernden ebenso friedfertigen wie selbstgenügsamen Einverstandenheit mit der Realität stand, Material für ganz andere Diskursivierungen, zu Signalen einer durchaus zynischen Kritik am neokolonialistisch-touristischen Umgang der westlichen Zivilisationen mit der Dritten Welt. Dass der Amerikaner, der in dem avantgardistischen Politfilm *O REI DA VELA* (dt.: *DER KÖNIG DER KERZEN*, 1971-82, José Celso M. Correia, ab 1979: Noilton Nunes) die Machtkämpfe in Brasilien mit einer 8mm-Kamera aufnehmen will, als groteske Figur gezeichnet ist und dabei Hawaii-Hemden trägt, deutet nur darauf hin, dass die Zeichen der Hawaii-Topik neu gedeutet werden.

Literatur

- Foltin, Hans-Friedrich (1987) Das Traumschiff. Exotismus in Unterhaltungssendungen des Fernsehens. In: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Hrsg. v. Thomas Koebner und Gerhard Pickerodt. Frankfurt: Athenäum, S. 363-381.
- Fuld, James J. (ed.) (1971) *The Book of World-Famous Music. Classical, Popular and Folk*. New York: Crown.
- Klotz, Volker (1997) *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München: Piper. Zuerst 1991.
- Schmitt, Robert C. (1988) *Hawaii in the movies. 1898-1959*. Honolulu: Hawaiian Historical Society.
- Szabó-Knotik, Cornelia (2002) Dreams of Exotic Beaches. In: *Reverberations. Representations of Modernity, Tradition and Cultural Value in-between Central Europe and North America*. Hrsg. v. Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik. Frankfurt [...]: Peter Lang, S. 125-138.

Empfohlene Zitierweise:

Cornelia Szabó-Knotik: Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.10.2008.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Cornelia Szabó-Knotik. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.