

Schlager aus sozioethischer Perspektive

Dr. Thomas Schober

1 Einleitung

Wer über Schlager schreibt, bewegt sich in einem Feld, das zugleich allgegenwärtig und erstaunlich untererforscht ist. Gerade darin liegt seine wissenschaftliche Produktivität. Schlager gehört seit mehr als einem Jahrhundert zu den erfolgreichsten Formen deutschsprachiger Unterhaltungsmusik, wurde aber lange Zeit entweder abgewertet oder nur randständig behandelt. Neuere Forschung weist ausdrücklich darauf hin, dass dieses Missverhältnis nicht an mangelnder Relevanz des Gegenstands liegt, sondern an einem tradierten Vorurteil, das seit Adornos Kulturindustriekritik die wissenschaftliche Wahrnehmung mitgeprägt hat. Felix Christian Thiesen formuliert deshalb sehr deutlich, der Schlager habe trotz großer Marktbedeutung in der Musikwissenschaft vor allem negative Aufmerksamkeit erhalten, während Dietrich Helms schon früher darauf hinwies, dass gerade populäre, erfolgreiche Schlager als historische Quellen ernst genommen werden müssen, wenn man gesellschaftliche Werte, Affekte und Selbstdeutungen einer Epoche untersuchen will (Thiesen, 2024; Helms, 2000, S. 146–147).

Dieser Beitrag nähert sich dem Thema aus sozioethischer Perspektive. Damit ist nicht gemeint, den Schlager moralistisch zu verurteilen oder gegen andere Genres auszuspielen. Vielmehr wird gefragt, welche Vorstellungen von gelingendem Leben, von Liebe, Alter, Anstand, Zugehörigkeit, Geschlecht, Heimat, Feier, Sehnsucht und Gemeinschaft im Schlager verhandelt werden, welche sozialen Konflikte

überdeckt oder ausgestellt sind und wie sich diese Muster historisch verändern. Sozialethisch wird Schlager dort interessant, wo er normative Bilder nicht nur abbildet, sondern praktisch wirksam macht, indem er Mitsinggemeinschaften erzeugt, Sehnsuchtsräume anbietet, Zugehörigkeit stiftet oder Ausschlüsse normalisiert. Gerade weil er leicht zugänglich ist, sagt er oft besonders viel über das gesellschaftlich Gewöhnliche, also über jene Normen, die selten ausdrücklich begründet, aber massenhaft gewollt, gefühlt und wiederholt werden. Diese Grundannahme lässt sich mit Helms' Forderung verbinden, Schlager nicht aus Einzelzitaten ideologiekritisch zu überdehnen, sondern ihn über Popularität, Kontext und Rezeptionslage auszuwerten (Helms, 2000, S. 146–147, 162–163).

Methodisch folgt der Aufsatz einer historisch-hermeneutischen und inhaltsanalytischen Triangulation. Er verbindet lexikographische Quellen zur Begriffsgeschichte, musikhistorische Darstellungen, rezeptionsbezogene Forschung, offizielle Werk- und Chartquellen sowie textnahe Lektüren exemplarischer Lieder und Liedtypen. Für die Gegenwart werden zwei neuere empirische Studien besonders wichtig. Thiesen untersucht 548 Top-Ten-Schlagersongs der Jahre 2009 bis 2019 und zeigt, dass der moderne Schlager strukturell variabler ist als sein Ruf (Thiesen, 2024). Gernandt und Merrill arbeiten in einer interviewbasierten Studie heraus, wie Hörerinnen und Hörer selbst über Schlager sprechen, welche Funktionen sie ihm zuschreiben und welche Rolle deutsche Sprache, Mitsingbarkeit, gute Stimmung und Zugehörigkeit spielen (Gernandt und Merrill, 2024). Damit entsteht kein vollständiges Totalbild, wohl aber eine belastbare diachrone Karte von Leitmotiven und sozialen Imaginationen.

Die leitende These lautet, dass Schlager nicht als starres musikalisches Wesen existiert, wohl aber als historisch bewegliche Erfolgs-

form, als Medienformat und als affektive Sozialtechnik. Seine Integrationskraft beruht gerade darauf, dass er kein enger Stil im strengen Sinn ist. Er kann Operette, Revue, Tanzmusik, Chanson, Jazz, lateinamerikanische Klangzeichen, Pop, Disco, Eurodance und Partyformate absorbieren, ohne seine soziale Lesbarkeit zu verlieren. Zugleich transportiert er wiederkehrende normative Muster. Im frühen Stadium kreist er um urbane Pointe und publikumswirksame Zugnummern, nach 1945 um Ablenkung, Fernweh und eine restaurative Heiterkeit, später zunehmend auch um Binnenkritik an Spießigkeit, Leistungsdruck, Einsamkeit oder Altersbildern. Seit den 1990er Jahren kommt stärker eine eventförmige Ethik des kollektiven Ausstiegs hinzu, die in Ballermann- und Partyschlager zwischen enthemmender Gemeinschaft und reproduziertem Sexismus schwankt (Glanz, 2005; Probst, 1978; Deutschlandfunk Nova, 2024).

2 Begriff und Ontologie des Schlagers

Schon der Begriff selbst widersetzt sich der Vorstellung eines klar abgrenzbaren Genres. Im heutigen Duden erscheint „Schlager“ zunächst in einer vertrauten, scheinbar eindeutigen Form als „leicht eingängiges, meist anspruchsloses Lied, Musikstück“, das für eine meist kürzere Zeit einen hohen Grad an Beliebtheit erreicht. Unter „Herkunft“ vermerkt der Duden zugleich, das Wort sei „ursprünglich wienersch“ und wohl aus dem Bild eines „durchschlagenden“ Erfolgs gebildet worden, der mit einem Blitzschlag verglichen werde. Bereits in dieser lexikographischen Doppelstruktur steckt eine entscheidende Pointe. Schlager ist semantisch zuerst eine Erfolgsbezeichnung und erst in zweiter Linie eine musikalische Kategorie. Das Wort benennt also einen sozialen Effekt, nicht nur eine Klanggestalt (Dudenredaktion, o. J.).

Monika Kornberger kann diese Vorgeschichte deutlich präzisieren. In ihrer Studie zur Zwischenkriegszeit zeigt sie, dass der Terminus in Wien schon seit den frühen 1850er Jahren nicht primär ein Lied bezeichnete, sondern eine originelle Wendung, einen Gag oder eine Pointe. Für 1854 ist in Anton Langers Zeitschrift die Formulierung „Bonmot-Schlager“ belegt. Eine zweite Bedeutungsebene, die stärker auf Erfolg zielte, ist dann ab 1866 nachweisbar, zunächst mit Blick auf Bühnenwerke. Noch immer ist damit kein exakter Gattungsbegriff verbunden. Unter „Schlager“ fielen sehr unterschiedliche Formen der leichten Musik. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, besonders seit den 1890er Jahren, trat eine entscheidende Verschiebung ein. Verlage und Notendrucke begannen, Stücke bereits im Voraus als „Schlager“ auszuweisen. Aus der nachträglichen Erfolgsbezeichnung wurde ein vorab eingesetztes Marktversprechen. Kornberger macht damit sichtbar, dass der Schlager aus dem Zusammenspiel von Unterhaltung, Urbanisierung und Vermarktung hervorgegangen ist, nicht aus einer reinen Stilentwicklung (Kornberger, 2023, S. 15–16).

Das Österreichische Musiklexikon bestätigt und vertieft diese Beobachtung. Dort wird der Schlager allgemein als Musikstück mit rasch eintretendem und anhaltendem Erfolg bei breitem Publikum beschrieben, im engeren Sinn als Erscheinungsform der Populärmusik und dabei vor allem des Liedes. Für musikalische Erzeugnisse lokalisiert das Lexikon den Ursprung im Wien des 19. Jahrhunderts. Um 1870 wurden namentlich Einzelstücke aus Operetten bereits als Schlager apostrophiert, und die Wiener National-Zeitung schrieb 1881 von „zündenden Melodien“, die man in Wien Schlager nenne. Diese Herkunft aus der Metropole ist wesentlich. Schlager entsteht dort, wo ein expandierender Unterhaltungsmarkt, neue mediale Infra-

strukturen und arbeitsteilige Produktionsweisen zusammenkommen. Er ist von Anfang an urban, industriell und publikumsorientiert (Glanz, 2005).

Gerade daraus folgt die Antwort auf die Frage, ob es „den“ Schlager überhaupt gibt. Nimmt man „den Schlager“ als stabile musikalische Stilrichtung mit festem harmonischem, rhythmischem und klanglichem Kern, dann fällt die Antwort eher skeptisch aus. Dietrich Helms formuliert in seinem Aufsatz zur historischen Schlagerforschung sehr deutlich, dass er den Schlager gerade nicht als musikalische Stilrichtung definiert, weil ein solches Unterfangen angesichts des „eklektizistischen Charakters“ und der langen Begriffsgeschichte kaum durchführbar sei. Christian Glanz kommt für die Zeit um 1930 zu einer ähnlichen Einschätzung. Die Breite des mit Schlager verbundenen Interpretinnen-, Interpreten- und Stilfelds lasse eine befriedigende Charakterisierung durch engere musikalisch-stilistische Kategorien nicht mehr zu. Schon in der Zwischenkriegszeit umfasste das Spektrum lokale Wiener und Berliner Formen, Operetten- und Filmstars, Eindeutschungen internationaler Repertoires und Anknüpfungen an US-amerikanische Konzepte (Helms, 2000, S. 162–163; Glanz, 2005).

Ganz verschwinden darf der Gegenstand damit aber keineswegs. Denn zugleich ist unübersehbar, dass Forschende immer wieder bestimmte Konstanten benennen können. Thiesen referiert in seinem Forschungsüberblick eine handbuchartige Schlagerdefinition, die von einem modularen Prinzip spricht. Sie nennt als Konstanten ein strenges Strophe-Refrain-Schema, einfache Kadenzharmonik, formelhafte Melodik und alltagsnahe Themen, verbindet diese Konstanten aber ausdrücklich mit variablen Elementen anderer populärer Stile, darunter Jazz, lateinamerikanische Musik, Rock und Pop. Eben darin liegt

eine produktive Bestimmung. Schlager ist weniger ein essenzieller Stil als ein Regelraum mittlerer Verbindlichkeit. Er erkenntlich bleibt, obwohl seine Bausteine wechseln dürfen. Für die Ontologie des Genres heißt das: Schlager existiert weder als reine illusionäre Zuschreibung noch als starres musikalisches Objekt, sondern als historisch stabilisierte Praxis des Wiedererkennens zwischen Industrie, Medien, Rezeption und Sprache (Thiesen, 2024).

Noch pointierter lässt sich sagen, dass Schlager als „Erfolgsbegriff“ älter ist als sein Status als Genre. Kornberger zeigt für die Zwischenkriegszeit, wie stark Operettenproduktion bereits industrialisiert gedacht wurde. Nach Herman Hallers rückblickender Darstellung lagen um 1924 die „Schlager“ einer Operette oft zuerst vor, während die Verbindungsmusik nachträglich ergänzt wurde. Das ist mehr als eine Anekdote. Hier wird Schlager zur kalkulierbaren Attraktionseinheit, zur transportablen Erfolgsnummer innerhalb eines größeren Werkzusammenhangs. Was später als „Hit“ erscheint, hat hier schon seine Vorform. Ontologisch betrachtet ist Schlager darum immer zugleich Stück, Funktion und Zirkulationsmodus (Kornberger, 2023, S. 27).

3 Integrative Kraft des Genres zwischen Markt, Medium und Milieu

Die Integrationsleistung des Schlagers ist keine zufällige Nebenfolge, sondern sein Kernmechanismus. Schon in der Frühphase saugt er heterogene musikalische und soziale Materialien auf. Das Österreichische Musiklexikon beschreibt, wie der Schlager aus Operette, Tanzstück, Revue, Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm herauswächst. Besonders bedeutend wird dabei die Verschränkung verschiedener Medien. Ein gefeierter Interpret macht ein Lied populär, das Lied

wirbt für den Film, der Film steigert wiederum die Popularität des Liedes. Diese medienübergreifende Zirkulation erklärt, warum Schlager stets mehr war als Ton allein. Er ist Bühnenereignis, Rollenprofil, Starformat, Alltagssound und Marktstrategie in einem. Gerade diese Anschlussfähigkeit an sehr verschiedene Produktionsmilieus macht ihn so robust (Glanz, 2005).

Weder in der Weimarer Zeit noch danach folgt daraus eine kulturelle Abschließung. Im Gegenteil. Der Schlager war früh auf Übersetzung, Adaption und Aneignung angelegt. Glanz betont, dass die Eindeutschung internationalen Repertoires schon in der Zwischenkriegszeit vollkommen üblich gewesen sei, besonders aus der Tin-Pan-Alley-Produktion. Auch an erfolgreiche US-Konzepte wurde angeknüpft. Damit erscheint der Schlager nicht als national abgeschottetes Gegenmodell zur Moderne, sondern als deutschsprachiger Modus der Verarbeitung transnationaler Populärmusik. Dasselbe Argument kehrt für die Nachkriegszeit wieder, nur unter anderen Vorzeichen. Dort setzt sich die Rezeption möglichst vieler internationaler Stile fort, darunter nun verstärkt lateinamerikanische Einflüsse, wenn auch häufig auf eher oberflächlicher Ebene und nicht selten in Form von Reizwörtern wie „Samba“, „Rumba“ oder „Mambo“ (Glanz, 2005).

Diese Offenheit betrifft nicht nur Klang, sondern ebenso Vorstellungsräume. Nach 1945 dominieren im Schlager Exotismus, Traumwelten und ferne Inseln. Was schnell als Eskapismus etikettiert wird, zeigt zugleich eine Integrationsbewegung. Das Fremde wird in die deutsche Unterhaltungssprache übersetzt und emotional verfügbar gemacht. Im DDR-Kontext arbeitet Christopher Görlich besonders präzise heraus, wie „Fernweh-Schlager“ die Unerreichbarkeit der Welt zum massenhaften Traumraum machten. Sein Beispiel der

„Caprifischer“ zeigt, wie ein Lied zuerst in Kriegs- und Propaganda-akonstellationen stand und nach 1945 zu einer Tagtraum-Maschine der Mangel- und Zusammenbruchsgesellschaft wurde. Später reagierten DDR-Texter mit unterschiedlichen Strategien auf politische Realismusforderungen, indem sie Traumwelten zerstörten, in den Ostblock verlagerten oder Ortsnamen ganz vermieden. Gerade darin wird sichtbar, dass Schlager kulturelle Differenzen nicht abschafft, sondern bearbeitbar macht, indem er sie in erzählbare, singbare, kollektiv teils mitsummbare Form bringt (Görlich, o. J.; Glanz, 2005).

Auch die Geschichte der Coverversionen führt in diese Richtung. Julio Mendivil zeigt in einem neueren Aufsatz, dass italienische Lieder in den 1970er und 1980er Jahren erheblichen Einfluss auf die deutsche Schlagerszene ausübten. Das ist kultursoziologisch bedeutsam. Der Schlager „integriert“ verschiedene Herkünfte nicht dadurch, dass Unterschiede verschwänden, sondern dadurch, dass sie in einer deutschsprachigen Rezeption als attraktiv, nahbar und emotional anschlussfähig inszeniert werden. Dasselbe Muster kehrt in Frankreich- und Griechenlandbildern wieder. Thiesen verweist in seinem Forschungsüberblick darauf, dass Liebe im Schlager häufig in begehrten Urlaubszielen wie Italien und Griechenland inszeniert wird und kulturelle Referenzen ein zentrales Merkmal bleiben (Mendivil, 2023; Thiesen, 2024).

Ein besonders klares Beispiel für diese integrative Arbeit des Schlagers ist Udo Jürgens' „Griechischer Wein“. Auf der offiziellen Künstlerseite wird die Entstehungsgeschichte ausführlich geschildert. Jürgens wollte ausdrücklich keine touristische Klischee-Erzählung, keine „Caprifischer auf griechisch“ und keine bloße Mittelmeer-Postkarte. Michael Kunze verlegte die Handlung stattdessen ins Ruhrgebiet und machte aus dem griechischen Wein eine Chiffre mig-

rantischer Sehnsucht. Damit verschiebt sich der Ort der Fremde vom geografischen Außen in die soziale Nachbarschaft. Griechenland erscheint nicht als Urlaubsfantasie, sondern als erinnerter Herkunftsraum von Arbeitsmigranten in Deutschland. Sozialethisch ist das von hohem Gewicht, weil hier im Kern des populären Schlagers Empathie für Entwurzelung und Heimweh entsteht, ohne die Form des eingängigen Unterhaltungslieds zu verlassen. Zugleich zeigt die Erfolgsgeschichte des Titels, die der offiziellen Künstlerbiografie zufolge bis zum „Hit des Jahres“ reichte, dass solche Empathie massenwirksam sein konnte (Udo Jürgens, 2023a; Udo Jürgens, 2023b; Offizielle Deutsche Charts, 1974/1975).

Zur integrativen Kraft gehört überdies die Fähigkeit, musikalische Stile in soziale Praktiken zu übersetzen. In der Gegenwart lässt sich das besonders an der Verschränkung von Schlager und Discofox beobachten. Der Allgemeine Deutsche Tanzlehrerverband führt Discofox als eigene Ausbildung und nennt ihn den „Tanz für alle Fälle“. Diese Formulierung ist zwar verbandspraktisch und nicht musikwissenschaftlich, benennt aber präzise den sozialen Effekt. Discofox fungiert als niedrigschwellige Choreographie für eine Musik, die gerade nicht auf exklusive Szenecodes setzt. Die Verbindung von tanzbarer Regelmäßigkeit, vertrauter Sprache und mitsingbaren Refrains verlängert die integrative Grundlogik des Schlagers in die Paar- und Freizeitkultur. Der Schlager wird dadurch nicht nur gehört, sondern körperlich einübbar und gemeinschaftlich aufführbar (ADTV, o. J.).

Noch deutlicher fällt diese Dynamik im Partyschlager und Ballermann-Segment aus. Deutschlandfunk Nova spricht für die Mallorca-Hits seit 1999 von einem „eigenen Genre“ und macht Mickie Krauses „Zehn nackte Frisösen“ zum frühen Markierungspunkt. Bemerkenswert ist, dass dieses Feld nicht am Rand bleibt. Die Offiziel-

len Deutschen Charts weisen „Ballermann Hits“ und „Après-Ski-Hits“ seit Jahren wiederkehrend in den Compilation-Jahrescharts aus, etwa 2012 und 2024. Das bedeutet, dass die Eventkultur von Mallorca, Karneval, Après-Ski und Partyzelt nicht nur eine subkulturelle Außenspur bildet, sondern chartrelevante Verdichtung des Schlagermarkts geworden ist. Integration meint hier also auch die Einverleibung neuer Feiermilieus und deren Umcodierung in marktfähige deutschsprachige Populärmusik (Deutschlandfunk Nova, 2024; Offizielle Deutsche Charts, 2012; Offizielle Deutsche Charts, 2024).

4 Immanente Moral und gesellschaftliche Leitbilder

Ob dem Schlager eine „immanente Moral“ eingeschrieben ist, lässt sich weder mit einem einfachen Ja noch mit einem einfachen Nein beantworten. Eine einheitliche Morallehre besitzt er nicht. Wohl aber produziert er über Jahrzehnte hinweg wiederkehrende moralische Kurzformen. Sie zeigen, was als wünschbar, tröstlich, verbindend, peinlich, verführerisch, ehrenwert oder entlastend gilt. Gerade weil Schlager sein Publikum selten belehren will, schreibt er gesellschaftliche Erwartungen oft in scheinbar harmlose Gefühlsordnungen ein. Das ist sozialetisch relevanter als offene Programmatik. Normen, die gesungen, getanzt und beiläufig zitiert werden, sind häufig wirkmächtiger als solche, die in Traktaten ausformuliert werden. Helms warnt allerdings zu Recht davor, diese Normen aus wenigen isolierten Liedern zu deduzieren. Denn seine Münsteraner Befunde zeigen, dass im Schlager individuelle und emotionale Themen klar gegenüber politischen oder gesellschaftlichen Themen dominieren. Schon deshalb muss jede Ideologiekritik kontextsensibel bleiben (Helms, 2000, S. 146–147).

Ein wichtiger Schlüssel liegt im Verhältnis von Gemeinschaft und Regression. Gisela Probst beschreibt den Stimmungsschlager als eine zwischen Schlager und Volkslied angesiedelte Form, in der das Publikum zum Mitsingen aufgerufen werde. In vielen dieser Lieder werde semantische Aussage durch phonetisches Material ersetzt. Gerade die Nonsens-Silben, der Ruf nach Wiederholung und die Vorwegnahme von „Jubel, Trubel, Heiterkeit“ erzeugen eine kollektive Entlastung, die Probst psychoanalytisch als regressiv deutet. Das muss nicht automatisch pathologisch sein. Es zeigt aber, dass Schlager soziale Funktionen oft über Vereinfachung, Enthemmung, Wiederholung und ritualisierte Teilhabe erfüllt. Aus sozialetischer Sicht liegt hier eine ambivalente Moral vor. Einerseits wird Gemeinschaft niedrigschwellig eröffnet. Andererseits droht die Reduktion komplexer Affekte auf standardisierte Reaktionsweisen, in denen Widerspruch, Differenz und Reflexion zurücktreten (Probst, 1978, S. 1–2).

Diese Ambivalenz verschärft sich in politisch aufgeladenen Konstellationen. Das *Österreichische Musiklexikon* zeigt, wie der Schlager im Nationalsozialismus bewusst politisch in Dienst genommen wurde. Bis zum Kriegsausbruch war er im System für gute Stimmung zuständig, während des Krieges dann für Ablenkung und Hoffnung. Nach 1945 blieb eine große Bereitschaft bestehen, auf Illusions- und Ablenkungsangebote einzugehen. Exotismus, Realitätsverweigerung und Traumwelten dominierten die Texte. Wer das moralisch vorschnell als bloße Flucht abtut, verkennt allerdings die historische Lage. In zerstörten Gesellschaften kann Entlastung selbst eine soziale Funktion besitzen. Problematisch wird sie dort, wo sie auf Dauer Konflikte entwirkt, Machtverhältnisse überdeckt und die Rückkehr in eine vermeintlich heile Ordnung normalisiert (Glanz, 2005).

Auch die Leitbegriffe Heimat, Liebe und Anstand erscheinen deshalb doppelt codiert. Probst referiert René Malamuds These, dass Heimat im deutschen Schlager häufig als Wunschort fungiere und psychoanalytisch sogar auf eine infantile Beziehungsform rückbezogen werden könne. Unabhängig davon, ob man dieser Deutung vollständig folgt, ist die Beobachtung wichtig, dass Heimat im Schlager selten politisch-programmatisch, sondern fast immer affektiv aufgeladen ist. Heimat ist nicht zuerst Territorium, sondern Wärme, Entlastung, Wiedererkennung und Versprechen der Nicht-Verlassenheit. Dass eine solche Semantik politisch anschlussfähig werden kann, versteht sich beinahe von selbst. Sozialethisch ist daher entscheidend, ob Heimat als exklusive Schließung oder als geteilte Schutzmetapher inszeniert wird. Im Schlager finden sich beide Tendenzen, wenn auch oft in verhüllter Form (Probst, 1978, S. 2; Glanz, 2005).

Ebenso wenig ist der Schlager auf konservative Moralredundanz festgelegt. Schon Glanz verweist für die 1920er Jahre auf Ironie, Wortwitz und sogar unterschwellige Gesellschaftskritik in Schlager-texten. Später wird diese Binnenkritik expliziter. Die offizielle Biografie Udo Jürgens' erinnert daran, dass „*Lieb' Vaterland*“ 1971 als gesellschaftskritisches Lied breite Diskussionen auslöste. Für die 1970er Jahre spricht dieselbe Biografie von spießbürgerlicher Doppelmoral, die in Jürgens' Werk thematisch werde. Im Österreichischen Musiklexikon heißt es über sein Schaffen, manche Lieder seien als bewusst genrekonforme Schlager zu bewerten, andere aber seien trotz ihrer Widerständigkeit zu „funktionalen Schlagern“ geworden und hätten dadurch niveauekorrigierend gewirkt, ausdrücklich genannt wird „*Das ehrenwerte Haus*“. Das ist für die Forschungsfrage zentral. Schlager ist nicht nur das Medium affirmativer Normen. Er kann auch Kritik an eben jenen Normen massenfähig verpacken, sofern sie

innerhalb des Unterhaltungscodes anschlussfähig bleibt (Udo Jürgens, 2023b; Glanz, 2005).

Besonders instruktiv ist in diesem Zusammenhang „Mit 66 Jahren“. Auf der offiziellen Website heißt es, Jürgens habe die ursprüngliche Rentneridylle des Textentwurfs zurückgewiesen. Er wollte gerade nicht jenes Bild akzeptieren, nach dem Alter Rückzug, Pantoffeln und Kaminruhe bedeutet. In einem später zitierten Gespräch formuliert er, mit 66 könne ein Mensch sich noch trennen, scheiden lassen, neu anfangen, kurzum noch alles machen. Damit transformiert der Schlager ein gesellschaftliches Altersbild von der Ruhephase zum Aktivitätsversprechen. Diese Verschiebung bleibt innerhalb der optimistischen Grundrhetorik des Genres, ist aber trotzdem sozialetisch relevant. Denn hier wird Teilhabe bis ins höhere Lebensalter imaginiert, und zwar nicht als Pflicht zur Selbstoptimierung, sondern als Recht auf Fortsetzung des Lebens (Udo Jürgens, 2022; Udo Jürgens, 2023c).

Noch zugespitzter zeigt der Partyschlager die Ambivalenz immanenter Moral. Deutschlandfunk Nova charakterisiert Ballermann-Hits als Lieder, die mit eingängigem Refrain, Dance-Beat und häufig sexistischer Textlogik arbeiten. Zugleich deutet die interviewte Musikwissenschaftlerin Marina Forell dieses Repertoire als Ventil und sogar als eine Art Protestsong. Das ist aufschlussreich. Einerseits suspendiert Partyschlager bürgerliche Regeln und erzeugt egalisierende Enthemmung. Andererseits geschieht das häufig um den Preis der Herabsetzung von Frauen und der Normalisierung grober Sexualstereotype. Sozialetisch betrachtet handelt es sich also um ein Feld widersprüchlicher Freisetzungen. Gemeinschaft wird nicht jenseits von Macht hergestellt, sondern oft gerade durch ritualisierte Grenz-

überschreitung, die neue Asymmetrien reproduziert (Deutschlandfunk Nova, 2024).

5 Inhaltsanalyse und thematische Cluster

Für eine diachrone Inhaltsanalyse muss zunächst die methodische Vorsicht benannt werden. Helms kritisiert ältere Schlagerforschung, wenn sie einzelne Liedzeilen als Belege für ganze Zeitgeister behandelt und dabei Verbreitung, Popularität und Auswahlprobleme ignoriert. Der vorliegende Beitrag folgt deshalb keiner impressionistischen Sammlung von Lieblingsbeispielen, sondern orientiert sich an gut dokumentierten Erfolgstiteln, historisch hervorgehobenen Liedtypen und neueren Stichprobenstudien. Für die Gegenwart werden Thiesens 548 Lieder des DJ-Top-100-National-Korpus und die Hörerstudie von Gernandt und Merrill als empirische Referenzrahmen benutzt. Für die ältere Geschichte dienen lexikographische und historische Quellen sowie offiziell dokumentierte Werkkontexte besonders prominenter Lieder. Daraus ergibt sich kein starrer Katalog, sondern ein thematisches Clustering, das Wiederkehr, Verschiebung und Überlagerung sichtbar macht (Helms, 2000, S. 146–147; Thiesen, 2024; Gernandt und Merrill, 2024).

Das erste Cluster lässt sich als **Treffer und urbane Beschleunigung** beschreiben. In der Frühphase bezeichnet „Schlager“ noch keine sentimentale Schnulze, sondern einen wirksamen Teffer, eine Zugnummer, einen Publikumstreffer. Das Wien der Metropolenwerdung mit seiner expandierenden Unterhaltungsindustrie bildet dafür den Hintergrund. Operettennummern, Revue-Beiträge, Notendrucke und später Radio- und Filmformen werden auf ihre Einschlagkraft hin organisiert. Sozialethisch steht hier weniger ein festes Moralbild als ein Stadtgefühl im Zentrum, das auf Aufmerksamkeit, Witz, Zünd-

kraft und marktförmige Sichtbarkeit setzt. Zugleich wird der Erfolg zunehmend arbeitsteilig hergestellt. Schon die frühe Schlageroperette zeigt, dass Individualgenie hinter Produktionslogik zurücktritt. Der Schlager ist in diesem Cluster das Lied der modernen Unterhaltungsökonomie selbst (Kornberger, 2023, S. 15–16, 27; Glanz, 2005).

Ein zweites, überaus langlebiges Cluster heißt **Traumgeographie und Fernweh**. Nach dem Krieg dominieren im westdeutschen und österreichischen Schlager laut Österreichischem Musiklexikon Exotismus, Traumwelten und ferne Liebesinseln. Görlich kann für die DDR zeigen, wie die populären „Fernweh-Schlager“ gerade deshalb so wirksam waren, weil reale Mobilität eingeschränkt blieb. Capri, Tahiti, Paris, südliche Häfen und ferne Küsten wurden zu Chiffren kompensatorischer Freiheit. Diese Stücke bieten keine politische Analyse, aber sie verraten sehr viel über die Mangelstruktur des Alltags. Dass der Schlager seine Hoffnungen auf Räume projiziert, die anderswo liegen, bedeutet gesellschaftlich, dass gelingendes Leben zunächst als Entortung imaginiert wird. Sehnsucht wird geografisiert. Darin liegt ein zentrales Motiv von den „Caprifischern“ bis zu den klassischen Mittelmeer- und Ferienstücken späterer Jahrzehnte (Glanz, 2005; Görlich, o. J.).

Innerhalb desselben Feldes tritt irgendwann eine Verschiebung ein. Mit „Griechischer Wein“ wird der Sehnsuchtsraum nicht mehr nur als mediterrane Ferienkulisse erzählt, sondern als Erfahrung von Migration im Ruhrgebiet. Dieser Schritt ist programmatisch wichtig. Das Lied entzieht sich laut offizieller Werkgeschichte bewusst dem touristischen Klischee und erzählt von Männern, die fern der Heimat von Zuhause sprechen. Die Fremde liegt nun nicht mehr nur am Meer, sondern mitten in der deutschen Gesellschaft. Sozialethisch markiert das eine Öffnung vom bloßen Fernweh zur Anerkennung

konkreter Fremdheitserfahrung. Der Schlager kann in dieser Form, wie selten besprochen wird, eine populäre Schule der Empathie sein (Udo Jürgens, 2023a).

Ein drittes Cluster bündelt **Heimat, Nähe und soziale Ordnung**. Hier finden sich Paarbeziehungen, Häuslichkeit, Nachbarschaft, Ehe, Anstand und die kleinen Regeln des Zusammenlebens. Die Forschung hat diese Sphäre oft vorschnell als bürgerlich und heteronormativ beschrieben. Ganz ohne Grund ist das nicht. Thiesen fasst ältere Literatur so zusammen, dass Schlager häufig auf bürgerliche Themen, heterosexuelle Beziehungen und eskapistische Unterhaltung reduziert wurde. Gleichwohl wäre es zu einfach, in dieser Nahraumsemantik nur Reaktion oder Kitsch zu sehen. Helms mahnt, dass politische Themen in den Charts zwar seltener auftreten, aber ihre Seltenheit gerade deshalb analytisch scharf gelesen werden müsse. Lieder wie „Das ehrenwerte Haus“ oder später „Das bisschen Haushalt“ funktionieren so stark, weil sie an Alltagsordnungen rühren, die fast jede und jeder sofort versteht. Schlager entwirft in diesem Cluster nicht Utopien des Anderen, sondern reguliert die Mikromoral des Gewöhnlichen (Thiesen, 2024; Helms, 2000, S. 146–147; Glanz, 2005).

Ein vierter Themenraum betrifft **Gemeinschaft, Mitsingbarkeit und phatische Kommunikation**. Probst hat diesen Zusammenhang im Stimmungsschlager paradigmatisch beschrieben. Wo der Text semantisch dünner wird und Klangpartikel, Wiederholungen und Publikumsaufforderungen zunehmen, verschiebt sich der kommunikative Schwerpunkt. Das Lied sagt weniger etwas über die Welt aus, sondern stellt soziale Ko-Präsenz her. Neuere Rezeptionsforschung bestätigt das aus anderer Richtung. Gernandt und Merrill zeigen, dass Schlagerhörerinnen und -hörer deutsche Texte, eingängige Melodien und die Möglichkeit des aktiven Mitsingens besonders schätzen. Posi-

tive Emotionen wie Liebe, Freundschaft und Zugehörigkeit werden als Grundcharakteristika benannt. In diesem Cluster lautet die moralische Botschaft nicht „Handle so“, sondern eher „Sei dabei“. Schlager wird zum sozialen Bindemittel, nicht unbedingt zum Weltdeutungstext (Probst, 1978, S. 1–2; Gernandt und Merrill, 2024).

Daneben steht ein fünftes Cluster, den man **Kritik im Unterhaltungskleid** nennen kann. Bereits Glanz verweist auf Wortwitz, Ironie und unterschwellige Gesellschaftskritik in Texten der 1920er Jahre. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nimmt diese Linie deutlich erkennbare Gestalt an, auch wenn sie nicht dominant wird. Udo Jürgens ist dafür der sichtbarste Fall. Seine offizielle Biografie hebt „Lieb’ Vaterland“ als gesellschaftskritisches Lied hervor, „Ein ehrenwertes Haus“ wird als Preis-tragendes Lied des Jahres genannt, und selbst „Aber bitte mit Sahne“ wurde in der Künstlererinnerung als auffälliger Textgegenstand wahrgenommen, der aus dem Alltag heraus eine satirische Schärfe gewinnt. Das sozialetische Interesse liegt hier nicht daran, Schlager heimlich zum Protestsong umzudeuten. Entscheidend ist vielmehr, dass Kritik in ihm dort wirksam wird, wo sie das Unterhaltungsversprechen nicht bricht, sondern in vertraute Form gießbar bleibt. Gerade darin unterscheidet sich Schlagerkritik von agitatorischer Musik. Sie arbeitet nicht gegen die Oberfläche, sondern durch sie hindurch (Glanz, 2005; Udo Jürgens, 2022; Udo Jürgens, 2023b).

Ein sechstes, in der Gegenwart besonders starker Cluster ist **Party, Körper und Gegenwartsrausch**. Gernandt und Merrill unterscheiden in der Hörerschaft zwischen altem, modernem und Party-Schlager. Für den Partyschlager betonen sie die geschätzte Einfachheit der Texte und ihre Eignung für Festsituationen. Der emotionale Anschluss verschiebt sich hier von Identifikation zu

Atmosphärensteuerung. Die Texte sollen weniger tief sein als funktional wirksam. Dass das keine bloße Verflachung sein muss, zeigt Thiesen aus der Werkperspektive. Sein Korpus von 548 Songs weist auf wachsende strukturelle Variabilität hin, auf mehr Formteile, auf die Verbreitung von Break-Routinen und Pop-Drops seit der zweiten Hälfte der 2010er Jahre. Man könnte sagen, der aktuelle Schlager modernisiert seine Oberfläche, ohne seine soziale Basisfunktion aufzugeben. Er bleibt mitsingbar, wird aber klanglich stärker eventisiert. Damit wandelt sich auch das Gesellschaftsbild. Es ist weniger die dauerhafte heile Welt als die kurzfristige, gemeinsam hergestellte Feier, in der sich Zugehörigkeit vollzieht (Gernandt und Merrill, 2024; Thiesen, 2024).

Hierzu passt, dass Deutschlandfunk Nova den Ballermann-Hit zugleich als sexistisches Format und als Ventilstruktur beschreibt. Sozialethisch ist das aufschlussreich, weil die moralische Semantik des Schlagers in diesem Segment deutlich vom Fürsorglichen oder Häuslichen weg in Richtung kontrollierter Enthemmung driftet. Die Wiederholung eingängiger Refrains ersetzt Reflexion nicht zufällig, sondern funktional. Die Lieder schaffen eine temporäre Gegenwelt, in der Alltagspflichten, Schamgrenzen und feine Unterschiede aufgehoben scheinen. Genau das erklärt ihren Reiz und ihr Problem. Denn wenn Entlastung an die Herabsetzung anderer gekoppelt wird, kippt der integrative Impuls in exkludierende Komik. Hier zeigen sich die Grenzen der populären Enthemmungsutopie sehr klar (Deutschlandfunk Nova, 2024).

Abschließend lässt sich das Clustering noch einmal bündeln. Über alle Phasen hinweg bleibt Liebe das stärkste Zentrum, doch sie erscheint in veränderter Form. Früh als urbane Zugnummer, nach 1945 als heile oder ferne Welt, später als Konfliktstoff im Nahraum,

dann wieder als Anlass kollektiver Feier. Heimat verschiebt sich vom örtlich markierten Sehnsuchtsraum zur Chiffre für Geborgenheit und Erinnerung, gelegentlich auch zur komischen Folie des „Binnenexotischen“. Gemeinschaft wandert von der Operettenbühne in Rundfunk, Fernsehen, Tanzschule, Festzelt, Fußballplatz und Streamingkultur. Und moralische Leitbilder werden keineswegs nur konservativer oder liberaler, sondern beweglicher, situativer und widersprüchlicher. Gerade deshalb ist der Schlager ein ergiebiges Forschungsfeld. Er zeigt nicht die reine Wahrheit einer Gesellschaft, doch er dokumentiert ihre emotional akzeptablen Selbstbeschreibungen besonders präzise (Glanz, 2005; Probst, 1978; Gernandt und Merrill, 2024; Thiesen, 2024).

6 Ergebnisse, Zusammenfassung und Ausblick

Die erste Leitfrage nach der Herkunft des Begriffs lässt sich nun klar beantworten. „Schlager“ ist älter als der moderne Schlager im engeren Sinn. Der Terminus entsteht im Wien des 19. Jahrhunderts zunächst als Bezeichnung für Pointe, Treffer und durchschlagenden Erfolg, wird dann auf Bühnenwerke und Erfolgsnummern übertragen und verwandelt sich schließlich zu einer marktfähigen Etikettierung von Unterhaltungsmusik. Der Begriff ist also von Anfang an sozial, medial und ökonomisch codiert. Wer seine Geschichte ernst nimmt, kann ihn nicht auf die sentimentale Radiomusik der Nachkriegszeit reduzieren (Kornberger, 2023, S. 15–16; Dudenredaktion, o. J.; Glanz, 2005).

Die zweite Frage, ob es „den Schlager“ überhaupt gibt, erweist sich als doppelte Negation und Bejahung zugleich. Nein, sofern ein reiner, unveränderlicher Stil gemeint ist. Ja, sofern man darunter eine historisch stabile Formation von Erfolg, Sprache, Wiedererkennbar-

keit, medialer Zirkulation und affektiver Sozialität versteht. Schlager ist keine Essenz, sondern ein kultureller Rahmen, der gerade durch Anpassung stabil bleibt. Seine Offenheit für Operette, Revue, Film, Jazz, internationale Repertoires, lateinamerikanische Markierungen, Pop, Disco, Discofox, Event- und Partylogiken ist kein Betriebsunfall, sondern die Bedingung seiner Dauer (Helms, 2000, S. 162–163; Glanz, 2005; Thiesen, 2024).

Die integrative Kraft des Schlagers besteht deshalb in mehrfacher Hinsicht. Musikalisch verbindet er Stile. Sozial verknüpft er Generationen, Milieus und Nutzungssituationen. Räumlich integriert er ferne Orte in heimische Vorstellungswelten. Medial schreibt er sich in Bühne, Rundfunk, Fernsehen, Film, Tanzschule und Streaming ein. Kulturgeschichtlich schafft er Übergänge zwischen nationalsprachiger Vertrautheit und transnationalen Klang- und Bildreservoirien. In seiner besten Form ist das keine Verharmlosung, sondern eine populäre Übersetzungsleistung, wie etwa „Griechischer Wein“ exemplarisch zeigt. In seiner problematischen Form verwandelt es Differenz in stereotype Attrappe oder Eventware (Mendivil, 2023; Udo Jürgens, 2023a; Deutschlandfunk Nova, 2024).

Bezogen auf die Frage nach immanenter Moral ergibt sich kein geschlossenes Wertekorsett, wohl aber ein relativ stabiles Ensemble von Leitfiguren. Dazu gehören Nähe, Zugehörigkeit, Liebe, Anstand, Heiterkeit, Trost, Sehnsucht und Wiederholbarkeit. Ergänzt werden sie historisch durch Fernweh, Heimatbilder, Konsumlust, Feierfreude, gelegentlich Gesellschaftskritik und neuerdings stärker durch Selbstermächtigung im Alter oder eventförmige Entgrenzung. Sozialethisch problematisch werden jene Formen, in denen Regression, Eskapismus, Geschlechterstereotype oder Sexismus nicht bloß vorkommen, sondern als unhinterfragte Normalität massenhaft wiederholt werden.

Sozialethisch produktiv sind dagegen jene Momente, in denen Schlager Anerkennung erweitert, etwa durch Empathie mit Migranten, die Kritik an Doppelmoral oder die positive Umwertung des Alters. Der Schlager ist daher weder moralisch leer noch moralisch eindeutig. Er ist ein Archiv gesellschaftlicher Aushandlungen in verdichteter, eingängiger Form (Probst, 1978; Udo Jürgens, 2022; Udo Jürgens, 2023b; Glanz, 2005).

Für die weitere Forschung ergibt sich daraus ein klares Programm. Erstens braucht es stärker autorisierte, langfristige Liedtextkorpora, damit diachrone Analysen nicht nur über kanonische Einzelstücke, sondern breiter empirisch geführt werden können. Zweitens sollten performative und audiovisuelle Dimensionen systematisch einbezogen werden, weil der Schlager nie nur Text war. Drittens verdienen bislang randständige Perspektiven größere Aufmerksamkeit, darunter Migrationsgeschichte, queere Lesarten, Altersbilder, ost- und westdeutsche Differenzen sowie die Rolle von Plattformen, Playlists und Live-Ökonomien. Viertens scheint eine sozialethische Schlagerforschung dann am fruchtbarsten, wenn sie nicht nach „Hoch-“ oder „Niedrigkultur“ fragt, sondern nach den Bedingungen populärer Verständlichkeit. Genau an diesem Punkt zeigt der Schlager, wie eine Gesellschaft von sich selbst träumt, wie sie sich erträgt und worüber sie lieber singt, als es offen auszusprechen (Helms, 2000, S. 162–163; Schneider, Lang und Hansen, 2022; Thiesen, 2024).

Die Grenzen dieses Beitrags liegen offen zutage. Nicht alle älteren Primärtexte sind frei zugänglich, und urheberrechtlich geschützte Songtexte lassen sich online oft nur indirekt, kontextuell oder auszugsweise wissenschaftlich auswerten. Außerdem verschiebt sich die Bedeutung eines Schlagers mit seiner Aufführung, seiner Stimme, seinem Fernsehbild und seinem Publikumsort, also in Dimensionen,

die hier nicht vollständig erschlossen werden konnten. Dennoch zeigt die vorliegende Rekonstruktion mit hinreichender Klarheit, dass der Schlager als Forschungsfeld sozialetischer Perspektiven nicht bloß legitim, sondern ausgesprochen ergiebig ist. Er erzählt von Hoffnung und Flucht, von Ordnung und Ausstieg, von Anpassung und kleiner Störung. Vor allem aber zeigt er, wie sehr gesellschaftliche Moral in der Moderne nicht nur gepredigt oder verrechtlicht, sondern auch getanzt, gepfiffen und mitgesungen wird.

Literaturverzeichnis

- ADTV (o. J.) *Discofox*. Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband. Online verfügbar, abgerufen am 26.05.2026.
- Adorno, T. W. (1975) *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deutschlandfunk Nova (2024) *25 Jahre „Zehn nackte Frisösen“: So funktionieren Ballermann-Hits*. 27.06.2024.
- Dudenredaktion (o. J.) *Schlager. Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft*. Duden online, abgerufen am 26.05.2026.
- Gernandt, E. und Merrill, J. (2024) ‘Schlager vs. Techno: Style-Specific Rationales for Musical Taste’, *Music & Science*.
- Glanz, C. (2005) ‘Schlager’, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Wien. DOI: 10.1553/0x0001e0e7.
- Görlich, C. (o. J.) ‘Capri, Constanza und der verlorene Ort. DDR-Schlagertexte über ferne Welten’, *Zeitgeschichte-online*.
- Helms, D. (2000) ‘Was die Wellen dir zärtlich erzählen. Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung’, *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 25/26, S. 143–167.
- Kornberger, M. (2023) *Einmal sang die Liebe uns ein Lied. Deutscher Schlager der Zwischenkriegszeit in Wien und seine Protagonisten*. Wien.
- Mendivil, J. (2008) *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript.

- Mendivil, J. (2017) ‘Schlager and Musical Conservatism in the Post-War Era’, in Schütte, U. (Hg.) *German Pop Music. A Companion*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 25–42.
- Mendivil, J. (2023) ‘In stile italiano. Coverversionen von italienischen Liedern in der música romántica Lateinamerikas und im deutschen Schlager’, *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 103(1), S. 25–40.
- Offizielle Deutsche Charts (1974/1975) *Suche nach Udo Jürgens / Griechischer Wein*. Offizielle Deutsche Charts, abgerufen am 26.05.2026.
- Offizielle Deutsche Charts (2012) *Top 30 Compilation-Jahrescharts 2012*. Offizielle Deutsche Charts, abgerufen am 26.05.2026.
- Offizielle Deutsche Charts (2013/2025) *Atemlos durch die Nacht*. Offizielle Deutsche Charts, abgerufen am 26.05.2026.
- Offizielle Deutsche Charts (2024) *Top 30 Compilation-Jahrescharts 2024*. Offizielle Deutsche Charts, abgerufen am 26.05.2026.
- Probst, G. (1978) ‘Zur Psychologie des Stimmungsschlagers’, *ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde*, XLI.
- Schneider, R., Lang, C. und Hansen, S. (2022) ‘Das Vokabular von Songtexten im gesellschaftlichen Kontext. Ein diachronempirischer Beitrag’, in Kämper, H. und Plewnia, A. (Hg.) *Sprache in Politik und Gesellschaft. Perspektiven und Zugänge*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 295–304.
- Thiesen, F. C. (2024) ‘Taking stock of a discourse: An integrative content analysis of musical structures and cultural stereotypes in

top-10 German Schlager songs from 2009 to 2019', *Popular Music*, 42(4), S. 375–394. DOI: 10.1017/S0261143024000102.

Udo Jürgens (2022) *Wiedergehört: Aber bitte mit Sahne*. Offizielle Künstlerwebsite, abgerufen am 26.05.2026.

Udo Jürgens (2023a) *Wiedergehört: Griechischer Wein*. Offizielle Künstlerwebsite, abgerufen am 26.05.2026.

Udo Jürgens (2023b) *Biografie*. Offizielle Künstlerwebsite, abgerufen am 26.05.2026.

Udo Jürgens (2023c) *Erinnerungen: Mit 66 Jahren*. Offizielle Künstlerwebsite, abgerufen am 26.05.2026.