

Ritzel, Fred; Thiele, Jens

Kritik oder Blasphemie? Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980)

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 162-180. - (Musikpädagogische Forschung; 10)*



Quellenangabe/ Reference:

Ritzel, Fred; Thiele, Jens: Kritik oder Blasphemie? Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980) - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 162-180* - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249895 - DOI: 10.25656/01:24989

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249895>

<https://doi.org/10.25656/01:24989>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)**

**Musik
und Bildende Kunst**

D 122/1990/10/1



Themenstellung: Der vorliegende Band 10 der Reihe "Musikpädagogische Forschung" befaßt sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Musik. Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Grenzüberschreitungen der beiden künstlerischen Äußerungsformen werden erörtert. Musik- und Kunstpädagogen referieren über Probleme der Legitimation des Unterrichts in Musik und Kunst, stellen ästhetische, wahrnehmungs- und rezeptionspsychologische Theorien sowie unterrichtspraktische und therapeutische Ansätze vor; sie diskutieren über die enge Verbindung von Musik und Kunst in Film, Fernsehen, Malerei und Graphik. Ergänzt werden die Tagungsbeiträge durch freie Forschungsberichte.

Der zehnte Band dokumentiert die Vorträge der wissenschaftlichen Tagung, die vom 21. – 23. Oktober 1988 in Augsburg stattfand.

Der Herausgeber: Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945, Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt) und der Musikhochschule des Saarlandes (Viola, Kammermusik), zweiter Preisträger beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" in Viola (Berlin 1964), Schuldienst, Studium Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie an der Universität Saarbrücken, 1975 Promotion zu Dr. phil., 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold, seit 1985 an der Universität Augsburg, z.Zt. Vorsitzender des "Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung" (AMPF).

ISBN 3-89206-350-8

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 10

Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)

Musik und Bildende Kunst

Die Blaue Eule

ISBN 3-89206-350-8

Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Augsburg 1988	13
HANS DAUCHER	
Zum Legitimationsproblem der ästhetischen Erziehung	17
ECKHARD NOLTE	
Die Musik und die anderen Künste - Musikpädagogische Diskussionsbeiträge des 19. Jahrhunderts	31
BARBARA BARTHELMES	
Musikpädagogik und Bildende Kunst Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik	40
HELGA DE LA MOTTE-HABER	
Die Künste als Kunst Pictures of Pictures from Pictures of Pictures	56
WILFRIED GRUHN	
Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz	61
CHRISTIAN SCHEIB	
Multimedia Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose"	81
HEINER GEMBRIS	
Was sagt das Publikum zur Kunst der Avantgarde? Aus dem Gästebuch der Klanginstallation von John Cage auf der documenta 8	90
ALEXANDER KOPP	
Gegenstand und Oberfläche Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik	111

HELGA JOHN-WINDE	
Räumliche Vorstellungen in Kinderzeichnungen	119
KARL GRAML	
Spontangesänge von Kindern zu Bildern	133
GÜNTER KLEINEN	
Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee	
Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus	145
GÜNTHER ROTIER	
Die Gestaltung von Schallplattencovern	154
FRED RITZEL/JENS THIELE	
Kritik oder Blasphemie?	
Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980)	162
ACHIM SCHUDACK	
Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre	181
ULRIKE SEITZ	
Ansätze der Kunsttherapie im Überblick	197
WOLFGANG MICHAELIS	
Welt in Wahrnehmung und Abbildung	210
HELMUT SEGLER	
Tänze der Kinder in Europa - Konsequenzen für den Musikunterricht der ersten Schuljahre	226
GEORG MAAS	
Zur Bildung musikalischer Formbegriffe im Musikunterricht: Ergebnisse und methodische Aspekte einer Evaluationsstudie als Beitrag zur empirischen musikpädagogischen Unterrichtsforschung	236
RENATE MÜLLER	
Musikalisches Ambiente als Bedingung musikalischer Flexibilität Jugendlicher	252

DIETMAR PICKERT		
	Außerschulische musikalische Aktivitäten der Musiklehrer. Methoden der Datenerhebung und adäquate Datenaufbereitung	269
KLAUS HEIMES		
	Musik in Südafrikas tertiärem Bildungsbereich: Diskrepanz zwischen Zielsetzung und sozialer Umwelt	286
KOLLOQUIUM		
	Musikpädagogische Forschungsdefizite aus Sicht der Lehrer	299
AUSSTELLUNG		
	Bild-Musik/Musik-Bild. Georg Popp	301
DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG DES ARBEITSKREISES MUSIK- PÄDAGOGISCHE FORSCHUNG (AMPF)		
	Musikpädagogische Forschung: Informationen, Experimente, Filme	303
I.	Musik im Unterricht	
	Wolfgang Martin Stroh	
	Szenische Interpretation von Opern in der Schule	304
	Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck	
	Musikpraxis an den Schulen Nordrhein-Westfalens	305
	Hans Günther Bastian	
	Neue Musik im Schülerurteil	307
	Rudolf-Dieter Kraemer, Georg Brunner	
	Visualisierung und Verbalisierung musikalischer Vorstellungen	308
	Werner Pütz	
	Musikverstehen durch Musikmalen	309
	Helmut Schaffrath, Erika Funk-Hennigs, Thomas Ott, Winfried Pape	
	Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West Berlins	313

	Wolfgang Martin Stroh, P. Bayreuther, W. Schulz, M. Becker, J. Beckmann	
	Kommunikationsstrukturen bei Großgruppenimprovisationen	314
II.	Künstlerische Ausbildung	
	Frauke Grimmer	
	Instrumentalausbildung und Lebensgeschichte	316
	Hans Günther Bastian	
	Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen	317
	Hans Günther Bastian	
	Leben für Musik. Eine Biographiestudie über, musikalische (Hoch-)Begabungen	318
	Walter Scheuer	
	Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung	320
III.	Musikalische Rezeptionsforschung	
	Günther Rötter	
	Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Be- obachtungen	321
	Rudolf-Dieter Kraemer	
	Meßgerät zur musikalischen Rezeptionsforschung (MzR)	323
	Heiner Gembris	
	Musikhören und Entspannung	324
	K. Gramt, H. Gembris, R.-D. Kraemer	
	Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogel- geltest“	
	Studien zum musikalischen Gedächtnis	327
	Klaus-Ernst Behne	
	„Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflußen Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen Bericht über eine explorative Vorstudie	329
	Karl Gramt	
	Überprüfung der Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden	331
	Günther Batet	
	Videomusik	332

IV.	Musik im Alltag	
	Barbara Barthelmes, Heiner Gembris	
	Musik - Mode - Lebensstil	333
V.	Kinderbilder als Erhebungsverfahren	
	Günter Kleinen	
	Kinderbilder als Erhebungsverfahren zur Musiksozialisation im Grundschulalter	336
	Karl Graml	
	Kinder singen zu Bildern	337
VI.	Einsatz von Computern in Musikerziehung und Musikwissenschaft	
	Helmut Schaffrath	
	Essener Musik-Datenbanken	
	Einsatz von Rechnern für die Musikwissenschaft	338
	Rudolf-Dieter Kraemer, Heiner Gembris, Bernd-Georg Mettke, Kurt Suttner, Johann Winter	
	Übertragung von Musikhandschriften der Oettingen- Wallerstein'schen Bibliothek	340
	Michael Roske	
	Musapaed/Musaseku	
	Das Datenbankkonzept zum Forschungsprojekt: „Musik- pädagogik des 19. Jahrhunderts“	341
	Christoph Hempel/Klaus-Ernst Behne	
	Gehörtraining: Unterstützung durch den Computer	342
VII.	Musik und Politik	
	Erika Funk-Hennigs	
	Dokumentation über musikalische Aktivitäten der Rechtsextremisten	345
	Gisela Probst-Effah	
	Musik in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus	347
VIII.	Geschichte der Musikerziehung	
	Michael Roske	
	Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung	348

	Ursula Eckart-Bäcker	
	Die Schütz-Bewegung	
	Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz	
	Kreises"	351
	Eckhard Nolte	
	Musikpädagogische Ikonographie	353
IX.	MPZ Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation (J.W. Goethe-	
	Universität Frankfurt)	
	Ulrich Günther	
	Eine Musikstunde 1942 – simuliert	354
X.	Engagiert für musikpädagogische Forschung	
	Wolfgang Schmidt-Brunner	356
	Sigrid Abel-Struth	359
	Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)	

Kritik oder Blasphemie? Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film LILI MARLEEN (BRD 1980)¹

FRED RITZEL / JENS THIELE

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.
(Musikpädagogische Forschung. Band 10)*

Am Medium Film fallen künstlerisch-musikalische und -visuelle Wirkungsformen wohl besonders komprimiert zusammen. Wir haben R.W. Fassbinders Film von 1980 auf solche Bild-Musik-Verdichtungen hin untersucht. Aus der umfangreicheren Filmanalyse stellen wir Auszüge vor. Dabei verstehen wir unseren Beitrag als einen Versuch der Analyse und Kritik an Formen der Faschismus-Rezeption, also an der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit mit den Mitteln der Kunst. Fassbinders Film wirft eine Reihe von Fragen und Problemen auf, z.B. die des Umgangs mit historischer Faktentreue, Wahl und Funktion künstlerischer Mittel und Konzepte sowie Wahrnehmungsbedingungen des Filmzuschauers. Wir werden zeigen, wie mehr oder weniger komplex das künstlerische Produkt angelegt ist und fragen, wie historisch genau oder ungenau das Filmteam mit der Wirklichkeit umging.

Das Lied und der Krieg: Zur Montage von Blumen und Bomben

Die Bewertung der Montage in LILI MARLEEN ist nicht abzulösen von der grundsätzlichen ästhetischen Konzeption des Films und seiner Zielsetzung. Ganz generell geht es Fassbinder um die Inszenierung der nationalsozialistischen Selbstdarstellung. „Ich habe ... immer gesagt, daß mich das Thema nur dann interessiert, wenn ich etwas mache, was eben bislang noch niemand gemacht hat: das Dritte Reich über die faszinierenden Einzelheiten seiner Selbstdarstellung durchschaubar zu machen“². Dagegen hat die Filmkritik Fassbinder vorgeworfen, er imitiere auf eine durchsichtige Art die Ästhetik der Propagandamaschinerie Goebbels, er sei sogar selbst fasziniert von den Inszenierungen des Naziregimes

1 Dieser Vortrag basiert auf einer umfangreicheren Filmanalyse: Fred Ritzel/Jens Thiele: Ansätze einer interdisziplinären Filmanalyse am Beispiel „LILI MARLEEN“ (R.W. Fassbinder, BRD 1980), in: Filmanalyse interdisziplinär = Beiheft 15 der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Göttingen 1988

2 Rainer Werner Fassbinder, in: Wolfgang Limmer: Rainer Werner Fassbinder. Filmemacher, Hamburg, Spiegel-Verlag 1981, S. 97

und gehe ihnen auf den Leim. Wie Leni Riefenstahl wird auch ihm eine Faszination am Faschismus unterstellt. „Ein Film, der aussieht, als hätte ihn Zarah Leander erdacht und Hermann Göring ausgestattet“³. In einer gewissen Weise scheint der Film tatsächlich Fassbinders selbst konzedierte Faszination am faschistischen Ritual widerzuspiegeln. Die Entscheidung zur dröhnenden, reich garnierten Nazi-Show läßt auf jeden Fall die Möglichkeit einer ambivalenten Wahrnehmung des Films und seiner Thematik zu. Im übertriebenen Zitat kann sowohl ein faszinierendes als auch ein distanzierendes Moment liegen.



Besondere Brisanz erhält die Frage in der Bewertung der für LILI MARLEEN typischen Montage gegensätzlicher Inhalte und Motive, der Kollision von Unterhaltung und Krieg, von Blumen und Bomben, von Glanz und Elend. Fassbinder verklammert das Lied und den Krieg durch eine extrem harte und schnelle Schnittfolge. Die Inszenierung ist dabei aufwendiger als es den Anschein hat. In die Aufnahmen aus dem eigens für den Film nachgebauten Reichssportpalast schneidet er Einstellungen aus STEINER, DAS EISERNE KREUZ (Sam Peckinpah,

3 DER SPIEGEL 4/1981, S. 169

USA 1980) und eine Einstellung aus DAS BOOT (Wolfgang Petersen, BRD 1980) hinein.

Die Kritik hat sich in besonderem Maße auf diese Kollisionsmontage eingeschossen. Da ist von der „zynischen Ästhetik der Künstlichkeit und des Zitats“ die Rede⁴, von „gefährlicher Infamie, wenn Granatenwürfe an der Front und Blumenwürfe auf eine Kasinosängerin ineinandergeschnitten werden“⁵. Der Ärger der Filmkritik über Fassbinders Auswahl und Montage der Bilder hat u.E. viel damit zu tun, daß die Wirkung dieser ästhetischen Form ambivalent bleibt. Ernst oder Ironie? Absichtsvoller Kitsch oder unbeabsichtigter? Wenn absichtsvoll: mit welcher Absicht? Ist die Huldigung der Künstlichkeit ein geeignetes Mittel, um den Widerspruch zwischen Krieg und Show aus heutiger Sicht aufzudecken?

Wer sich dem Film analytisch nähert, stellt fest, daß Fassbinders Montage durchaus mehrere Deutungen zuläßt:

1. Eine u.E. mögliche, aber wenig stichhaltige Argumentation hieße: Fassbinder setzt auf die Sehgewohnheiten heutiger Zuschauer und bietet ihnen eine am gängigen Erzählkino orientierte Bildästhetik an, bewußt inszenierte, schöne, gefühlvolle Bilder mit Showeffekten, „ein Bewerbungsschuß nach Hollywood“⁶. Dabei erscheinen dem Regisseur die Ausschnitte aus dem kommerziell erfolgreichen STEINER-Film gerade angemessen für seine Montage von Innen und Außen. Auch der Krieg bleibt so auf der Kunstebene, die gefällt, in einer gewissen Weise unter die Haut geht, aber nicht in der Lage ist, den Nazi-Alltag für das heutige Kinopublikum kritisch zu vermitteln. Fassbinders Entscheidung für seine Montageform wäre dann eine vorrangig am kommerziellen Erfolg ausgerichtete, sein Interesse am Filmthema gering bis gleichgültig. Diese Möglichkeit soll hier nicht weiter vertieft werden, weil sie übersieht, daß sich Fassbinder sowohl in der EHE DER MARIA BRAUN (1978) als auch in Äußerungen und Interviews mit der Frage nach Leben und Überleben im Faschismus auseinandergesetzt hat und aufgrund seiner eigenen Sensibilität als beliebter und geschmähter Künstler das Thema des Films nicht lediglich berechnend herunterspulen würde. Diese Überlegungen leiten über zur zweiten möglichen Interpretation der Montage.

4 FRANKFURTER RUNDSCHAU VOM 17.1.1981, S. 12

5 FILM UND FERNSEHEN 9/1981, S. 38

6 Alexander Kluge, in: DIE ZEIT v. 16.01.1981

2. Der Zusammenschnitt von Innen und Außen, vom Star und seinen Zuhörern läßt keinen Zweifel daran, daß Fassbinder den Nazifilm WUNSCHKONZERT (Eduard von Borsody, D 1942), den nach G. Albrecht zweiterfolgreichsten Film zwischen 1940 und 1942, genau gekannt haben muß. Borsody schneidet parallel zu Originalaufnahmen des WUNSCHKONZERTS DER WEHRMACHT Einstellungen zuhörender Soldaten und Mütter; auch er verknüpft die Innenaufnahmen aus dem Konzertsaal mit Aufnahmen von der Front oder aus der Heimat. Auch in WUNSCHKONZERT bildet das jeweilige Lied die Klammer für die montierten Bilder. Borsodys Montage zielt freilich nicht auf Brüche und Dissonanzen ab, sondern vielmehr auf eine gegenseitige Stützung der Bilder, so daß als Ergebnis eine Idyllisierung erfolgt, wenn auch eine nach Männern (an der Front) und Frauen (in der Heimat) streng getrennte.

Fassbinder versucht nun, diese Idylle aufzubrechen und sie als brüchig und trügerisch darzustellen, Die Kollision von Unterhaltung und Krieg ist dem Regisseur ernst. Es ist für ihn nur konsequent, auch die verwendeten Kriegsbilder mit einer erkennbaren Spielfilmästhetik auszustatten, denn das Wesen des Faschismus bestand ja gerade darin, nicht nur sich selbst, sondern auch die politische Realität zu ästhetisieren und noch „den Weltuntergang als Götterdämmerung zu inszenieren“⁷. Daß auch der Krieg in LILI MARLEEN zum farbigen Spektakel wird, ist folgerichtig im Sinne der These Walter Benjamins von der Ästhetisierung der Politik im Faschismus. Fassbinder montiert Bilder von der „Schönheit des Untergangs“⁸, nicht vom Untergang selbst. Er verzichtet bewußt darauf, den Bildern des Krieges eine realistische Aussagekraft zu geben. Erst hinter der Schönheit der Bilder wird das tatsächliche Bild des Faschismus erkennbar. Dies ist Fassbinders Anliegen; dies zu erkennen, ist eine Leistung, die der Regisseur dem Zuschauer abverlangt. Seine Montagetechnik wirkt somit auf eine zweifache Weise: konfrontierend und verbindend. Sie spiegelt den Widerspruch von glitzernder Show und brutalem Krieg wider, sie zieht aber zugleich beide Realitätsebenen zusammen durch die gemeinsame Ästhetisierung der Bilder.

3. Eine dritte Möglichkeit, Fassbinders Montagekonzept zu deuten, ergibt sich, wenn man die Bildästhetik des Films als absichtsvoll übertrieben begreift: der Faschismus als kolorierte Postkarte. Naziregime und Krieg werden in ironisch übertriebenen Sets abgebildet, bunt, schillernd, dröhnend. Die Überzeichnung gipfelt in der Montage von Unterhaltung und Krieg zu einer großen gemeinsa-

7 DER FILMBEOBACHTER 1-2/1981, S. 10

8 DIE TAGESZEITUNG vom 22.8.1981

men Supershow. Bereits die Entscheidung, Ausschnitte aus STEINER zu verwenden, ist eine ironische Kommentierung der erfolgreichen Kriegsfilme und ihrer auf Effekte angelegten Ästhetik. Gerade dieses untaugliche Material bezieht Fassbinder in seinen Film ein. Nachweislich sind Einstellungen aus STEINER nachträglich durch Abdunkelung oder Einfärbung verändert worden. Der Regisseur sucht geradezu die Künstlichkeit und meidet authentische, alltägliche Bilder. Das, was durchaus nahegelegen hätte, verwirft er: Dokumentar- und Wochenschauaufnahmen der Kriegszeit werden von Fassbinder nicht einbezogen.

Fassbinders Montage ist dagegen ein ironisches Stilmittel, das an den Zuschauer appelliert, dieser Ästhetik nicht auf den Leim zu gehen, ihr nicht zu trauen, weil sie die historische Wirklichkeit überzuckert. In der ironischen Überziehung läge dann die bewußtmachende, kritische Qualität der Bilder und ihrer Montage. Dem Abziehbild ist nicht zu trauen; so bunt, so sentimental und so verlogen kann die Realität nie gewesen sein! Dieses Konzept vom Film und seiner montierten Bilder würde allerdings dem Zuschauer viel abverlangen an distanzierter Filmwahrnehmung und bei ihm eine hohe Bereitschaft zur Reflexion gesehener Bilder voraussetzen.

Fazit: Der Spannungsbogen zwischen der Naziästhetik als historisch-kultureller Erscheinung, Rainer Werner Fassbinder als Gegenwartskünstler und Filmregisseur und dem Film LILI MARLEEN als kritischem Kommentar auf die Nazi-Zeit erweist sich durch genauere Recherchen als komplexer als es in der Filmkritik zum Ausdruck kommt. Fassbinder strebte in keinem Fall ein ungebrochenes, direktes Abbild der historischen Wirklichkeit an, auch nicht in der Darstellung des Krieges. Vielmehr suchte er Zugänge zum Thema durch Herstellung einer bewußt inszenierten, künstlichen Filmrealität, die auch ironisch verstanden werden kann. Den Film an seinem Authentizitätsgrad zu messen, erweist sich damit als der falsche Ansatz.

Musikgeschichten

Fassbinder sagte in einem Interview mit den „Cahiers du Cinéma“ über den LILI MARLEEN-Film, sinngemäß übersetzt: „Die Musik ist für mich ein Mittel, an der Erzählung noch einmal teilzuhaben. Auf ihre Weise erzählt die Musik von

den Menschen und der Geschichte... Wir wollen die Musik handhaben wie Bilder und Kostüme."⁹

Eine unserer Meinung nach durchaus unübliche Konkretisierung dieser Aussage entwickelt Peer Raben (alias Wilhelm Rabenbauer), der Komponist der Filmmusik, aus einer besonderen Handhabung der klassischen Technik wiederkehrender Akzente, Motive und Themen. In Rahmen unseres Argumentationszusammenhangs wollen wir damit demonstrieren, daß komplexe, fast experimentelle Verfahren eingesetzt werden, die es später etwa mit dem Vorwurf der Schlampigkeit, der Kommerzialität oder der Blasphemie zu konfrontieren und in ihrer Bedeutung abzuwägen gilt.

1. Beispiel: Das Gefahr-Motiv und seine „Geschichte im Film“

(In einem Videozuschnitt wurde eine Folge von 14 verkürzten Sequenzen gezeigt, denen eine scheinbar identische Musik zugrunde liegt.)

Gleichmäßiges Pochen und dissonante Signale (s.u. Notenbeispiel): Derartige Formulierungen standen in der Tradition der Filmmusik schon immer für ‚Gefahr‘. Auch bei Raben interpretiert das tradierte Musikmaterial die Situation in diesem Sinne, verweist auf das Gefährdungspotential der Szene. In der Folge der Gefahrmotiv-Einsätze entwickelt sich jedoch, über den lokalen Sinn und die punktuelle Zuordnung von Musik und Bild weit hinausgehend, eine „Binnengeschichte“, ein gleichsam eigenständiger „Handlungsstrang“.

Die musikgeklammerten Inhalte (meist kontrapunktisch) erzählen Folgendes: Willie ahnt zunächst noch nicht die Brisanz ihres Gestapo-Kontakts, ebensowenig wie die Gefährdung durch Robert Mendelsohns Untergrundtätigkeit. Die Untergrundfamilie Mendelsohn hat enorme Vorbehalte ihr gegenüber. Ihre privaten Interessen an Robert und an ihrer Karriere machen sie weitgehend unempfindlich für den sozialen und politischen Kontext ihres Handelns.

9 vgl. Cahiers du Cinéma, N° 322, April 1981, S. 22: „La musique est pour moi le moyen de participer au récit encore une fois. La musique raconte à sa manière l'homme et l'histoire ... Nous voulons faire de la musique qui ait sa place comme les images et les costumes.“

10 vgl. zu diesen „exclamatio“-Signalen Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, München: Ölschläger 1986, S. 92

Am deutlichsten wird dies bei ihrer Reaktion auf die Fanpost nach der ersten „Lili Marleen“-Ausstrahlung (6. Auftreten des Gefahr-Motivs, Sequenz Nr. 30)¹¹. Nur der Zuschauer darf mit Hilfe der Filmmusik zweifeln. Für die beiden Künstler nämlich, für Willie und ihren Pianisten Taschner, muß die Hörerreaktion auf „Lili Marleen“ eine deutliche Wende ihrer Karriere zur Erfolgsseite hin signalisieren. Die Musik verweist auf den Irrtum, bald kippt außerhalb der Gefahrmotiv-„Erzählung“ die Handlung um, Willies Identifikation mit dem Erfolgssystem wird brüchig, sie entwickelt Gegenmotivation - allerdings aus ganz privaten Gründen. Mit dem 9. Auftreten des Gefahrmotivs wird deutlich: Sie mischt sich selbst handelnd in die Auseinandersetzung zwischen SS und Widerstand ein, ergreift Partei für die Untergrundkämpfer. Gezweifelt werden darf immer noch daran, ob sie das Ausmaß ihrer Gefährdung tatsächlich begreift. Und die letzten Gefahrmotiv-Wiederholungen zeigen - nur Willie merkt es nicht -: Die Geschichte geht nicht gut aus, die Gestapo entdeckt Roberts Funktion, die Untergrundfamilie akzeptiert zwar Willies Aktivität, nutzt deren Ergebnisse, zieht jedoch zugleich einen entschiedenen Trennungsstrich - letztlich wahrscheinlich den des Klassenstandpunkts (vgl. Skorecki in „Cahiers du Cinéma“)¹² - zwischen Willie und ihrem Liebhaber Robert. Die bürgerlich-feinen Mendelsohns bleiben, so wie es die Gefahrmusik schon frühzeitig behauptete, bei ihrer Ablehnung Willies, verhindern trotz aller Hinwendung Willies zur Sache des Widerstands den allzu engen Kontakt mit der Popsängerin.

Zunächst handelt es sich um ein Leitmotiv neben anderen, und durchaus auch im hergebrachten Sinn eingesetzt, falls man nicht die enorme Wiederholungsrigidität als künstliche Verspannung des hergebrachten Leitmotiv-Wesens begreifen möchte.

Allerdings gibt es sehr wohl Modifikationen, wenn auch für den Spontanzuschauer kaum wahrnehmbare. So beginnt das Gefahr-Motiv im leicht beschleunigten Körperpulsstempo von Puls =96, deutlich, präsent, gut erinnerbar. Vom zweiten Auftreten an aber erhöht sich das Tempo auf Puls =120 für fast alle Wiederholungen.

Von den insgesamt 14 Auftritten des Gefahrmotivs erfolgen 11 in der Anfangs-Version I. Mit den drei weiteren Versionen (sie unterscheiden sich von Version I

11 Alle Sequenzverweise beziehen sich auf das Dialogbuch Rainer Werner Fassbinder. Lili Marleen, G.E.C. Gads Forlag 1983

12 Louis Skorecki, L'amour n'est pas plus fort que l'argent, in: Cahiers du Cinéma, N° 322, April 1981, S. 11

GEFAHR-MOTIV

- Version I: a b c c d
- Version II: a b c a b c d
- Version III: a b c' b c d
- Version IV: a b c'a b c d

Abb. 1

The musical score is organized into four main sections, each corresponding to a version of the 'Gefahr-Motiv'. Each section contains a single melodic line with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Brackets labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' are used to group specific segments of the music, which correspond to the letter patterns listed in the legend. Version I is the most developed, showing the full sequence of notes and rests. Versions II, III, and IV show variations in the sequence of notes and rests, reflecting the letter patterns 'a b c a b c d', 'a b c' b c d', and 'a b c'a b c d' respectively. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Gefahr-Motiv
 Version I: Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 6, 13-14, 11 = (120)

Version II
 "Untergrund"
 Nr. 3, 1 = (120)

Version III
 "Liederfolg"
 Nr. 6, 1 = (126)

Version IV
 "Ghetto"
 Nr. 9, 1 = (126)

durch Phrasenwiederholungen, teilweise auch durch kaum merkliche Temposteigerung) scheinen zentrale Aspekte von Willies Gefahrverstrickung in die „Binnengeschichte“ verkoppelt und zugleich akzentuiert: Version I bringt Willie in die SS-Gefahr, Version II (Bsp.Nr.3) zeigt ihre Verknüpfung mit dem Widerstand, Version III (Bsp.Nr.6) verweist auf die Gefährdung durch den Erfolg ihres Liedes, und mit Version IV (Bsp.Nr.9) schließlich beginnen ihre subversiven Aktivitäten im Ghetto.

Vermutlich gibt es keinen Filmzuschauer, der eine derartige Maßnahme noch wahrnehmen könnte. Sie zeigt jedoch: Selbst im Inneren der musikalischen Gestalten wird unzweideutig an der dramaturgischen Konzeption der Willie-Biographie gefeilt.

Als Leitmotiv im klassischen „Kammerdiener“-Verständnis (Adorno/Eisler¹³) wäre das „Gefahr-Motiv“ wohl nur unzureichend in seiner Funktion bestimmt. Üblicherweise akzentuiert ein Leitmotiv das Wiederkehren und Bedeutsamwerden bestimmter Handlungsaspekte (Figuren, Situationen, Bedeutungen u.ä.). Hier jedoch scheint das Umgekehrte der Fall: Über das Medium der wiederkehrenden musikalischen Gestalten verbinden sich durchaus unterschiedliche konkrete Handlungssteile zu einem eigenen Zusammenhang. Der gesamte Komplex der Auftritte läuft zu einer spezifischen „Binnengeschichte“ zusammen, die eigentlich erst durch das musikalische Bindemittel aus dem Handlungsgesamtrahmen herausgeschnitten wird. Und sie verfolgt eine Deutungstendenz: Die Tingeltangelsängerin taumelt ahnungslos von einer Gefahr in die andere; nur das private Unglück verleitet sie zum Widerstand.¹⁴

2. Beispiel. Von der „kleinen“ zur „großen“ Musik: Geschichte einer menschlich-musikalischen Läuterung

Während als Zusammenhangskriterium für die vorige „Binnengeschichte“ die Wiederkehr einer gleichen bzw. weitgehend gleichen musikalischen Gestalt fungierte, definieren sich die Stationen dieser zweiten „Binnengeschichte“ - es gibt

13 vgl. Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, Leipzig/München: Deutscher Verlag für Musik/Rogner & Bernhard 1977, S. 36 ff.

14 vgl. *Frauen und Film*, H. 35, Oktober 1983, S. 94: Fassbinders Konzept von Willie sieht die Sängerin so ausschließlich an ihrer Karriere orientiert, daß sie sich diesem Ziel zuliebe als Werkzeug benutzen läßt. Schygulla wollte den Aspekt einer frustrierten Liebesbeziehung erläuternd entgegensetzen. Aber auch dies wäre ja nur eine weitere private Motivation.

davon noch weitere - von den Szenen her, in denen Robert eigenhändig Musik macht. Entstand die vorige Geschichte aus den wechselnden Geschehnissen, die sich - an das Gefahr-Motiv angebunden - zu einem inhaltlichen Ablauf verdichteten, so fügt sich jetzt die „Geschichte“ über die wechselnden Inhalte der Musik, mit der sich Robert beschäftigt. Das Happyend - offenbar aus der Sicht des Komponisten (aus der Sicht der Protagonistin handelt es sich eher um ein Desaster!) - kündigt vom Triumph der großen Kunstmusik über die kleine Popmusik. Und dies bedeutet in der Filmhandlung: Die eher als Verirrung zu bezeichnende Beziehung zwischen Willie und Robert ist beendet, der Prozeß ihrer Entfremdung spiegelt sich in der Musik, die Robert jeweils praktiziert.

Bereits beim ersten Mal (Sequenz Nr. 10) scheint der kunstmusikalische Spaltpilz störend beteiligt. Roberts Klavier-Präludieren, bevor er in einen Charleston einsteigt, erinnert im Tonfall fatal an die später sich durchsetzenden Mahler-Zitate.

Unverstellte Zuneigung charakterisiert den ersten Musizierakt Roberts („Got a bran' new suit“, eine von Willies Nachtclub-Nummern), der zweite erscheint mehr von Pflicht diktiert: Zum Geldverdienen für Willies Rückkauf in die Schweiz spielt Robert in einer Bar English Waltz („Sleepy Lagoon“¹⁵). Das Ende dieser Szene annonciert das Umkippen der Beziehung, indem der langsame Walzer in das Filmmusik-Off abhebt und glanzvolle Backgroundklänge zum anschließenden folgenschweren Treffen Roberts mit seiner künftigen Ehefrau liefert (Sequenzen Nr. 25-26). Beim dritten Musizieren - nach Roberts Rückkehr aus der Gestapo-Haft (Sequenz Nr. 65) - scheint die Verbindung zu Willie entscheidend gebrochen: Robert sitzt ärgerlich-verkniffen an Klavier, spielt eine Bearbeitung von Teilen aus Mahlers 1. Sinfonie (Mittelteil des 3. Satzes). Von Willie will er zunächst nichts wissen. Und endlich der letzte Auftritt (Sequenz Nr. 78): Vor großem Publikum dirigiert Robert in der frühen Nachkriegszeit ein großes Sinfonieorchester in Zürich (Schluß von Mahlers 8. Sinfonie), mit der „Sinfonie der Tausend“ braust die großbürgerliche Welt mitsamt der fein befrackten Untergrund-Mafia der kleinen Tingeltangel-Sängerin davon. Und sie bemerkt es schließlich auch.

15 Ein kleiner Hinweis: Auf der Soundtrack-Platte wird der English Waltz als von P. Raben/D. Ambach komponiert ausgegeben; tatsächlich handelt es sich um den nur geringfügig modifizierten Titel „Sleepy Lagoon“ von Eric Coates (Copyright 1930). René Clair hat ihn bereits 1935 in „Ein Gespenst geht nach Amerika“ benutzt.

Obwohl der „musizierende Robert" als Kriterium von Zusammengehörigkeit auseinanderliegender Geschehnisse bereits ausreichend evident erscheint, betont der Film den Zusammenhang zusätzlich durch ein sehr deutliches visuelles Merkmal, indem er die erste und letzte Szene der „Binnengeschichte" auch im Bildgeschehen durch eine auffallende Analogie beginnen läßt: Willie läuft grüßend an Victors Pförtnerloge im Züricher Konzerthaus vorbei, bei identischer Kameraperspektive. Enttäuscht und im Bewußtsein endgültiger Trennung von Robert entschwindet sie kurz darauf, ohne den Pförtner noch eines Blickes zu würdigen, mit der originalen Nazi-„Wunschkonzertfanfare" im Off aus dem nebelumhüllten Konzerthaus.

Einigermaßen rätselhafte Zusammenhänge: Schielen die Macher auf ein internationales Publikum, das den „Filmdeutschen" zu sehen - und zu hören - bekommen soll, zerrissen zwischen teutonischem „Wunschkonzert" und grüblerischem Mahler-Bombast? Wird die eine Musik auf die Ebene und in die Auseinandersetzung mit der anderen gesetzt? Wird Mahler ironisch-kritisch präsentiert oder nicht (Rabens Mahler-Lust und sein intensiver Umgang mit ihm sprechen für deutschen Ernst¹⁶)? Ist Willie und ihre menschliche und künstlerische Tätigkeit wirklich der Musik und des kulturellen Ambientes der großbürgerlicher Widerstands-Clique so unwürdig, daß sie sich im Nebel und unter Nazi-Klängen davonestehlen muß?

Oder zeigt die „Wunschkonzert-Fanfare" an, daß die Geschichte des Liedes und seiner Interpretin ohnehin nur als Medientheater zu verstehen ist: Ende einer leider berühmten Sendung, 22 Uhr, Ende einer Medienfiktion, Ende des Fassbinder-Films (der auch nichts weiter ist als ein Nachklapp zur alten Nazi-Medien-Herrlichkeit)?

Die Liedauftritte: Stationen einer Karriere im Faschismus

Es fällt auf, daß Fassbinder bei den optisch-musikalischen Präsentationen des Liedes und seiner Sängerin ein hohes Maß an inszenatorischen Ambitionen entfaltet. In den vier Liedpräsentationen des Films reflektiert er quasi auf einer zweiten, eigenständigen Filmebene parallel zur Handlung das wechselnde Ver-

16 Raben beginnt übrigens den Film mit Mahler. Die ersten vier Takte der Ouvertüre entstammen als „kompositionstechnisches Zitat" (Raben) dem Beginn des 2. Satzes von „Das klagende Lied".

hältnis der Künstlerin zu ihrem Lied. Der „musizierende Robert“ ist ein Motiv - die „singende Willie“ ein anderes. Begreift man das Lied als symbolischen Ausdruck einer Künstlerkarriere im Nazi-Deutschland, so spiegeln die vier Liedauftritte auch das wechselnde Verhältnis Willies zu den politischen Machthabern. Man kann noch einen Schritt weiter gehen: An der Figur der Künstlerin und der Darbietung ihres Kunstprodukts befragt Fassbinder auch seine eigene Rolle und Position als Künstler unter den gegebenen politischen Bedingungen. „Ich lebe auch in einem Staat, dessen Konstruktion ich eigentlich ablehne... Und obwohl ich mir unseren Staat anders vorstelle, mache ich hier meine Sachen.“¹⁷

Der erste Auftritt im Münchner „Simpel“ (Sequenz Nr. 19): eine einfache Holzbühne, eine einfache Kneipe; Gasträum und Bühne gehen ineinander über. Es fließt viel Bier, im Publikum sitzen deutsche Offiziere und britische Zivilisten, die die Anfängerin auf der Bühne taxieren. Bereits der Start der Liedpremiere ist ausgesprochen schlecht: Während ihr Lied schon vom Wirt angekündigt wird, telefoniert Willie noch lautstark mit ihrem Geliebten in Zürich.

Willie ist unvorteilhaft ausgestattet: ein zu enges und zu knalliges rosafarbenes Kleid mit aufdringlich bestickten Taschen, schwarze Strümpfe, hochhackige Schuhe, in denen sie schlecht steht und geht, eine eigenartige Stirnrosette als Kopfschmuck - es ist der Chic der Provinzsängerin.

Auf der Bühne mauert sie mit ihrem Körper. Sie stellt sich breitbeinig und steif vor das Publikum, den Kopf trotzig hochgereckt. Um die Anspannung zu verbergen, hat sie die Hände als Halt an sich selbst auf dem Rücken verschränkt. Sowie ihre Aufmachung nicht stimmt, so stimmt auch ihr Gesang nicht. Willie singt falsch, gekünstelt, sie verschleppt die Töne unnötig und intoniert übertrieben. An keiner Stelle findet sie einen Zugang zu dem, was sie singt. Die Zuhörer sind nicht nur peinlich berührt, es kommt sogar zur Schlägerei; Willies erster Auftritt endet im Chaos und mit Tränen.

Keine Frage: Deutschland, die Nazis und eine mögliche Karriere unter den Nazis sind ihr fremd. Das Lied versteht sie nicht, sie interpretiert es nicht, allenfalls falsch, aber sie muß es singen, um Geld zu verdienen.

Die zweite öffentliche Vorführung des Liedes im „Reichssportpalast“ (Sequenz Nr. 39): Willie ist auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, sie ist ganz oben. Sie ist von der Großzügigkeit des Führers, der ihr kurz zuvor eine weiße Wohnung geschenkt hat, überwältigt. Das Transparent über dem Lichtkreis „Führer befiehlt,

17 Rainer Werner Fassbinder, in: Michael Töteberg (Hg.) Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie, Frankfurt/M. 1986, S. 169

wir folgen dir" scheint ihr Motto zu sein, Robert nennt sie eine „Gallionsfigur des Regimes“.

Willie tritt in einem extravaganten, eleganten Abendkleid auf, das an die Eleganz der Hollywood-Stars erinnert. In geschmeidigen, fließenden Bewegungen kommt sie die Treppe herunter; sie wirkt gelöst, selbstsicher, entspannt. Es ist ihr Auftritt, und es ist ihr Lied, das sie auf der Erfolgswelle mittlerweile ganz nach oben getragen hat. Zu diesem Produkt hat sie nun eine spürbare Beziehung entwickelt. Auch ihre Stimme ist weich, eingängig und melodisch, der Vortrag perfekt. Lied und Sängerin sind eins.

Folgerichtig präsentiert Fassbinder sie hier auch als Star. Acht verschiedene Kameras erfassen sie, fast alle aus frontaler Sicht. Aber auch hier, auf dem Höhepunkt der Karriere, bricht der Film das Lied und den Auftritt, diesmal durch die nachträgliche Montage von Kriegsbildern, die kollisionsartig in den Konzertsaal geholt werden. Es ist der Regisseur, der hier Willies Erfolg stört mit der Absicht, die schicksalhafte Verknüpfung des Liedes und der Künstlerkarriere mit der Zeit, dem politischen Regime und dem Krieg zu verdeutlichen.

Die dritte Präsentation des Liedes wird im Fronttheater in Polen gezeigt (Sequenzen Nr. 49 und 51). Willie ist in dieser Phase des Handlungsverlaufs entschlossen, Robert, der von der Gestapo verhaftet worden ist, zu helfen. Sie hat sich gegen das NS-System gestellt, dem ihr Lied nicht mehr geheuer ist. Es ist eher ihre ungebrochene Liebe zu Robert als politische Erkenntnis, die sie veranlaßt, sogar einen im polnischen KZ aufgenommenen Film zu schmuggeln.

In dieser angespannten psychischen Situation muß sie ihr Lied vor einer Meute grölender und betrunkenen Soldaten vortragen. Rotes, schwüles Licht färbt den zweigeschossigen, roh gezimmerten Saal mit seiner Holzbühne ein. Die Soldaten geben sich einem besinnungslosen Gejohle hin, teils aus Begeisterung über die prominente Frau, teils aus Verzweiflung über die eigene trostlose Situation. Willies äußere Erscheinung ist der Umgebung angepaßt: Sie tritt in einem hochgeschlitzten Barkleid auf, das ihre Beine freigibt; Zylinder, viel Straß und Schminke betonen ihre erotische Aufmachung, eine Mischung aus Revuegirl und der femme fatale in Männerkleidern. Ihre Körperhaltung ist abwehrend und herausfordernd zugleich: Mit harter Mimik und taxierendem Blick stellt sie sich breitbeinig vor die Soldaten und schleudert ihnen eine rohe, harte und abgehackte Liedinterpretation entgegen. Es ist in diesem Augenblick nicht mehr ihr Lied, sie wirft es förmlich in die grölende Menge, die mit bewußtloser Begeisterung darauf reagiert. Mit schnellem Schritt verläßt Willie am Schluß die Bühne. Es gibt keine Beziehung mehr zwischen ihr und dem Lied; es ist ihr nun eher lästig und verhaßt.

Sie, die mit dem Untergrund kollaboriert (im Film angeführt vom Regisseur selbst), kann mit dem Lied und der Lili Marleen, die es verkörpert, nichts mehr anfangen.

Der letzte öffentliche Auftritt im Reichssportpalast (Sequenz Nr. 73) ist ein von den Nazis erzwungener: Er soll die Falschmeldung dementieren, Willie sei im KZ ums Leben gekommen. Sie hat einen Selbstmordversuch hinter sich und wirkt psychisch gebrochen. So wird sie für diesen letzten Auftritt hergerichtet, geschminkt, geschmückt und noch strahlender als je zuvor gemacht, ohne daß sie selbst etwas davon zu bemerken scheint.

Das Ambiente der Show ist noch pompöser, glänzender und festlicher als im zweiten Auftritt. Ein überdimensionales Hakenkreuz besetzt nun den Lichtkreis, darüber das Transparent „Unsere Mauern brechen, aber unsere Herzen nicht“. In geradezu aberwitzigem Gegensatz zu ihrer Apathie wird Willie nun als strahlende Göttin inszeniert. Sie ist in eine silberne Hülle gekleidet und mit hochdrapiertem silbernen Kopfschmuck versehen; ihr Gesicht ist zur Maske geschminkt. Sie nimmt eine statuarische, unbewegliche Haltung ein - wieder hält sie sich an sich selbst fest, diesmal legt sie die Hände auf die Oberschenkel. Nur einmal wird der linke Arm in einer verlorenen Geste erhoben. Mit kurzatmiger, monotoner Stimme singt sie das Lied herunter, wie in Trance. Ihre ausdruckslose Stimme wird von Chor und Orchester getragen, dennoch singt sie verschleppt hinterher. Der ganze Auftritt scheint an ihr vorüberzugehen. Das Lied ist ihr völlig gleichgültig geworden; sie singt es, ohne es noch als ihr Lied zu erkennen.

Hier findet ein doppelter Bruch des Liedes statt: durch die Sängerin selbst und durch die Montage, die auch hier das Lied mit Kriegsbildern durchlöchert. Taschner, bei allen drei vorangegangenen Auftritten immer anwesend, stirbt während dieses Auftritts an der Front. Es ist das Lied, das ihn in die Falle laufen läßt. Der letzte Auftritt endet mit einer eingefrorenen Großaufnahme von Willies Gesicht und der Kapitulationserklärung der Regierung.

So stellen die vier Liedinterpretationen das Verhältnis Willies zu der Lili Marleen dar, die sie verkörpert hat, mit der sie gelebt hat, Erfolge gefeiert hat und mit der sie untergeht. Trotz einer sichtbaren Entwicklung zur vorübergehenden Identität mit dieser Kunstfigur bleibt Willies Beziehung zum Lied stets ambivalent. Das Lied wird immer durch irgendetwas oder irgendwen gestört - durch eine Prügelei, durch den Krieg, durch die Sängerin selbst, durch den Regisseur. Fassbinder projiziert hier sein eigenes potentielles Verhalten als politisch bedrängter Künstler in die Figur der Lili Marleen und die Liedpräsentationen. Diese persönliche Stellungnahme erscheint uns durchaus ehrlich und engagiert -

allerdings wird ihm dadurch der Blick getrübt für die tatsächlichen historischen Realitäten. Besonders evident werden Deformationen und Verfälschungen historischer Gegebenheiten an den Fronttheater-Sequenzen.

Fassbinders Fronttheater

Filmsprachlich gehören die Fronttheater-Sequenzen (genauer: ein alternierendes Syntagma, das die Nr. 49-60 umfaßt) zu den komplizierteren Teilen des Films: In Parallelmontage verschlingen sich in 2er und 3er-Kombinationen etwa 7 Handlungsorte, an denen aufeinander zu beziehende Szenen in etwa demselben Zeitraum stattfinden. Immerhin geschieht dies über fast 24 Minuten Filmdauer, und nur streckenweise unter Zuhilfenahme von musikalischem Kitt. Musik allerdings ist genügend zu hören: Immerhin durchkreuzen vier der Musik-Binnengeschichten des Films dieses Syntagma mit ihren Phasen.

Die Fronttheatersequenzen zeigen mit dem 3. „Lili Marleen“-Liedauftritt deutlich die nun gebrochene Beziehung zwischen Willie und ihrem Lied. Und auch mit ihrem Publikum, das in rüder Schnittechnik zwischen die Einstellungen ihres Vortrags gepreßt wird, ihre teilnahmslose Körpersprache in Kontrapunkt setzt zu andächtig zustimmenden oder verschlossenen Figuren und Gesichtern.

Bis ins Innere des musikalischen Materials hinein frißt sich der Ekel an diesem Lied. Exemplarisch dafür der rotzige Schluß: Regelrecht weggeworfen am Ende dieses offensichtlich bewußt primitiven Arrangements verliert sich der musikalische Zusammenhang während eines ätzend-verächtlichen (Tuba-verstärkten) Schluß-„Lalalas“ der Stimme im verlorenen „Zwei-Vier“-Schlag des Schlagzeugs.

Grölende Soldatengesänge (von der „schwarzbraunen Haselnuß“, vom „kalten Westerwald“, vom „Polenstädtchen“ mit seinen Mädchen usw.) zu ausgelassenem Herumhüpfen und -tanzen lösen den „Lili Marleen“-Auftritt ab. Sie fügen sich nahtlos in das schwitzende Ambiente der Front-Bierhalle, passender als das eigentlich nur als kaputte Parodie, als groteskes Zerrbild des melancholischen Todesgesangs hier eingesetzte „Lili Marleen“. (Übrigens eine der wenigen Stellen, wo die 5., die Grabesstrophe des Lieds vorgetragen wird.)

Doch es folgen weitere Widerhaken im scheinbar homogenen Mummenschanz dieses Front-Oktoberfestes: „Marika Rökk“ senkt sich in einer Mondsichel auf die Bühne (vielleicht als Bildzitat eines Show-Auftritts von Ilse Werner in WIR MACHEN MUSIK, D 1942), bezeichnenderweise nicht in eine Hochglanz-Show, sondern in ein Front-Bockbierfest zu vorgerückter Stunde. Und sie tanzt hier

auch nicht mit einem Staatsopern-Background, sondern mit einem besoffen torkelnden Soldaten (ihr Kopfputz zitiert denjenigen von Lizzy Waldmüller in TRAUMMUSIK, D 1940). Rundherum eine buntes Getümmel von Soldaten, halbnackten Tänzerinnen, Artisten in Bühnenkleidung, Bayerntrachten, Clowns und sonstigen merkwürdig herausgeputzten Statisten.

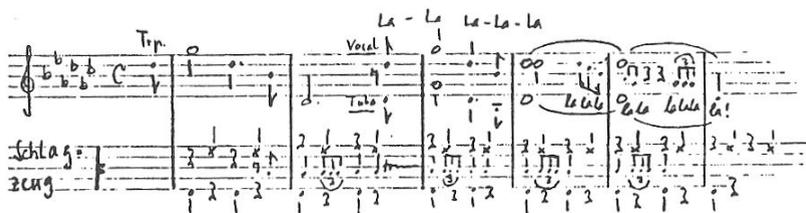


Abb. 2

Wer genau hinhört, wird sich möglicherweise auch an „Marikas“ Begleitmusik stören: Offensichtlich spielt plötzlich ein Tanzorchester aus der „Systemzeit“ (dies verrät das typische Arrangement mit Blasbaß, Banjo usw.). Auch das Stück selbst stammt daher: „Veronika“ (1930) von dem längst emigrierten und in Hollywood zu Ruhm gekommenen Juden Walter Jurmann, ehemals getextet von dem ebenfalls emigrierten Juden Fritz Rotter. Selbst die hier benutzte Aufnahme trägt den nichtarischen Makel, es spielt Marek Weber (emigriert nach Buenos Aires) mit seinem in der Weimarer Zeit hochberühmten Tanzorchester Instrumentalteile einer Aufnahme mit dem ebenfalls emigrierten jüdischen Sänger Siegfried Arno.

Raben behauptet, dieses Stück als pornographische Soldatenparodie des Originalschlagers aus einem Liederbuch der Luftwaffe entnommen zu haben (was ich bezweifle). Es wird zwar im Hintergrund der Marek-Weber-Aufnahme in der letzten Strophe gesungen, total unverständlich übrigens, doch offenbar hineinsynchronisiert. Wieso überhaupt die alte Aufnahme, wenn die Parodie gemeint war, aber nicht zum Zuge kam? Auf der Soundtrack-Platte findet man eine völlig an-

dere Version der „Veronika“, eine Neueinspielung eines ungenannten Orchesters, mit einem Vokalensemble und vermutlich zotigem Parodietext. Eine Schlampe, ein Versehen?¹⁸

Das Warschauer Fronttheater - als sogenannte „Berliner Künstlerfahrt“ nach Lemberg und Warschau - hat tatsächlich stattgefunden, zwar nicht zum dramaturgisch herbeigeplankten Führergeburtstags-Termin (am 20.4.1942; zu diesem Zeitpunkt gastierte Lale Andersen in der Tschechoslowakei), jedoch im Frühjahr des Jahres 1942, organisiert von der Reichskulturkammer. Deren Vizepräsident und Generalsekretär, der Ministerialdirektor und SS-Gruppenführer Hans Hinkel, zugleich Verantwortlicher für die künstlerischen und unterhaltenden Sendungen des Großdeutschen Rundfunks, moderierte sogar das Programm.

Mit ernster Musik begann das Konzert eines Elite-Ensembles von damals bedeutenden Interpreten in einem Warschauer Konzertsaal, vermutlich auch mit Rundfunkübertragung (und keineswegs in einer roh aus Balken zusammengehauenen Halle). Nach den Gesangs- und Ballettsolisten der Berliner Staatsoper (wie Rosvaenge, Schmitt-Walter, Emmy Leisner) folgte im zweiten Teil ein vergleichbar erstrangiges Programm bedeutender Unterhaltungsstars (wie Lale Andersen, Grethe Weiser, Kirsten Heiberg, Willi Höhne, Marika Röck u.a.), begleitet von Otto Stenzel und seinem Berliner Scala-Orchester. Kann man sich ein derartiges Ensemble in Fassbinders Schützenfest-Bierhalle vorstellen?

Der Zerrbildcharakter der Filmhandlung prägt auch die Hauptfiguren: Willie, Henkel, Mendelsohn ähneln ihren historischen Vorbildern nur entfernt. Lale Andersen läßt sich so wenig als weibliche Erscheinung, als Chanson-Sängerin, als Persönlichkeit mit der biedereren Willie vergleichen, wie der borniert-brutale Henkel mit seinem aalglatten Großbeamtenvorbild Hinkel. Mendelsohn alias Rolf Liebermann war zwar Laie Andersens Liebhaber im Zürich der 30er Jahre gewesen, nicht aber Mitglied einer Spionagegruppe während des Krieges, insbesondere nicht im Familienclan (sein Vater lebte seit 1931 nicht mehr). Daher gab es auch keine Untergrundbesuche im Deutschland der Kriegszeit und keine Gestapohaft, kein Anlaß zu Befreiungstaten wie etwa Untergrundtätigkeit im Warschauer Ghetto. Die vorgeführte Spionageaktion Lale Andersens scheint Fiktion,

18 Merkwürdigerweise weichen aber auch die zuvor gegröhlten Soldatenlieder auf der Soundtrackplatte von der im Film eingesetzten Version ab. Es spielen jeweils andere Ensembles, und andere Vokalgruppen singen. So findet sich etwa eine Fassung mit E-Baß im Fronttheater des Films und eine historisch genauer simulierte ohne E-Unterstützung auf der Platte.

die Ohrfeige umstritten.¹⁹ Alle zentralen Spannungsmomente der Dramaturgie erweisen sich letztlich als historisch falsch.

Was in aller Welt hat Fassbinder, Raben und das Team bewogen, ein solches künstlerisches Konzept von Nazi-Ereignissen vorzuführen? Fünf mögliche Antworten bieten wir an:

1) KOMMERZMOTIV: Viele der Fehler resultieren sicherlich aus Unkenntnis und Nachlässigkeit. Trotz ersichtlich hohen Aufwands bei der Bild- und Tonkomposition dürften wohl der Verwertungstermin des LILI-MARLEEN-Jubiläumsjahres (1981) und die enormen Produktionskosten gewaltigen Druck ausgeübt haben. Recherchen außerhalb der Andersen-Autobiographie haben vermutlich nicht stattgefunden. Kommerzielle Motive begründen wohl auch die Deformationen und hinzuerfundenen kolportagehaften Handlungsteile wie manche Aspekte der oft grellen visuellen Präsentation. (Die Mischung von Kommerz und Schlamperei erklärt schließlich auch die deutlichen Abweichungen zwischen Filmtone und Soundtrack-Platte.)

2) LUST AN DER REDUNDANTEN REQUISITE: Gelegentlich hat man den Eindruck, daß Spaß an der schrägen Requisite und pure Lust am Mummenschanz, am Vollpacken der Einstellungen mit unsäglich vielen Details die Macher neben die Historie und auch neben ihr eigenes Konzept geraten ließen. Allerdings bereitet diese Überfüllung der Filmbühne auch dem Zuschauer Spaß, insbesondere beim wiederholten Zusehen. Und oft unabhängig vom Gegenstand des Films.

3) KRITIK AN DER NAZI-KULTUR: Verkörpert sich in dieser Deformations-Ästhetik eine kritische Position zur Nazizeit? Enthüllt sich in den kuriosen Kulissen und Figuren, den Bierschwaden und der falschen Musik der wahre Charakter der öffentlichen Nazi-Kultur? Geht Fassbinder bewußt unter die Oberfläche der historischen Schein-Realität und legt ihren Kern bloß? Das höhnische Überdrehen von Nazi-Ästhetik, das Zitieren von NS-Film-Partikeln, das Verdrecken und Anpinkeln hehrer Relikte durch zerstörerische Kontexte und fiebrige Färbungen sind gewiß auf weiten Strecken des Films bewußt gepflegt.

Allerdings: Gibt es bei diesem Prinzip der Entlarvung durch Verfälschung eine moralische Grenze, die zugleich auch eine Grenze von Wahrheitsgehalt kritischer Aufarbeitung beschreibt (sowohl bei bedeutenden Fällen wie der Lale-Figur und ihrem Lied, als auch bei eher marginalen Fällen wie bei dem möglicherweise

19 vgl. Litta Magnus-Andersen: Lale Andersen - die Lili Marleen, München 1981, S. 165-166; Laie Andersen: Leben mit einem Lied, Stuttgart 1972, S. 241-255

unwissentlich benutzten nichtarischen Versatzstück der „Veronika“)? Wenn es richtig ist, daß die Forderung nach Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit auch bedeutet, scheinbar selbstverständliche, tatsächlich jedoch falsche Behauptungen zu korrigieren, nicht bekannte, verdrängte und vergessene Geschehnisse wieder wahrnehmbar zu machen, dann muß allerdings gefragt werden, ob LILI MARLEEN nicht doch durch das Übermaß an Verdrehungen ein gefährlicher, nämlich Aufarbeitung eher verhindernder Film ist. Das unseres Erachtens recht vorurteilsvolle Konzept der LILI MARLEEN hat eine Aufarbeitungschance vertan, nämlich deutlicher zu zeigen, als es die dumpfe Erinnerung an den Tophit des World War II heute bereithält, daß dieses Lied tatsächlich wohl nicht als Bestandteil und Affirmation der NS-Kultur, der Kriegskultur überhaupt anzusehen ist, sondern vielmehr als Lebenszeichen von ihrer traurigen Gegenseite.

4) SELBSTKRITIK ALS KÜNSTLERKRITIK: Fassbinder sieht das Problem des Künstlers in der Nazi-Zeit auch als sein eigenes Problem.²⁰ Die Entwicklungsstationen der Willie mit ihrem Lied demonstrieren gleichnishaft das Beziehungschaos zwischen Künstler, Gesellschaft, Freunden, seiner Tätigkeit, seinen Produkten und seinem Publikum. Karriere als Überlebenstrip lehnt Fassbinder ab, das wirft er manchen Künstlern in der Nazi-Zeit vor, insbesondere Lale Andersen. So gesehen tritt das Kriterium der historischen Wahrheit im Hinblick auf die Filmgeschichte wieder zurück. LILI MARLEEN als Spiel mit Nazi-Puppen über den Künstler Rainer Werner Fassbinder und seine Lebensprobleme in unserer Gesellschaft?

Prof. Dr. Jens Thiele

Prof. Dr. Fred Ritzel

Universität Oldenburg Ammerländer Heerstr. 114-118

2900 Oldenburg

20 vgl. Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie, a.a.O., S. 163-164, 169