

Daniel Hermsdorf

Denkt und platzt zuletzt

Rainer Werner Fassbinder,
geb. 31.5.1945 –
Gedanken zum filmischen Werk

Bochum 2005

Version 1.0

Denkt und platzt zuletzt

Rainer Werner Fassbinder, geb. 31.5.1945 –
Gedanken zum filmischen Werk

Aber ich hatte plötzlich noch eine Idee, man mag sie schwachsinzig nennen, vielleicht ist sie das auch, ich hatte die Idee, auch keine Filme anzusehen in Cannes. [...] Vom Film an sich und seinem Wirken auf die Menschen hoffte ich auf diese Weise vielleicht mehr oder zumindest anderes zu lernen, als wenn ich sie selber gesehen hätte.
Rainer Werner Fassbinder, *Die traurigen Augen von Cannes* (1982)

Wer im Jahr 1989 begann, sich für Rainer Werner Fassbinder zu interessieren, hatte außer vier oder fünf Filmen, die im Verlauf von Jahren im Fernsehen gesendet wurden, nichts zu sehen. Literatur gab es da schon mehr, auf Deutsch, Englisch und Französisch.

Der zehnte Todestag 1992 brachte Retrospektiven mit sich und noch mehr Bücher. Die „Rainer Werner Fassbinder Foundation“ in Berlin hat seitdem Video- und DVD-Editionen besorgt. So ist das Werk eines Filmregisseurs wahrnehmbar, der im „Neuen Deutschen Film“ der Produktivste war. Kluge, Schlöndorff, Wenders und andere filmen bis heute. Den Nimbus des Genies hat der unentwegt qualmende Aufrührer, manische Selbst- und Menschengeschmeißer, der Theater- und Kinomacher, der politische Kopf Rainer Werner Fassbinder für sich allein.

Dabei sind seine Filme nicht ‚besser‘ als manch anderes Werk seiner Zeit. Und Münchener Schickleria-Skandale, geschrottete Autos, Drogen und zwei Antisemitismus-Debatten über sein Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ (1976) können die Fassbinder-Filme noch nicht zu dem machen, was sie im Diskurs über deutsches Kino sind: die berühmtesten, vielschichtigsten und engagiertesten deutschen ‚Autorenfilme‘.

Bei allen Differenzierungen, die die Fassbinder-Öffentlichkeit in Fachliteratur und Aufführungen von Filmen erfahren hat, steht sein Name heute quantitativ für ein Kino, das mit einigen wenigen Filmen Kritik wie Publikum ansprechen konnte. Der Streit um „Der Müll, die Stadt und der Tod“ hallt hier und da bei Neuaufführungen oder auch nur deren Ankündigung nach.

Die erfolgreichen Filme, das sind vor allem jene über Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus: „Die Ehe der Maria Braun“ (1978), „Lola“ (D 1981), „Lili Marleen“ (D 1980), dann noch jener über den späteren Niedergang eines deutschen Filmstars aus dieser Zeit, „Die Sehnsucht der Veronika Voss“ (D 1981), angelehnt an das Schicksal der Sybille Schmitz.

Wer in den 1990er Jahren mit jüngeren Filminteressierten über Fassbinder redete, hörte oft ein Aufstöhnen. Fassbinder, Werner Herzog, Werner Schroeter, Wim Wenders, Alexander Kluge – das hieß „Low Budget“, Geschichten aus Deutschland, Geschichten von Außenseitern und psychischen Abgründen, Selbstfindung, politischem Engagement; das hieß für die Generation 1970ff. oft: Langeweile. Jim Jarmusch, Hal Hartley, Aki Kaurismäki, Pedro Almodóvar oder Wong Kar-Wai waren cool. Peter Greenaway war kompliziert, aber opulent und interessant. Mike Leigh und Ken Loach waren zwar auch sozialkritisch, aber wenigstens neu. Der sogenannte Neue Deutsche Film, folgend auf das „Oberhausener Manifest“ (1962), war fade, vorbei und auch noch deutsch.

Für die Generation von Filmtheoretikern und -funktionären, die heute auf Lehrstühlen sitzen, Stiftungen und Museen leiten oder Filmkritiken redigieren, war Fassbinder hingegen ein zeitgenössisches Phänomen. Seit Ende der 1960er Jahre machte da jemand in schneller Folge Filme, die bald international Beachtung fanden. Er thematisierte all das, was in dieser Generation für Aufruhr sorgte, was Zündstoff war oder kultureller Problemfall: historische, politische und sexuelle Identität, Macht in öffentlichen und privaten Beziehungen, Fragen nach der Funktion von Öffentlichkeit, politischer Agitation, dem Umgang mit politischer und kultureller Geschichte.

Daraus hat sich eine der Widersprüchlichkeiten der Fassbinder-Rezeption ergeben: Während der Regisseur mit Hilfe seiner Begleiter, Beobachter, Kritiker und Verehrer zum akademischen und musealen Gegenstand wurde, verlor eine größere Öffentlichkeit das Interesse an ihm, abgesehen von den TV-Wiederholungen von Filmen wie „Die Ehe der Maria Braun“, die – wie auch im Fall anderer Filmemacher – das konventionellere Werk öfter in Erinnerung rufen, während andere Produktionen im Archiv verborgen bleiben. Wer nicht die einmaligen Wiederholungen etwa von „Die Niklashauser Fart“ (D 1970) oder „Angst vor der Angst“ (D 1975) im deutschen TV des Jahres 1992 aufzeichnete, sollte sie in sein Bild der Filme RWFs nicht einbeziehen können.

Wer sich filmwissenschaftliche Vorlesungsverzeichnisse von Universitäten ansieht, weiß, dass der Neue Deutsche Film hier keine besondere Rolle mehr spielt. Kluge reizt noch zur intellektuellen Auseinandersetzung – wenn sie bei Studenten auch erst gefordert werden muss. Wenders und Herzog rufen sich durch neue Produktionen in Erinnerung, die zur Einordnung in das Thema „Neuer Deutscher Film“ nicht mehr taugen. Schroeter ist ins Theater geflüchtet. Fassbinder kennt man, aber man sieht seine Filme nur selten.

Jüngere Filmemacher wie François Ozon oder Wong Kar-Wai berufen sich zwar auf ihn – doch ihr Publikum teilt dieses Interesse nicht, wenn man Terminplänen von Programmkinos und TV-Nachtprogrammen trauen darf. Die erwähnten DVD-Editionen der Fassbinder-Foundation sind hier die beachtlichste institutionelle Anstrengung, filmisches Gedächtnis zu bewahren. Der 60. Geburtstag ist nun nach dem 10. Todestag der zweite Anlass für eine zeitlich begrenzte Reanimation der Legende.

Werkphasen

1969-1971. Fassbinder beginnt mit zwei Genres: oft als ‚Hommage‘ aufgefassten Kriminaldramen mit deutlichen Verweisen auf das amerikanische Kino der

1940er und 50er Jahre; und mit Sozialstudien, die in der Nachfolge von Theaterautoren wie Bert Brecht, Marieluise Fleißer und zeitgenössisch Franz Xaver Kroetz Psychogramme und Konfliktsituationen aus einem vorwiegend kleinbürgerlichen und proletarischen Milieu schildern.

1972-1977. Nach dem Film-im-Film „Warnung vor einer heiligen Nutte“ (D / I 1971), einer autobiografischen Selbstbeschreibung des Filmemachens in chaotischen Umständen, folgen überwiegend melodramatische Stoffe. Fassbinder beruft sich auf den in Hollywood Douglas Sirk genannten deutschen Emigranten Detlef Sierck. Dessen Filme, schreibt Fassbinder 1971, „befreien den Kopf.“¹

In eigenen Drehbüchern und Literaturadaptionen erzählt Fassbinder nun v.a. von menschlichen Beziehungen, von fatalen Abhängigkeiten, unglücklicher Liebe und tragischem Scheitern.

1978-1982. Die letzte Werkphase beginnt mit einem Gemeinschaftswerk: „Deutschland im Herbst“ (D 1978) ist die Reaktion mehrerer Regisseure auf die Eskalation der Auseinandersetzung zwischen dem Staat und der „Roten Armee Fraktion“. Fassbinder zeigt sich selbst im Dialog mit seiner Mutter am Frühstückstisch. Man erkennt im Rückblick eine Art Zäsur, die die stärkere Hinwendung zu politischen Themen mit sich bringt: Die letzten und berühmtesten Filme sind realistische Erzählungen von deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts, bevor Fassbinder nach der Fertigstellung des artifiziellen, stark auf die Provokation durch eine eigenwillige homosexuelle Erotik und Todesromantik angelegten „Querelle“ (D / F 1982) mit 37 Jahren verstirbt.

Die Rezeption

Seitdem ist so viel über Fassbinder geschrieben worden wie über kaum einen anderen Filmemacher. Die von ihm cineastisch euphorisierte Generation von Studenten und Kinomachern etablierte sich auch institutionell, und seitdem sind eine Reihe umfassender Monografien zum Werk, Biografien, Theater Texte und eine – schließlich abgebrochene – Werkausgabe der Drehbücher erschienen.

Als Fassbinder jung stirbt, ist er eine Berühmtheit, und bekanntlich verhilft der frühe Tod noch schneller zur Bezeichnung als ‚Genie‘. Ausstellungen und Retrospektiven im Berliner Filmmuseum und im New Yorker Museum of Modern Art zum zehnten Todestag 1992 sind der zweite Kanonisierungsschub. Nun, im Jahre 2005, ehrt ihn das Pariser Centre Pompidou zum 60. Geburtstag mit einer Ausstellung, die dortige Cinémathèque mit einer Werkschau.

Das am sorgfältigsten dokumentierte Einzelereignis in Fassbinders Œuvre ist die Kontroverse um das Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ (1976). Es ist ein Streitfall geblieben, nachdem seine erste Aufführung während Fassbinders Intendanz im Frankfurter „Theater am Turm“ (TAT) durch Proteste verhindert wird. Der größere Skandal folgt erst 1985 nach seinem Tod in derselben Stadt, von der das Stück auch implizit handelt.

Die Verteidiger und Kritiker des Stückes hatten jeweils berechtigte Argumente.² Der Gegenstand ist allerdings denkbar armselig: „Auf dem Rückflug von New York fetzte Rainer eine Theater-Kollage mit dem Titel DER MÜLL, DIE STADT UND DER TOD hin – als Vorlage diente ihm der Zwerenz-Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, aber er machte sich nicht die Mühe,

ihn nochmals aufmerksam durchzulesen, sondern verließ sich auf sein phänomenales Gedächtnis – und vor allem auf die Eingebungen aus seinem Bauch.“³

Der Stücktext selbst ist wohl kaum anders als antisemitisch zu nennen; Fassbinder spielt darin einseitig und obszön Klischees aus, die sich nur im Einzelfall und einzelnen Aspekten – nicht in einem verallgemeinerbaren statistischen Mittel⁴ – auf Juden seiner Zeit in Frankfurt übertragen ließ. Die Atmosphäre im Frankfurt der 1970er Jahre war von entsprechenden Polemiken, Unterstellungen und Gegeninitiativen jedoch derart aufgeheizt, dass Fassbinder einer öffentlichen Reaktion auf das Werk sicher sein konnte.

Philologisch ist das Werk – seiner offenbar sorglosen Entstehung gemäß – nicht von großem Interesse. Seine Rezeption zeigt alle Probleme, Empfindlichkeiten, Vorurteile auf, die den deutschen Umgang mit deutschen und anderen Juden in der Zeit nach dem Holocaust kennzeichnen. Schon damit hat Fassbinder – ob beabsichtigt oder nicht – einen Lerneffekt ganz im Sinne des Theaters als moralischer Lehranstalt erzielt, und dies mit einem Stück, das trotz mehrerer Versuche zunächst jahrelang nicht öffentlich aufgeführt wurde. Erst später, mit zeitlicher und räumlicher Distanz zu den beiden ersten Debatten, geschah dies vereinzelt – 1999 auch in Tel Aviv.⁵

Dieser Fall zeigt, dass Fassbinders Werk auch sein Künstler-Leben als sozio-politisches Ereignis ist. Viele seiner Filme sind handwerklich nachlässig und schnell produziert. Und neben den großen Themen aus der Historie sind es private Geschichten, die – traut man biografischen Berichten – sich in Filmen unmittelbar spiegeln: Lieben, Krisen, Schwärmerei, Eifersucht und Streit, verschoben in andere Personenkonstellationen, fremde Stoffe, verallgemeinert als historische Parabel oder privatistisch radikalisiert in künstlichen Versuchsanordnungen von Schauspielern, Szenen und filmischen Mitteln wie der Nachsynchronisation.

Mit Blick auf die Problematik von „Der Müll, die Stadt und der Tod“ wirken die meisten anderen Würdigungen – und die Publikationen behandeln v.a. Fassbinders Filme, seltener seine Theaterproduktionen – bemerkenswert einstimmig. Auch dort, wo Biografen den privaten Fassbinder in Egozentrik, kindischer Besitzergreifung von Partnern und selbstzerstörerischen Süchten entblättern, überwiegt schließlich Sympathie. In filmografischen Büchern wie jenen von Peter W. Jansen / Wolfgang Schütte, Yann Lardeau, Thomas Elsaesser, Christian Braad Thomsen, Herbert Spaich, Hans Günther Pflaum, Wallace Steadman Watson, Anne Marie Freybourg und Achim Haag⁶ wird Fassbinder ernst genommen als ein moderner Filmmacher, der jenseits aller privaten und öffentlichen Skandale, Perversionen und Gerüchte Filme hinterlassen hat, die der Analyse in Filmseminaren und der Aufbewahrung in Cinematheken würdig sind. Gender-Thematik und Vergangenheitsbewältigung sind – verkürzt gesagt – die Leitthesen.

Um noch ein letztes Mal auf die private Ebene zu verweisen: Rosa von Praunheims Interview-Film „Für mich gab’s nur noch Fassbinder“ (D 2000) hinterlässt mit einem verhaltenen Outing-Gestus den wohl bittersten Nachgeschmack. Fassbinders ‚Hinterbliebene‘ wirken nach wie vor neurotisiert von dem Liebenden und Despoten Fassbinder. Die hier wiedergegebenen Berichte von Gewohnheiten im Umgang mit anderen kurz vor seinem Ableben lassen Zunei-

gung für Außenstehende wohl höchstens noch unter Berücksichtigung eines Drogendeliriums zu.

Also gibt es zunächst zwei ‚schwache Punkte‘: den Sadismus gegenüber seiner Clique, mit der er auch seine Filme produzierte, und die unversöhnte Debatte über das antisemitische Stück von 1976. Ein schwacher Nachhall von Letzterem zeigt sich zu seinen Lebzeiten 1980 bei der Veröffentlichung von „Lili Marleen“. Dazu Wilhelm Roth: „Diesmal ging der Riß mitten durchs Fassbinder-Lager selbst. Hat Fassbinder sich verkauft, seinen politischen Standpunkt verraten, hat er der Ästhetisierung des Faschismus Vorschub geleistet? Oder hat er die überkommenen Modelle subtil unterlaufen? Für mich ist LILI MARLEEN eine Collage aus Ufa-Motiven, mit kaltem Kunstverstand zusammengesetzt, völlig frei vom Biedersinn und der ‚Gemütlichkeit‘ des Nationalsozialismus.“⁷

Ein solch knappes Resümee ist auf den ersten Blick der eher journalistischen Form des Buches geschuldet. Roth deutet an, was in Fassbinders Werk schon anlässlich von „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel“ (D 1975) Thema ist: seine politische Ambivalenz. In dem zuletzt erwähnten Film kritisiert er nicht nur die Boulevardpresse, sondern auch die Vereinnahmung des Schicksals einer Arbeiterfamilie von einer kommunistischen Partei für ihre Zwecke.

Mit diesem Film ist ein weiterer Baustein gesetzt für den Mythos Fassbinder: der Agitator zwischen den politischen Fronten. Als bekennender Homosexueller scheint Fassbinder von vornherein einer Gegenkultur verpflichtet. Im soziopolitischen Engagement seiner Filme ergreift er immer wieder Partei für Benachteiligte und Randgruppen. So wird er – gemäß seinem privaten Umfeld – als ‚links‘ eingestuft. Biografische Berichte bestätigen eine Einschätzung von Fassbinders künstlerischen Projekten als unverstellte, wenn auch von Missverständnissen begleitete Kundgebung politischer Überzeugungen. Juliane Lorenz, eine enge Vertraute, erzählt im Gespräch: „Ich habe mitgekriegt, wie ernst er seine Verantwortung als Intellektueller und politischer Künstler genommen hat. Ich habe auch mitbekommen, wie er darunter gelitten hat, daß er mißverstanden worden ist.“⁸

Mit „Mutter Küster“, „Der Müll...“ und schließlich „Lili Marleen“ wird seine Rolle zwielichtiger. 1977 will er außerdem Gustav Freytags antisemitischen Roman „Soll und Haben“ (1855) für das Fernsehen verfilmen und scheitert damit. Seine mündlichen und schriftlichen Erklärungen dazu behaupten stets den guten Willen im Spiel mit dem bösen Antisemitismus. Er beansprucht für sich den Willen, „ein paar Widersprüche zu erkennen, aus denen unsere Wirklichkeit besteht.“⁹

Widersprüchlichkeit gehört jedoch zum Pattern des Genialen, das durch Produktivität und Erfolg publizistisch auf ihn anwendbar wird. Aber die Widersprüchlichkeit wird in Texten über Fassbinder oft nicht wirklich ausgespielt, sondern lediglich bemerkt. Man votiert von vornherein für die guten Absichten, die Fassbinder in Interviews und Selbstkommentaren bekundet.

Im Fall von „Der Müll...“ wäre dabei sicherlich von auf ästhetischer Ebene drittklassiger politischer Fahrlässigkeit zu sprechen, die sich in der Debatte zu einem Monstrum von Vergangenheitsbewältigung, neurotischer Selbstzerfleischung und Kommunikationsunfähigkeit mit jüdischen Mitbürgern auswuchs. Ob Fassbinder lediglich seine TAT-Intendanz loswerden wollte, derer er über-

drüssig war, oder ob der voraussehbare Eklat eine dezidiert politische Absicht war, lässt sich nachträglich nicht mehr feststellen.

Widersprüchlichkeit, die Fassbinder in seiner Kunst – wie zitiert – widerspiegeln wollte, in der Reflexion zu thematisieren, hieße jedoch auch, sie nicht nur als solche herauszustellen. Wenn Fassbinder in den Credits von „Lili Marleen“ als „Spielleiter“ firmiert und sich damit einen veralteten Sprachgebrauch – der auch in der Zeit des Dritten Reichs gebräuchlich war – zueigen macht, zeigt sich auf einer Anspielungsebene der ästhetischen Repräsentation, was in den biografischen Berichten unübersichtbar ist: eine dominante Persönlichkeit, die in sadistischen Exzessen tyrannische Diktatur mal nur spielt, mal unverhohlen lebt.

„Ich denke, Fassbinder war wie ein Kind, das austesten will, wie weit es bei seinen Mitmenschen gehen kann. Wie lange sie ihm die Treue halten würden.“¹⁰ So Rosa von Praunheim über Fassbinder. Diese Psychologie könnte man ebenso in den politischen Provokationen sehen. Wenn sie mehr sein sollten als infantil, gehören dazu jedoch noch andere Absichten. Effekte haben sich schon zu seinen Lebzeiten eingestellt. Doch wie zuletzt betont: Widersprüchlichkeit zu benennen heißt nicht schon, ihr diskursiv gerecht zu werden.

In den Büchern über Fassbinder zeigt sich ein Manko, das an Filmliteratur immer wieder zu festzustellen ist: die geringe Nähe zum Material. Inhaltsangaben und Produktionsnotizen nehmen großen Raum ein. Interpretationen, wenn vorfindlich, halten sich gern an vorgegebene Schemata, auch wenn sie sie differenzieren. Mit Dialogzitat und ikonografischen oder metaphorischen Dimensionen des Filmtextes tut sich Filmphilologie bis heute auf einer Ebene der expliziten Thematisierung schwer.

Mit Ausnahme der deutschen Ausgabe von Thomas Elsaessers Monografie im Berliner Bertz-Fischer-Verlag besteht die Bebilderung der erhältlichen Bücher ausschließlich aus Pressefotos und anderen Bilddokumenten, die in den Filmen selbst nicht enthalten sind.

Dialoge und Bilder von Fassbinder-Filmen sprechen jedoch immer wieder eine andere Sprache als jene, die in den Schriftzeilen von Publikationen zu ihnen gesprochen wird. Dies soll im Folgenden an vier Beispielen gezeigt werden.

Götter der Pest (D 1969)

Der dritte Spielfilm Fassbinders erzählt einen sehr sparsamen Kriminalplot: Franz Walsch (Harry Baer) wird aus dem Gefängnis München-Stadelheim entlassen. Er kehrt zunächst zu seiner Freundin Johanna Reiher (Hanna Schygulla) zurück und besucht Mutter (Lilo Pempeit) und Bruder Marian (Marian Seidowsky). Beim Versuch, auf dem Bahnhof einen Koffer zu stehlen, wird er verprügelt und von Magdalena Fuller (Ingrid Caven) vor Schlimmerem bewahrt. Er geht mit in ihre Wohnung. Von der Pornoheftverkäuferin Carla (Carla Aulaulu) erfährt Johanna von seinem Aufenthaltsort. Doch Franz ist nicht mehr dort, als sie eintrifft. Er hat – ebenfalls von Carla – erfahren, dass sich der „Gorilla“, den er sucht, in einer Wohnung unter dem Namen „Schlöndorff“ aufhält. Dort angekommen, findet er den Leichnam seines Bruders Marian. Die Polizei, die ebenfalls den „Gorilla“ sucht, hat nun Franz im Verdacht, seinen Bruder umgebracht zu haben. Franz begibt sich zu Margarethe (Margarethe von Trotta). Nachdem sie in einem Antiquitätengeschäft ein Poster von König Ludwig II. erstanden

haben, treffen sie auf der Straße den „Gorilla“ Günther (Günther Kaufmann), mit dem sie den gemeinsamen Freund Jo (Micha Cochina) auf dem Lande besuchen.

Johanna erfährt von Carla, dass Franz und die anderen einen Überfall planen. Mit dem Polizisten (Jan George), der sie schon mehrmals verhört und dabei sexuell bedrängt hat, schläft sie nun und bittet ihn aus Eifer- und Rachsucht, Franz bei dem bevorstehenden Überfall auf einen Supermarkt zu erschießen. Dies geschieht so. Günther flieht schwer verletzt und verprügelt Carla, die er für die Verräterin hält. Die letzte Szene zeigt Margarethe, Franz' Mutter und Johanna bei der Beerdigung von Franz.

„Götter der Pest“ wird von der Sekundärliteratur als persönliche Adaption amerikanischer B-Movie-Mythen präsentiert.¹¹ Wie der Film 1970 gewirkt haben mag, kann man heute nicht mehr einschätzen. Die Lakonik der Dialoge fällt in mehreren Frühwerken Fassbinders auf. Manchmal entsteht aus den verknappten Sätzen – z.T. in bayerischer Mundart – so etwas wie eine Kunstsprache. Z.B. Franz: „Ein Geld muss eins da sein.“ Dies entspricht Stilmitteln bei Horváth, Fleißer oder Kroetz und integriert dabei rudimentäre Kampfbegriffe marxistischer oder materialistischer Gesellschaftskritik, etwa bei der Autofahrt auf Landstraßen. Margarethe: „Ich hab einen Kredit aufgenommen. Auf meine feste Stellung hin.“ – Franz: „Und schon.“ – M.: „Wir haben schon fast alles verbraucht.“ – Günther: „Das Leben ist teuer.“

Zumindest aus heutiger Sicht überwiegt dabei jedoch nicht eine Atmosphäre des ‚Cool‘, und für ein Theater des Absurden fehlt die existenzielle Dimension der Aussagen. Die letzten Worte Franz', als er am Boden des Supermarkts stirbt, wirken wie eine Selbstparodie auf das naive Räuber-und-Gendarm-Spiel des Films, das jetzt in Franz' Worten zu einer spießigen Allerweltsmoral verdichtet wird: „Schuster, bleib bei deinen Leisten.“

Zum anderen werden selbstreferenzielle Bedeutungen angedeutet. Johanna: „Ich hab dich so lieb.“ – Franz: „Ich muss zum Telefonieren.“ Hier wird nicht nur die lustlose Beziehung von Franz' zu Frauen definiert, sondern auch seine Neigung, sich in anderen, fatalen Situationen zu sehnen, während seine Gegenwart von sprödester Langeweile gekennzeichnet ist. Er wird vor Johanna fliehen und bei Margarethe wohnen. Und diese hat wandfüllend – und bildparallel – ein Werbeplakat mit einem großen Gesicht aufgehängt (**Abb.20**).

In späteren Szenen wirken Körperstellungen von Günther und Franz so, als würden sie mit diesem vergrößerten Abbild eines Gesichts schlafen (**Abb.21**). Und auch der Kopf des Polizisten, der mit Johanna schläft, ist von einem Bilderrahmen umfassen, als er nach der Liebesnacht seine Hose anzieht (**Abb.11**).

Der Geschlechtsverkehr mit der vergrößerten bildlichen Reproduktion eines Gesichts hat eine deutliche Parallele in dem letzten Film, in dem Fassbinder als Schauspieler in der Hauptrolle mitgewirkt hat: „Kamikaze 1989“ (D 1982, R: Wolf Gremm). In der letzten Szene, nachdem Kommissar Jansen (RWF) einen terroristischen Anschlag auf die Zentrale eines totalitären Medienkonzerns verhindert hat, begibt er sich zu einer ebenfalls wandfüllenden Reproduktion der Fotografie des Astronauten Neil Armstrong auf dem Mond. (Währenddessen hört man eine Rede von Präsident Richard Nixon.) Er simuliert zunächst für einige Sekunden einen Geschlechtsverkehr mit diesem Poster, bis er sich wieder

umdreht und nun, minutenlang, während die Abspann-Credits links im Bild zu sehen sind, in die Kamera starrt, zeitweise höhnisch lachend (Abb.22/23). Der Geschlechtsverkehr mit dem Mann auf dem Mond wirkt wie der satirisch-bittere Schlusspunkt von Fassbinders bildlicher Reflexion über die sexuelle Funktionalität von Bildern, die bereits 13 Jahre zuvor in „Götter der Pest“ deutlich ist.

Eine an den Bildkader erinnernde Form ist auch eine leere Fensteröffnung in Jos Bauernhaus, die zum mit Stroh gefüllten Schafstall führt. Sie wird in einer Einstellung durch die Albernheit Günthers hervorgehoben, der hindurchspringt und – nach einem auffälligen Zoom nun in der Großaufnahme seines Gesichts – ausruft: „Hui, Wahnsinn!“ (Abb.47/48) Diese Albernheit kennzeichnet deutlich die gesamte Szene auf dem Bauernhof. Franz, Günther und Jo benehmen sich wie die Kinder und führen die für Kriminalstoffe handelsüblichen Prügeleien in einer parodistischen Floskelhaftigkeit vor, indem sie miteinander raufen. Hier werden Überreste einer standardisierten Dramaturgie gezeigt, die als solche aber zweckentfremdet bzw. -entleert erscheint.

Aus dieser Perspektive ist Wallace Steadman Watson in seinem Begriff der „ironic narrative modes“ in diesem Film zuzustimmen. Das von ihm im selben Satz genannte „heavy-handed melodrama“¹² setzt voraus, dass Fassbinder hier zugleich eine pathetische emotionale Tiefe anpeilt. Diese Auffassung findet sich auch bei anderen Autoren, so bei Wilhelm Roth: „Die Personen sind so sehr auf sich allein gestellt, so wenig fähig, sich einander zu öffnen, so sehr auch isoliert von Geschichte und Gesellschaft, daß nur Einsamkeit oder Tod am Ende stehen können.“¹³ Und bei Herbert Spaich, der gar eine metaphysische Interpretation anstrengt: „Fassbinder ging es hier um die Zustandsbeschreibung an den Wurzeln menschlicher Existenz, in einer Welt ohne Gott.“¹⁴

Angesichts der – zumindest aus heutiger Sicht – trashigen Saloppheit und Reduktion von Form und Inhalt erscheinen solche Charakterisierungen wie rhetorische Kanonen neben ästhetischen Spatzen – bzw. ästhetischen Phänomenen, die in anderer Hinsicht extrem genannt werden können: in einer als selbstparodistisch zu empfindenden Naivität und Krudheit.

Die Langeweile und Sinnleere wird zuweilen bis an die Grenze des Erträglichen ausgespielt, etwa in der Szene im Supermarkt vor dem Überfall, als der Supermarkt-Chef (Hannes Gromball) Franz fragt, was er denn beruflich mache, und dieser antwortet: „Na ja, so Sachen halt.“ Auf die Wiederholung derselben Frage folgt noch einmal die Antwort: „Na ja, so Sachen halt.“

Angesichts solcher Szenen wirkt es wie eine Selbstbeschreibung des Films, wenn Franz regungslos in einer ausführlich gezeigten Szene einer Single von Karl Valentins „Maskenball der Tiere“ lauscht. Das Lied endet mit den Zeilen: „Dass der Gesang nur Unsinn war / das wird zum Schlusse jedem klar / Fiderallala, fiderallala.“

Spaich fragt nach solchen Aussagen nicht, sondern sieht stattdessen hier zugleich „beklemmende Authentizität“ sowie „undurchschaubare Regeln“ einer „ritualisierten Normalität“.¹⁵ Ob Authentizität beurteilt werden kann, wenn das als authentisch Empfundene zugleich „undurchschaubar“ und die entsprechende Normalität „ritualisiert“ ist, wäre zu bedenken. Und Spaichs Einschätzung, der Film sei im Schaffen Fassbinders „ein Schlüsselwerk für seine Art, die Welt zu

sehen“,¹⁶ lässt sich am ehesten dann aufrechterhalten, wenn man für „Welt“ den Begriff „Kino“ einsetzt.

Angesichts der absichtsvoll wirkenden Langeweile der Inszenierung erhält der letzte Satz Günthers eine besondere Bedeutung. Er würde sich dann auf die Erkenntnis münzen lassen, dass im Umgang mit einem solchen Film der notwendige Zeitaufwand sorgsam bedacht werden sollte: „Life is very precious, even right now.“ Die Sekundärliteratur vermittelt jedoch einhellig den Eindruck, dass es sich hier um eine Stiletüde des werdenden Genies handelt, die Referenzen auf die klassische Hollywood-Ära mit stimmungsvoller Elegik verbindet. Die Filmbewertungsstelle (FBW) verlieh seinerzeit das Prädikat „Besonders Wertvoll“.¹⁷

Der Händler der vier Jahreszeiten (D 1971)

Ein junger Mann, Hans Epp (Hans Hirschmüller), weicht vor seinem kleinbürgerlichen Lebensumfeld in München nach Afrika in die Fremdenlegion aus. Nach seiner Rückkehr in die Heimat wird er Polizist, muss den Dienst jedoch quittieren, als er sich im Dienstzimmer von einer Prostituierten verführen lässt. Nun arbeitet er gemeinsam mit seiner Frau Irmgard (Irm Hermann) als fahrender Obsthändler. Er ist jedoch unzufrieden mit seinem Leben. Innerhalb der Filmhandlung wird dies begründet dadurch, dass er eigentlich Mechaniker werden wollte, was seine Mutter ihm untersagte; außerdem ist er auch während seiner Ehe immer noch heimlich verliebt in eine Frau (Ingrid Caven), die aus Standesgründen einen anderen geheiratet hat. Hans trinkt zuviel und schlägt seine Frau. Als diese sich von ihm scheiden lassen will, erleidet er einen Herzinfarkt. Arbeit und Alkoholkonsum sind ihm nun untersagt, und seine Frau kehrt zu ihm zurück. Während seines Krankenhausaufenthalts betrügt Irmgard ihn mit Anzell (Karl Scheydt), der kurz darauf ohne ihr Zutun von Hans als Obstverkäufer engagiert wird. Irmgard will Anzell loswerden, und weil sie weiß, dass ihr Mann ihn heimlich kontrolliert, verleitet Irmgard Anzell zu einem Betrug, deswegen Hans ihn entlässt. Unerwartet trifft jetzt Hans seinen Freund Harry (Klaus Löwitsch) aus der Fremdenlegion wieder und stellt ihn als Verkäufer ein. Hans verfällt zunehmend der Melancholie, und Harry kümmert sich um das Geschäft und die kleine Tochter Renate (Andrea Schober). Aus Lebensmüdigkeit trinkt sich Hans schließlich in Anwesenheit seiner Frau, von Harry und anderen Kneipengästen zu Tode. Bei seiner Beerdigung deutet sich an, dass Irmgard und Harry mit vereinten Kräften das Geschäft weiterführen werden.

Fassbinders Film ist eine stark simplifizierte psychosoziale Fallstudie. Man könnte sogar Ressentiments darin sehen: den Blick einer Mittel- und Oberschicht auf eine gesellschaftliche Unterschicht, deren Leben sie in Wirklichkeit nicht kennt, aber trotz ihrer Unkenntnis mit Gewissheit als trostlos und verfehlt auffasst. Deshalb ist es nicht selbstverständlich, wie Spaich zu konstatieren: „Man kennt die Menschen und die hier beschriebene Welt zur Genüge aus eigener Anschauung.“¹⁸ Diese Aussage kann hier nicht bewertet werden. Wohl aber der übrige Text des Absatzes, in dem er enthalten ist: „Eine unsichtbare Montage führt den Zuschauer quasi bis ins Innere seiner Existenz und verweist damit zwangsläufig über den Film hinaus in die eigene Seelenlage. [...] Der Regisseur erlaubt uns, im Gezeigten Bruchstücke des eigenen Lebens wiederzufinden.“

Komplexer ist die Welt, in der wir leben und mit anderen zusammenleben, nur noch selten in einem Film beschrieben worden.“¹⁹

Wer diesen Film – zumindest das, was Spaich davon in seinem Buch wiedergibt – als „komplex“ auffasst, disqualifiziert aus meiner Sicht sein eigenes Urteilsvermögen. Spaichs Gestus ist hier als Parodie aufzufassen – oder als Nonsens. Was Spaich das „Innere seiner Existenz“ nennt, ist eine äußerst spärliche Ansammlung von Klischees des Kleinbürgertums: Kommunikationsarmut, Gewalt in der Ehe, Alkoholismus. Eine „komplexe“ Beschreibung der „Welt, in der wir leben und mit anderen zusammenleben“ soll eine Geschichte sein, die – abgesehen von der achronologischen Erzählweise mit mehreren Rückblenden auf der narrativen Ebene – auf der Handlungsebene nichts zu bieten hat, was diesem Begriff entspräche. Die Charaktere sind schablonenhaft, die Szenen alltäglich und überschaubar, die Moral platt. Das entspricht auch nicht dem „klassischen Melodram“²⁰ Douglas Sirks, auf das hin alle Texte über Fassbinder dessen Genre-Studien – nach expliziter Vorgabe des Filmemachers selbst in Texten und Interviews²¹ – interpretieren. Diese Filme Fassbinders sind vielmehr oft eine triste Schwundstufe melodramatischer Fabeln Hollywoods, übertragen auf ein klischiertes deutsches Milieu. In Kameraarbeit, Ausstattung, Beleuchtung und Ton sind sie karg, im Sinne von Hollywood-Produktionsstandards sogar armseilig zu nennen. Die Schauspieler führen eine solche Reduktion in einem Brechtschen Verfremdungseffekt selbst vor.

Dies erkennen manche Autoren. Christian Braad Thomsens folgende Charakterisierung ist deshalb treffender als Spaichs oberflächliche Beschreibung; sie widerspricht auch zu Recht der Einordnung von Fassbinders Filmen in das konventionelle Schema melodramatischer Kinoerzählungen: „Fassbinder ließ seinen Personen nicht die Möglichkeit, von ihrem Spiegelbild verschlungen zu werden wie Narziß von dem seinen. Wenn sich Irm Hermann in *Händler der vier Jahreszeiten* oder Margit Carstensen in *Bremer Freiheit* im Spiegel sehen, blickt kein Wunschtraum zurück, sondern eine Karikatur des Bildes, das sie von sich selbst haben. Es ist nichts Verlockendes, keine Verheißung in ihrem Spiegelbild. Der Spiegel ist eine Warnung.“²² Über Regieanweisungen an Brigitte Mira berichtet der Autor: „Er bestand auf einem Sprechrhythmus, der unnatürlich war, der aber gerade Sprache als Sprache hörbar machte, ähnlich wie sein Schnittrhythmus, der das Bild als Bild sichtbar machte.“²³

Aber auch Thomsen interpretiert Fassbinder in diesem Sinne v.a. als einen soziopolitisch engagierten Filmemacher, der mit solchen V-Effekten letztendlich innerhalb des ästhetischen Bezugsrahmens eines Realismus argumentiert: „*Händler der vier Jahreszeiten* erzählt eine Geschichte, die eine sozialrealistische Darstellung vermuten läßt, aber nichts liegt Fassbinder ferner. Der Film ist konsequent stilisiert, oft in einem solchen Maße, daß die einzelnen Szenen sich erweitern und zu einem archetypischen Ausdruck kleinbürgerlicher Lebensform werden, die der Film kritisch beleuchtet. Ohne auch nur einen Augenblick in billigen Karikaturen zu landen, gerät jeder einzelne Satz, jedes Bild und jede Dekoration eine Spur überdeutlich.“²⁴ Es wirkt angesichts der Stereotypie von Handlung und Charakteren, von ihrer Unverbesserlichkeit und Unausweichlichkeit der sinnlosen und schwach motivierten Selbsterstörung eher bemüht, wenn Thomsen befindet: „Niemand kann bezweifeln, daß er die vorgeführten Men-

schen liebt, aber indem er ihr Milieu mit einem unnatürlichen Akzent auf den Sätzen durch Kostüme und Dekorationen verdeutlicht, die konkreter Ausdruck der Kleinbürgerlichkeit sind, zeigt er eine Distanz zwischen den Personen und ihrem Milieu und demonstriert gleichzeitig, wie ihre Gedanken und Handlungen durch dieses Milieu geprägt sind.“²⁵

Thomsen erkennt also einerseits präzise Fassbinders V-Effekte, will aber andererseits die Inszenierung dennoch als „herzergreifend“²⁶ sehen – wenn er hier nicht die Darstellung von Hans’ Infarkt im Sinn hat und in diesem Sinne makaber-ironisch denkt.

Hans Günther Pflaum und Watson sind im Bezug auf diesen Film etwas genauer in kursorischen Hinweisen auf bildliche Argumentationen: „Folgerichtig setzt sich nun auch der Blick des Regisseurs für physische Details durch, für die labyrinthische Abgeschiedenheit der Hinterhöfe, für die Enge der kleinbürgerlichen Wohnung mit der Tischdecke aus Wachstuch und dem Kitsch an den Wänden, für die Tristesse einer Kneipe.“²⁷ – „For the most part, *The Merchant of Four Seasons* makes effective and restrained use of visual metaphors to enhance its melodrama. As in Sirk’s films, characters are often framed by doorways and windows, reinforcing our perception of their circumscribed lives, just as the cryptic dialogue, reminiscent of *Katzelmacher*, underscores their psychological and intellectual limitations.“²⁸ Auch hier also ein scheinbar selbstverständliches Resentiment gegenüber dem sozialen Milieu, das in Fassbinders Film das vordergründige Thema ist. Die Interpretation der bildlichen Argumentation verbleibt in dieser Bedeutungsdimension: Realistische Sozialkritik wird als das einzige Anliegen des Films dekretiert; die bildliche Argumentation ist eine – hier mit den konkreten Beispielen von Tür- und Fensteröffnungen erwähnte, aber nicht an Einzelbildern belegte – lobenswerte Illustration dieser als gewiss angenommenen Autorintention.

Die Frage, ob die Geschichte ein reales Vorbild hatte und in welchem Verhältnis der Autor zu vergleichbaren sozialen Realitäten stand, lässt sich hier nicht beantworten. Auffällig ist – zumindest aus heutiger Sicht –, dass Fassbinder einen äußerst kruden Film gemacht hat. Bei einem Mainstream-Publikum wird er von vornherein auf Ablehnung stoßen – auch wenn die zeitgenössische Resonanz aus lobenden Kritiken und Preisen bestand –, weil die Handlung unspektakulär, die filmischen Mittel sparsam bis zur Trostlosigkeit gehalten sind.

Die Interpreten des Films erwähnen die Brüche und Merkwürdigkeiten der Inszenierung entweder gar nicht oder versuchen sie wie Watson als ‚Schwäche‘ des Films in ein harmonisierendes Erklärungsmodell zu integrieren: „There are few points at which *The Merchant of Four Seasons* does not maintain such stylistic tact, however. For example, Hans’s melodramatic heart attack and collapse early in the film looks simply ludicrous. An early sequence in which Hans interviews applicants for the job as his helper indulges in comic high jinks reminiscent of *Rio das Mortes*, which seem altogether inappropriate in this movie. And in the scene where Hans drinks himself to death, his flashback to a severe beating he had received at the hands of a Moroccan during his Foreign Legion service, when he begged his tormenter to kill him, seems an unusually heavy-handed dramatization of his present death wish, perhaps deriving from the director’s private fantasies.“²⁹ Hier hätten die Fragen nach den Implikationen von Fassbin-

ders Inszenierung erst zu beginnen – der Text Watsons gibt sie jedoch als eine ausreichend begründete Schlussfolgerung aus, gekrönt von einer Unterstellung sadistischer Fantasien – freilich des Regisseurs, nicht des Interpreten.

Thomsens zitierter Anmerkung, Sprache, Bild und Dekoration seien stets „eine Spur überdeutlich“ ist ausführlicher nachzugehen. Im selben Satz fühlt er sich – entsprechend zur glättenden Argumentation bei Watson – veranlasst, Fassbinder dabei nur hehre Absichten innerhalb der realistisch-melodramatischen Erzählweise zuzusprechen („Ohne auch nur einen Augenblick in billigen Karikaturen zu landen“).

Dass Fassbinder die Ästhetik seines Films bewusst entworfen hat, sollte eher die Prämisse einer unabhängigen Auseinandersetzung mit ihm sein. Verdächtig ist die Einhelligkeit, mit der die Autoren ausschließlich das Erklärungsmodell des sozialen Realismus – bei Thomsen mit gelindem Brechtschem V-Effekt – akzeptieren und für ihre eigene Interpretation instrumentalisieren (Pflaum: „die Verbindung von Melodrama und Realismus, mit der er das Genre auch für kleinbürgerliche Protagonisten öffnen konnte“; ³⁰ Watson: „a sympathy and a realism“ ³¹). Wäre dies alles, hätte Fassbinder weder auf inhaltlicher, noch auf formaler und ideologischer Ebene den erklärten Vorbildern Ödön von Horváth, Brecht, Fleißer und Kroetz etwas Substanzielles hinzuzufügen. Sein Film wäre eine weitere Klage über das kleinbürgerliche Leben, wie es nicht sein sollte – „Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft“ (Thomsen), ³² „general critique of life in early postwar West Germany.“ (Watson) ³³

Sieht man den *Film* „Händler der vier Jahreszeiten“, sieht man jedoch noch eine ganze Menge mehr. Und dieses ‚Mehr‘ sind filmische Bilder, die sich zu ikonografischen Traditionen des Kinos und dem Wesen filmischer Bilder selbst verhalten.

Formuliert man Aussagen zu diesen Bildern – und ignoriert sie nicht in der expliziten Beschreibung wie alle Autoren von Buchpublikationen über Fassbinder –, entstehen Bedeutungen dieser Erzählung vom trunksüchtigen Obsthändler jenseits der Patterns vom verfilmten Epischen Theater und gutgemeinten sozialen Realismus.

Die erste Frage in dieser Hinsicht stellt sich bereits in der ersten Szene: Hans verkauft in einem Hinterhof Birnen und ruft sein Angebot zu den Fenstern empor. Er dreht sich dabei im Kreis, wobei sein Kopf in Großaufnahme zu sehen ist. Das so evozierte Schwindelgefühl – die fehlenden Raumkoordinaten in der Großaufnahme, die Drehung des sichtbaren Körpers – wird in der nächsten Einstellung von einem 360°-Schwenk der Kamera fortgesetzt, die so die Hauswände in kreisender Untersicht zeigt, während die Vorspann-Credits eingeblendet werden.

Diese den Raum- und Gleichgewichtssinn verwirrende Bildästhetik der Kamera von Dietrich Lohmann wird Fassbinders späterer Fotograf Michael Ballhaus nach einer Szene in „Martha“ (D 1973), in der sich zwei Liebende begegnen, zu einer Art Markenzeichen kultivieren.

Der sprachliche Vergleich zu einem Alkoholrausch – ‚alles dreht sich‘ – liegt nahe. Aus den Früchten, die Hans hier verkauft, lässt sich ein diesen Zustand hervorrunder Schnaps herstellen. In mehreren Szenen wird außerdem im redu-

zierten Bildinhalt der Hinterhof-Szenen die rechteckige Form des Obstkarrens deutlich (**Abb.54**) – die Form eines Kino-Breitwandformats.

Diese Form eignet auch dem Tablett, das Harry als Kellner trägt, als er unerwartet Hans wiedersieht. In der unbändigen Freude lässt er es zu Boden fallen. Dies wirkt etwas unreal, weil der Anblick Hans' kein so intensiver Schock sein kann und Harry das Missgeschick in der Realität wohl vermieden hätte. In Fassbinders Inszenierung wird der Blick so auf das Tablett gelenkt, dessen Form der Grundfläche des Obstkarrens korreliert. Und wenn Harry das Tablett beim Anblick seines Freundes fallen lässt, erhält diese Geste damit eine symbolische Bedeutung: Der Alkohol / das Bild werden gleichgültig, wenn eine menschliche Beziehung entsteht, die diese Ablenkungen / Betäubungsmittel überflüssig werden lässt. Fassbinder akzentuiert diesen Moment durch eine irrealen Verzögerung in der Montage von Nahaufnahmen der beiden Männer, jeweils mit einem etwas irren Grinsen im Gesicht.

In zwei weiteren Motiven wird die Assoziation von Film und Alkohol verstärkt. In der ersten Szene gemeinschaftlichen Saufens vor seinem Herzinfarkt wird Hans von Irmgard in der Kneipe aufgefordert, nach Hause zu kommen. Sie verweilt in einer geöffneten Tür, die Teil einer Holzvertäfelten, kassettierten Trennwand ist. Die senkrecht gereihten rechteckigen Formen der Kassetten wirken wie – nebeneinander nochmals gereiht – Filmstreifen.

Hans widersetzt sich und schleudert dann sogar einen Stuhl auf Irmgard, der gegen die Tür in der kassettierten Bänderung prallt (**Abb.32-35**). Diese Geste eines an einer Tür zerschmetterten Stuhls findet sich z.B. auch in einer Szene von Otto Premingers „The Man with the Golden Arm“ (USA 1955), als Frankie Machine (Frank Sinatra) sich in einem Raum einschließen lässt, um dem Heroin zu entsagen.

Das zweite Motiv betrifft das Serielle, das in der Aufteilung der Trennwand schon enthalten ist. Einmal findet es sich in Gestalt von Bierflaschen in der Eppschen Küche, die auf dem Bord einer Anrichte nebeneinander in großer Zahl aufgereiht sind, anstatt sie in einem dazugehörigen Kasten aufzubewahren. Irmgard sagt, vor dieser Reihung stehend: „Hans? Harry will die Abrechnung machen.“ Diese bildliche Anordnung wirkt darüber hinaus im Ganzen wie eine Maske (**Abb.67**).

Das Serielle ist Kennzeichen der filmischen Form – der Reihung von Einzelbildern auf dem Filmstreifen ebenso wie der Möglichkeit, von einem Original unzählige Kopien anzufertigen. Dies ist auch das ökonomische Modell des Films als Ware: Akkumulation durch Distribution einer größeren Zahl von Kopien, die zwar Bilder von Menschen zeigen, aber in ihrer Aufführung nur noch eingeschränkt reale technische und organisatorische Arbeit von Menschen erfordern, während der finanzielle Gewinn durch die Bezahlung der sinnlichen Wahrnehmung technisch reproduzierter Bilder entsteht.

Als Kapitalakkumulation durch Besitz an Produktionsmitteln – und in der Verdoppelung des Produktionsmittels innerhalb der Filmhandlung noch einmal als Resultat einer Serienbildung vorgeführt – zeigt sich auch der Entschluss der Epps, nach Hans' Herzinfarkt einen zweiten Karren zu kaufen und einen Verkäufer einzustellen, der nur einen Anteil des Verkaufspreises der Ware erhält. Die Szene, als Irmgard Hans diese Geschäftsidee mitteilt, ist im überreagierend

jubilierenden Tonfall der Frau am Krankenbett ihres sterbenden Mannes besonders unreal und grotesk.

Noch einmal fallen Hans und Irmgard deutlich aus der Rolle, wenn er ihr davon berichtet, dass er Anzell heimlich in dessen Verkaufsergebnissen überprüft hat. Obwohl dies zu den legitimen und wahrscheinlichen Vorgehensweisen eines Geschäftsmannes zählt, lachen Hans und Irmgard hysterisch darüber, und sie fragt: „Du hast ihn bei der Arbeit beobachtet?“ Mit dieser visuell definierten Entfremdung von Arbeitgeber und -nehmer ist – hier in einer eben nicht sozialrealistisch expliziten, sondern absurd-komödiantischen Weise – das Verhältnis der Ausbeutung denunziert.

Die am stärksten betonte Vorführung eines seriellen Ablaufs ist schließlich Hans' selbstmörderisches Schnapstrinken. Absurderweise – und dadurch zur symbolischen Interpretation animierend – sehen ihm Angehörige und Freunde dabei zu, wie er sich zu Tode trinkt und ein geleertes Schnapsglas nach dem anderen vor sich auf dem Tisch abstellt. Er kommentiert dabei jeden heruntergestürzten Schnaps – in Anspielung auf die Überredung eines Kindes am Tisch – mit etwas, ‚wofür‘ er den Schnaps konsumiert: „Und jetzt einen für meine Mutter, für meine Schwester Heide, für meinen Schwager Kurt [...]. Der für die Polizei. Und der für's Gymnasium und der für die Legion.“ (Abb.68)

Einerseits erlangen die tödlichen Schnäpse so die naheliegende symbolische Bedeutung, die zu seiner Lebensmüdigkeit führenden als demütigend und traurig empfundenen biografischen Stationen zu repräsentieren. Andererseits entsteht im Seriellen des Vorgangs jedoch – neben dem ersten (Handlung) und zweiten Textsinn (diegetische Motivation der Figur) – noch eine dritte Bedeutungsebene, die in der skizzierten Weise auf das filmische Medium selbst verweist, mit dem Hans' Geschichte erzählt wird.

Diese Bedeutungsebene bringt damit andere Interpretationen zumindest in Bewegung, die – wie zuvor gezeigt – in Fassbinder im Kern nichts anderes als einen filmischen Epigonen von gesellschaftspolitisch engagierten Theaterkonzeptionen sehen wollen. Interpretieren, die diese mögliche Bedeutungsdimension vernachlässigen, liefern in diesem Sinne unfreiwillige Selbstbeschreibungen einer nicht problematisierten Sucht nach Filmbildern, die von Fassbinder – nicht als dem ersten Filmemacher³⁴ – etwa mit dem Alkohol als bewusstseinstrübendem Narkotikum parallelisiert werden. Selbst dass Hans' alkoholischer Selbstmord mit in Serie verzehrten Schnäpsen einer theatralen Vorführung ähnelt, bei der das Publikum dem tödlichen Alkoholkonsum zusieht, obwohl ausreichend Gründe dazu bestehen, ihn an seinem Tun zu hindern, veranlasst Fassbinders Interpreten merkwürdigerweise nicht zu einer solchen Frage nach dem symbolischen Gehalt der Droge in diesem Film. Vielmehr nehmen sie, wie Elsaesser, die filmische Erzählung rein wörtlich: „He returns to beer and schnapps, and in a slow, painful session, punctuated by memories of abandonment and betrayal, Hans drinks himself to death in a bar, in full view of his friends.“³⁵

Den selbstreferenziellen Gehalt dieser Inszenierung in Interpretationen zu ignorieren erinnert aus dieser Sicht wiederum an ein Handlungselement des Films: dem wiederholten Auftreten der Epp-Tochter Renate, die der Nachhilfe bei schulischen Textaufgaben bedarf. Ihr leiblicher Vater hilft ihr nicht dabei, sondern starrt aus dem Fenster – eine weitere, sehr traditionsreiche Metapher

für das Bild an sich – und regrediert dabei selbst beinahe zu kleinkindlichem Verhalten: Er lutscht an seinem Daumen. Dementsprechend auch das Bild seiner Sexualität. Zu dem Schlager „Buona, buona notte“ von Rocco Granata lutscht Hans in Großaufnahme an Irmgards Brustwarze – ein äußerst trivialisiertes und auf pornografische Sichtbarkeit reduziertes Bild (**Abb.55**). Hans wird die Schallplatte später – offenbar im Ungenügen an seinem Leben – zerbrechen.

Auch in diesem letztgenannten Motiv wird Hans' Niedergang also mit einer selbstreferenziellen Metapher für Bildlichkeit kombiniert. Auf der inhaltlichen Ebene des Films wirkt dieses Verhalten nur schwach motiviert. Er deutet im Dialog an, dass er sich nutzlos fühlt, seit er selbst kein Obst mehr verkaufen kann. Eigentlich aber ist sein Leben sorgloser geworden, die Geschäfte gehen gut, und in Harry hat er einen alten und verlässlichen Freund. Seine Reaktion ist jedoch die, nurmehr apathisch aus dem Fenster zu starren.

Diese ‚logische Schwäche‘ oder zumindest Unplausibilität der Handlung ergibt jedoch einen Sinn, wenn man die Epp-Figur als Allegorie eines dem Handel mit reproduzierten Bildern Verfallenen interpretiert. Der „Händler der vier Jahreszeiten“ – eine wörtliche Übersetzung des französischen Begriffs für einen Obsthändler – ist in diesem Sinne auch einer, der mit bewegten, also ‚Zeit-Bildern‘ handelt und in diesem Sinne daran zu Grunde geht.

Dass kein Text zu Fassbinders Film diesen Aspekt wiedergibt, ist ein blinder Fleck der Rezeption (nicht nur) dieses Films. Die Rezensenten übersehen oder verschweigen, dass in dem konventionellen Realismus etwas enthalten ist, das bei künstlerischen Zeichen stets anzunehmen ist. Ein über Konnotationen produzierter Sinn vorgeblich realistischer Einzelheiten in Handlung und Bildlichkeit funktioniert so als symbolischer Sinn bildlicher Zeichen – analog einer ‚Bilder-schrift‘, als die Film verstanden werden muss.

Dem Film kommt damit ein den ägyptischen Hieroglyphen verwandter Status zu – so auch die historisch frühere Metapher für die Traumzeichen bei Sigmund Freud.³⁶ Welches Verhältnis Fassbinder zu diesen Bilderzeichen des Films gehabt haben mag, deutet sich – in einer zu allen Publikationen zu seinem Werk konträren Weise – in einer Dialogzeile an, die sein Freund Daniel Schmid als Bewerber für die Stelle des Obstverkäufers als Bericht über seinen Werdegang ausspricht: „Jetzt am Schluss war ich in Ägypten und bin dann aber da weggegangen, als diese Sauerei da losgegangen ist, da unten.“ Auch Harry erzählt kurz darauf von seiner Zeit in Ägypten. Hier ist von einer persönlichen Beziehung und einem gescheiterten Geschäft die Rede: „Ich war sieben Jahre in Ägypten, hab geheiratet, ’n kleinen Laden aufgebaut, aber es ist mir alles danebengegangen.“

Fassbinder selbst hat in der Öffentlichkeitsarbeit freilich den konventionellen und eindimensionalen Interpretationen – wie auch in anderen Fällen – Vorschub geleistet. Wer will, kann hierin eine Täuschungsstrategie erkennen, die Missverständnisse und eingeschränkte Sichtweisen zunächst einmal begünstigen will. Eine Täuschung wird jedenfalls in „Der Händler der vier Jahreszeiten“ auch im Filmtext dreimal thematisiert. In einer der ersten Szenen wirft Irmgard – auffälligerweise für das Publikum aus nicht sehr deutlichen Gründen – Hans vor: „Du bist unehrlich!“ Später, als Irmgard intrigant Anzells Entlassung bewirkt hat, wird sie von diesem in Gegenwart von Hans wegen ihres Verhaltens offen angeklagt. Erregt stellt sie an ihren Ehemann nun die Frage, die auch auf den

Regisseur des Films bezogen werden könnte: „Hans? Du glaubst doch nicht, was er sagt, oder?“ Hans' Schwester (Hanna Schygulla) ist die einzige, die - innerhalb der Handlungslogik – das verfahrenere Verhältnis von Hans und seiner Familie sieht und dies ausspricht. Gegen darauf folgende Vorwürfe verwahrt sie sich: „Ich bin nicht aggressiv. Ich bin nur ehrlich.“

Eins gilt jedoch weder für die Filmfigur Hans, die den folgenden Satz sagt – noch manchem Interpreten, wenn man seine Texte beim Wort nehmen darf: „Wer weiß, vielleicht denk ich zuviel.“

Angst essen Seele auf (D 1973)

Die Putzfrau Emmi (Brigitte Mira) verliebt sich in Ali (El Hedi ben Salem), einen Marokkaner, und heiratet ihn. Ihre Kinder, Nachbarn und Arbeitskolleginnen akzeptieren diese Beziehung jedoch nicht und sind offen feindselig. Ali wendet sich zeitweilig der Kneipenwirtin Barbara (Barbara Valentin) zu, kehrt jedoch zur enttäuschten Emmi zurück. Schließlich klappt er, während sie tanzen, zusammen. Die Diagnose: ein Magengeschwür. Der Arzt berichtet, dass dies zur Zeit bei ausländischen Bürgern oft der Fall sei. Die letzte Szene zeigt Emmi am Krankenbett.

Fassbinders Film wird zu seiner Zeit und bis in die Gegenwart aufgefasst als ein Melodram zum Thema Fremdenfeindlichkeit. So selbstverständlich, wie sie heute wirkt, mag die Erkenntnis der von ihm beschriebenen Vorurteilsstrukturen 1973 nicht gewesen sein. Was man heute aus einer Fülle von journalistischen Berichten kennt, was zum Konsens einer Integrationspolitik in Einwanderungsländern gehört, ist in „Angst essen Seele auf“ als eine dramatisch verdichtete Fallstudie inszeniert.

Roth sieht hier „die Personen in ihrer Not und Hilflosigkeit, mit ihren Hoffnungen, mit ihren Wünschen nach einem kleinen Glück, so genau und ohne Sentimentalität mitfühlend beschrieben.“³⁷ Das Genre-Vorbild bei Douglas Sirk ist hier ein durchgehendes Interpretationsschema innerhalb der veröffentlichten Literatur. Das Hollywood-Melodram in seiner dramaturgischen Schlichtheit und emotionalen Intensität werde für die Erzählung einer sozialkritischen Fabel verwendet.³⁸

Die Schlichtheit der Inszenierung auf den ersten Blick führt zu Formulierungen wie jener Spaichs: „Kunstvoll kunstlos hat Fassbinder einen der schönsten Liebesfilme, die es gibt, inszeniert, der dem verehrten Vorbild ‚All that Heaven allows‘ in keiner Beziehung nachsteht.“³⁹ Wer Kunst nicht sieht, hat jedoch nicht unbedingt Recht, wenn er deshalb die Abwesenheit von ‚Kunst‘ konstatiert (es sei denn, er befindet sich selbst auf einem metaphorischen Sprachlevel, das von der Art seiner Veröffentlichung als filmwissenschaftlichem Text verleugnet wird).

Jede Einstellung und jeder Dialog von Fassbinders Film enthält metaphorische und allegorische Aspekte, die die schlichte Tragödie mit selbstreferenziellen Aspekten anreichern.

Schon die erste Szene verweist auf sprachliche Differenzen. Die Kneipe, in der Emmi vor dem Regen Zuflucht sucht und in der sie nun Ali kennenlernt, wird von arabischen Arbeitern besucht; sie hören dort auch ihre Musik. Emmi

zu der Wirtin: „Ich komme nämlich jeden Abend hier vorbei und hör die fremde Musik von draußen. Was ist das für eine Sprache, was die da singen?“

Die Sprache, die Fassbinders Film ‚singt‘, ist nicht nur jene, die in den Texten seiner Interpreten wiedergegeben wird. Motivische Argumentationen, die sich bereits in „Götter der Pest“ und „Händler der vier Jahreszeiten“ gezeigt haben, werden hier fortgeführt. Ein Indiz in dieser Hinsicht geht von der ersten Einstellung aus: Während die Credits in Giftgrün (das im Vorspann von „Die dritte Generation“ etwas blasser wiederkehren wird) zu lesen sind, sehen wir eine Autostraße bei Nacht. Einige Wagen fahren vorbei, Licht spiegelt sich in einer Pfütze auf dem Asphalt.

Nun heißt die Kneipe, in der Emmi Ali kennen lernt und sich mit ihm wieder versöhnt, „Asphalt-Schenke“, wie man in der vorletzten Szene im Telefonat Barbaras mit dem Rettungsdienst erfährt. Der filmische Raum, den der Zuschauer in der ersten Einstellung ‚betritt‘, wird so in einer der letzten Dialogzeilen mit dem Kneipenraum assoziiert, in dem Ali mit den anderen Arbeitern trinkt und schließlich mit einem Magengeschwür zusammenbricht.

Drei explizite Szenen beziehen sich direkt und indirekt auf den Fernseher in Emmis Wohnung: In der einen ist links neben ihr im Bild der TV-Apparat zu sehen, während sie Ali zu Geselligkeit und realer Anwesenheit auffordert (**Abb.05**). Er soll seine Freunde aus der Kneipe zu ihnen in die Wohnung holen: „Können doch hier was trinken, und... ist doch viel gemütlicher hier, oder?“ – Ali: „Kommt hierher das Kameraden?“ – „Ja. Zieh dich an und hol sie her.“ (In dem mit einem falschen Artikel hervorgehobenen Substantiv in Alis Frage wird ein Substantiv betont, in dem wortspielerisch die „Kamera“ enthalten ist, und dieses Substantiv bezeichnet die Menschen, die in persona zu Besuch kommen sollen, während die Kamera das Instrument ist, das eine Ansicht von Figuren auf Distanz ermöglicht.)

Die zweite relevante Szene geht im Film voraus: Als Emmi ihren Kindern überraschend Ali vorstellt, rastet ihr Sohn Bruno (Peter Gauhe) aus. In einer Art paradoxer Vollstreckung der möglichen Auffassung, dass jede menschliche Anwesenheit einer televisuellen Präsenz vorzuziehen sei, tritt Bruno als Protest gegen die Heirat Emmis TV-Apparat ein (**Abb.04**).

Später beginnen Emmis Kolleginnen, Ali zu tolerieren. Hier ist zum dritten Mal der Fernseher Teil der Handlung, und zwar in absurder Weise: Als die Kolleginnen Emmis Wohnzimmer betreten, sitzt Ali sehr dicht vor dem Apparat, der jedoch ausgeschaltet zu sein scheint. Dann stellt Emmi ihren Mann den Freundinnen vor.

Auch hier steht die Beziehung zu Ali in der Handlungslogik als Alternative zum Anschalten des TV-Geräts da, was durch die absurde Inszenierung hervorgehoben wird. Die realistische Wiedergabe von Emmis trostlosem Alltag enthält noch eine weitergehende Frage nach sozialen Gewohnheiten der Geselligkeit und Solidarität. Emmi erzählt über ihre Kinder: „Manchmal sehen wir uns ja, an Festtagen und so, aber...“ – Ali: „Bei uns in Marokko Familie immer zusammen. Nix Mamma allein. Mamma allein nix gut.“ – E.: „Tja. Andre Länder, andre Sitten.“

Der ersten beschriebenen Fernseher-Szene geht unmittelbar eine Szene voraus, in der Emmis Freundin Paula Borchert (Gusti Kreissl) sie besucht. Paula

berichtet vom Tod ihrer Schwester, verlässt die Wohnung jedoch aus Abneigung sofort wieder, als sie Ali sieht. Ali: „Dies Frau nix gut.“ – Emmi: „Quatsch, die ist schon in Ordnung. War nur überrascht, die Arme.“ – A.: „Auge nicht gut. Diese Frau hat Tod in Auge.“ – E.: „Naja, wenn heut die Schwester gestorben ist.“ – A.: „Nicht Tod von Schwistere war in Aug, andere Tod.“ – E.: „Unsinn, das bildest du dir ein.“

Der „andere Tod“ im Auge bleibt hier zunächst unerklärlich. Ali wird so eine mystische Auffassung zugeordnet, die auf der ersten Sinnebene den grundlosen Hass Paulas mit dem „Tod“ assoziiert. Darüber hinaus ergibt sich in der selbstreferenziellen Lesart noch eine weitere Bedeutung, die in der Dichotomisierung ‚irreale (Menschen-)Bilder im TV / lebendiger Ali‘ begründet ist. Frau Borchert als Filmfigur kann damit gemeint sein; als lebloses Abbild eines lebendigen Menschen muss sie den „Tod“ in ihren unechten Augen haben. Emmis Beschwichtigung, er bilde sich das nur ein (die mit dem Verb noch einmal auf Bildlichkeit anspielt), ist aus dieser Sicht eine Karikatur der Verdrängung eines solchen ontologischen Zweifels am Wesen der Bilder.

Die Interpretation der Beziehung von Emmi zu Ali ist in der Literatur einhellig jene sozialrealistische einer aus ethnischen Gründen ‚verbotenen Liebe‘. Unter Einbeziehung der filmischen Inszenierungen (siehe auch weitere Beispiele im Abschnitt „Motive“ weiter unten) erhält diese Fabel jedoch eine metaphorisch strukturierte selbstreferenzielle Doppeldeutigkeit, die das Verhältnis von Menschen zu Bildern und die Liebesbeziehung als sinnvollere Alternative betrifft.

So ist auch die scheinbar simplifizierende – weil im Text in der erstgenannten Deutungsvariante eindeutige – Formulierung der Intention des Films bei Thomsen in letzter Konsequenz wieder ambivalent: „Er kann aber zeigen, wie man lieber nicht leben sollte, und durch das negative Beispiel das Publikum ermuntern, aus dem Kino zu gehen und anders zu handeln.“⁴⁰

Auch manch andere Beschreibung wirkt auf der Meta-Ebene wie eine Zustandsbeschreibung nicht der sozialen Realität, von der der Film angeblich handelt – und die einem ‚intellektuellen‘ Fassbinder-Publikum eher fremd ist –, sondern vielmehr als Charakterisierung einer Fremdheit und eines mangelnden Verständnisses in der Wahrnehmung von Fassbinders Filmprojekten und ihren metaphorischen Bedeutungen, die sich in den Bildern seiner Filme so deutlich an der Oberfläche befinden: „Gleichzeitig aber hat Fassbinder in der Szene [in der Emmi und Ali von Unbekannten misstrauisch beäugt werden] eine ganz unnaturalistische Bildkomposition konstruiert, die die Identifikation einschränkt: er läßt eine steife Gruppe von 10-15 fremden Menschen Emmis Zusammenbruch beobachten und die verständnislose ‚Umwelt‘ repräsentieren.“⁴¹ (Dies ist ein sachlicher Fehler: Es sind – in Totale und Halbnah deutlich zu sehen – sechs Personen, die sich in der Tür eines Biergartenlokals versammeln.)

Dieser andere Blick auf Fassbinders Film verhält sich also einmal mehr konträr zum Tenor der zeitgenössischen Kritik und späteren Rezeption. „Angst essen Seele auf“ wird nach seiner Aufführung bei den Filmfestspielen in Cannes 1974 mit Begeisterung aufgenommen. Berling gibt eine Reminiszenz von Laurens Straub wieder: „... unbeschreiblicher Jubel, der während und nach der Vorführung losbrach. Siebzehnmals Szenenapplaus, minutenlange Standing Ovation... Rainer ist zunächst verdutzt und auch etwas mißtrauisch. [...] Während

wir die Treppe des Palais du Cinéma hinuntergehen, wird Rainer anfangen zu weinen. Es bricht ein unbeschreibliches Schluchzen aus ihm heraus, das wohl zwanzig Minuten dauert.“⁴²

Die dritte Generation (D 1979)

Der Film zeigt Szenen aus dem Leben einer Gruppe von jungen Terroristen und ihren Nächsten – allesamt einem bürgerlichen bis wohlhabenden Milieu entstammend – sowie eines Industriellen, Peter Lurz (Eddie Constantine), der mit der Polizei zusammenarbeitet. Diese Zusammenarbeit ist das realhistorische Kernargument: Lurz handelt mit Hightech (es ist von Computern die Rede), die bei der Verbrechensbekämpfung eingesetzt wird. Terroristische Aktivitäten steigern seine Umsätze und jene anderer Unternehmer, da der Staat in Überwachungstechnik und Datenverarbeitung aufrüstet.

Kennzeichnend auf der formalen Ebene ist vor allem der Ton: Neben den Geräuschen und Dialogen der im Bild sichtbaren Figuren gibt es fast durchgehend ein bis drei Tonquellen, die entweder diegetisch oder nicht unmittelbar zuzuordnen sind. Dies sind v.a. Tagesschau-Nachrichten, die von weltpolitischen oder innerdeutschen Ereignissen handeln; daneben Musik, maschinelle Sounds und die Aufzeichnung eines pornografischen Textes. So erzeugt der Film v.a. akustischen Stress. Und er stellt die z.T. konspirativen, zumeist aber auch dabei alltäglichen und fragmentarisch wiedergegebenen Handlungen der Figuren in einen weltpolitischen Kontext. Zwar gibt es keine ausführlichen ideologischen Absichtserklärungen im Dialog; durch die permanent präsenten Nachrichten scheinen jedoch die Handlungen der Terroristen in einem solchen politischen Bezug zu stehen.

Die Befremdlichkeit der Tonebene wird durch die Nachsynchronisation von Darstellern verstärkt. Auch wirken die Lippenbewegungen von Darstellern, die sich selbst synchronisiert haben, oft nicht exakt den Worten entsprechend. Edgar Gast (Udo Kier) wird durchgehend von Hans-Georg Panczak gesprochen. Paul (Raúl Gimenez) ist sprechtechnisch ein Hybrid: In mehreren Szenen wechselt von Satz zu Satz seine Stimme; u.a. spricht Fassbinder seine Worte. Zuweilen werden auch andere akustische Ereignisse in der Diegese des Films irreal: Einmal sieht Franz Walsch (Günther Kaufmann) einen Spielfilm, während der dazugehörige Ton einer Dokumentation zum Thema deutsche Literatur entnommen ist. Ein anderes Mal – in einer späten Szene, als mehrere der Terroristen aus ihrer gemeinsamen Wohnung in ein unmöbliertes Zimmer geflüchtet sind – ist zwar der Ton der TV-Nachrichten zu hören, aber der Fernseher ist ausgeschaltet.

Die revolutionären Motivationen, die für das historische Vorbild der „Roten Armee Fraktion“ und ihre Terroranschläge der 1970er Jahre als offizielle Version in Anspruch genommen werden, sind auf diese Weise in Fassbinders Film nur als Effekt technischer Medien präsent. Und insgeheim werden die terroristischen Pläne von Polizei und der durch Lurz repräsentierten Industrie befördert, um eine Rechtfertigung für einen erhöhten Schutz der herrschenden Klasse und finanzielle Aufwendungen für technisches Equipment zu haben. Überdies ist eine Drehscheibe für die heimlichen Treffen der Terroristen ein Geschäft für Schallplatten, in dem der Terrorist Rudolf Mann (Harry Baer) arbeitet.

In der ersten Szene sehen wir eine langsame Rückfahrt vom Fenster eines Berliner Gebäudes aus hinein in das zugehörige Zimmer. Der Blick geht zunächst auf den zerbombten Turm der Berliner Gedächtniskirche; dann kommen ein Computermonitor und ein Fernseher ins Bild, die vor den großen Fenstern angeordnet sind. In dem Fernsehgerät ist der Schluss einer Videoaufzeichnung von Robert Bressons „Le Diable probablement“ (Der Teufel möglicherweise, F 1977) zu sehen. Währenddessen werden in Hellgrün die Credits im Rhythmus eines hörbaren Herztons ein- und ausgeblendet (**Abb.01**).

Nach diesem Vorspann folgt die erste der sechs römisch nummerierten Kapitelüberschriften. Während die folgenden Sprüche von Wänden öffentlicher Toiletten im westdeutschen Bundesgebiet sind, stammt eine vorausgehende, nicht nummerierte Schrifteinblendung von dem zur Zeit der Entstehung des Films und seiner erzählten Zeit amtierenden Bundeskanzlers Helmut Schmidt: „Ich kann nur nachträglich den deutschen Juristen danken, daß sie das alles (gemeint ist die Aktion Mogadischu. Und vielleicht auch anderes um Mogadischu herum?) nicht verfassungsrechtlich untersucht haben.“ (1979 in einem Interview des Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“)

Das Zitat fordert im bildlichen Zusammenhang mit der Gedächtniskirche Erinnerungsarbeit und macht dabei den deutlichen Verweis auf technische Medien in Gestalt von Computer und Fernseher. Wenn Schmidt hier Juristen offen für eine nachlässige Ermittlungsarbeit dankt, spricht er sich damit für ein absichtliches Vergessen aus. Demgegenüber zeigt Fassbinder zum einen das Interesse an der Aufklärung des Phänomens Terrorismus und unterstellt zudem polemisch, dass es sich bei der „dritten Generation“ der RAF um Marionetten jener gesellschaftlichen Kräfte handelt, die vorgeblich das Ziel ihrer Attentate sind. Zum anderen impliziert die Anmerkung im Zitat, dass Fassbinder kontextuell denkt. Die Frage „Und vielleicht auch anderes um Mogadischu herum?“ kann man ebenso konkret auf das Thema des Terrorismus hin lesen, wie sie metaphorisch zu verstehen wäre: „auch anderes“ kann mit den folgenden filmischen Zeichen gemeint sein, wenn man literarische und ikonografische Formen der Verschlüsselung und Anspielung und mögliche theoretische Referenzen aus der Kulturtheorie nicht ausblendet.

Die Schlusszene führt die Themen eines ideologisch und pragmatisch ambivalenten Aufrührertums und der technischen Aufzeichnung erneut zusammen: Von fröhlich verkleideten Terroristen wird Lurz verhaftet und in ein Keller versteck verschleppt. Er fraternisiert jedoch offensichtlich und trinkt Schnaps mit ihnen. Dann wird eine Videoaufzeichnung der Geisel gemacht, mit der die Freilassung aller politischen Gefangenen in der Bundesrepublik Deutschland erpresst werden soll. Lurz muss, weil die Aufzeichnung zunächst nicht korrekt verläuft, den folgenden Satz wortgleich zweimal hintereinander aufsagen, während er doppelt – als Figur in einem Fernsehbild – im Bild zu sehen ist (**Abb.03**): „Mein Name ist P.J. Lurz. Heute ist Dienstag, der 27. Februar 1979, Karnevalsdienstag. Ich werde hier gefangengehalten im Namen des Volkes und zum Wohle desselben.“

Mit diesem Film im Film endet Fassbinders Erzählung: Lurz lächelt, vor einer unverputzten Wand sitzend, milde in die Kamera. Die Erpressung wird über eine filmische Aufzeichnung artikuliert. Bisher wurden als Konnotationen von

Bildschirmmedien in „Die dritte Generation“ also erwähnt: Informationsüberfluss und -konfusion; terroristische Aktivitäten. Drei weitere sind zu nennen. Zunächst die periphere: Während Ilse Hoffmann (Y Sa Lo), Mitglied der Wohngemeinschaft der Terrorzelle, eine Heroinspritze für sich vorbereitet, flimmert im Hintergrund – zu sehen durch eine Türöffnung – ein TV-Gerät (**Abb.02**).

Die zweite besteht in einer Äußerung Lurz': Er spricht mit dem Polizisten Gerhard Gast (Hark Bohm) über den Film „Solyaris“ (Solaris, CCCP 1972, R: Andrej Tarkowskij) und leitet zu einer allgemeinen Reflexion über: „Film, das ist 25mal in der Sekunde Lüge und weil äh... weil alles Lüge ist, ist es auch die Wahrheit. Und dass äh... Wahrheit eben Lüge ist, das äh... das gibt jeder Film preis. Es ist nur, dass im Film Begriffe die Lüge tarnen und sie als Wahrheit erklären. Das ist für mich die winzige und einzige Therapie... Prost.“

Dies spielt bekanntermaßen auf eine Sentenz Jean-Luc Godards an, der gemäß Film 24mal in der Sekunde Wahrheit bedeute.⁴³ 25 ist die Anzahl von Einzelbildern pro Sekunde in der Videotechnik.⁴⁴ Dass hier eine paradoxe Behauptung aufgestellt wird, muss nicht weiter erklärt werden. Eine absolute Indifferenz Lurz' deutet sich an. Er spielt mit der geschichtlichen Realität – er inszeniert den Terrorismus, den er zu bekämpfen vorgibt –, und begründet Wahrheit damit, dass sie aus Lüge bestehe, als solche jedoch nicht erkennbar werde, weil ohnehin alles Lüge sei.

Dieser paradoxe und zugleich läppische Aphorismus deutet zudem eine film-ästhetische Konzeption an, in der mit Lüge und kategorialer Verwirrung gespielt wird. Entsprechendes hat sich in der auffälligen Handhabung der Tonspur bereits gezeigt: Viele der akustischen Zeichen sind nicht zu verstehen, weil sie mit mehreren anderen heillos konkurrieren und letztlich in einer Kakophonie untergehen. Menschen wird ihre Stimme genommen; sie wird durch eine andere ersetzt, und der hörbare Ton entspricht in diesen und anderen Fällen – in denen Darsteller ihre Stimme tontechnisch behalten – nicht der sichtbaren Bewegung im Bild.

Damit ist auch die dritte Konnotation filmischer Aufzeichnung innerhalb von Fassbinders Inszenierung verbunden. Um eine kategoriale Frage geht es in einem Dialog von Edgar und seinem Großvater (Claus Holm). Letzterer favorisiert Philosophen wie Kant, Hegel und Nietzsche und rät dem Enkel von Schopenhauer ab: „Dieser Schopenhauer sagt, die Existenz eines Menschen ist nicht wichtiger als die eines Steines. Und das ist ganz dumm.“

In der Filmtheorie findet sich bei Jean Epstein historisch früh eine solche Auffassung als Programmatik des technischen Mediums, hier als magische Funktion ausgelegt: „Ein erstaunlicher Animismus ist auf der Welt wiedergeboren. Wir wissen jetzt, weil wir sie sehen, daß wir von nichtmenschlichen Existenzen umgeben sind. [...] so verschiebt sich die von uns zwischen Leben und Tod angenommene Grenze und wir entdecken, daß sie nicht existiert.“⁴⁵

Diese ungeheuerliche Behauptung deutet – wenn sie wörtlich zu nehmen ist – auf eine Verblendung durch die ästhetische Erfahrung filmischer Bilder hin. In der Tat gehört die simultane Abbildung von Mensch und Dingwelt im lebendig wirkenden Bewegtbild zu den problematischen Aspekten der filmischen Aufzeichnung, und Fassbinder scheint aus dieser Perspektive in seinem Filmtext metaphorisch darauf hinzuweisen.

Bei Schopenhauer findet sich eine ausgewogenere Auffassung als Gasts ablehnendes Resümee. In der Essenz weist sie jedoch die bezeichnete nivellierende Tendenz auf: „Andererseits nun aber ist nicht zu übersehen, daß in allen Ideen, d.h. in allen Kräften der unorganischen und allen Gestalten der organischen Natur, einer und derselbe Wille es ist, der sich offenbart, d.h. in die Form der Vorstellung, in die Objektivität, eingeht. Seine Einheit muß sich daher auch durch eine innere Verwandtschaft zwischen allen seinen Erscheinungen zu erkennen geben.“⁴⁶

Diese Philosophie des „Willens“, die im Vitalismus um 1900 – also parallel zur Entstehung des Kinos – noch einmal in besonders deutlicher Weise wiederkehrt, ist eine abstrakte Formulierung dessen, was Gast bemängelt. Und die „innere Verwandtschaft zwischen allen seinen Erscheinungen“ ist es, die als Poetik vieler bildlicher Argumentationen des Kinos – und der hier bei Fassbinder gezeigten Varianten – aufgefasst werden kann.

Dies ist jedoch nur die Zuspitzung des Arguments. Der „Wille“ bei Schopenhauer besagt in seiner begrifflichen Ausdifferenzierung nicht, dass alles, was er hervorbringt, auf derselben „Stufe“ stehe, auch wenn die Philosophie nach einem verallgemeinernden ‚Urgrund‘ frage: „Die Philosophie hingegen betrachtet überall, also auch in der Natur, nur das Allgemeine: die ursprünglichen Kräfte selbst sind hier ihr Gegenstand, und sie erkennt in ihnen die verschiedenen Stufen der Objektivierung des Willens, der das innere Wesen, das An-sich dieser Welt ist [...]“⁴⁷

Das Lösungswort, mit dem die Terroristen sich einander zu erkennen geben, ist wiederum der Titel von Schopenhauers Hauptwerk: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Im Dialog lassen die Sprechenden jedoch den ersten bestimmten Artikel weg. Im Englischen existiert er als Verb „to die“, könnte man assoziieren. Eine explizite Vermischung von Deutsch und Englisch liegt bei Lurz' Namen vor: Seine Initialen „P.J.“ werden von allen englisch ausgesprochen, z.T. auch in einer falschen englischen Aussprache des „J.“ als „G.“. Sein Nachname müsste im Englischen „Lourds“ oder „Lourdes“ geschrieben werden.⁴⁸

In der Auseinandersetzung über Schopenhauers Gleichsetzung von Stein und Mensch fordert Großvater Gast: „Deshalb müsste in jedem Leben einmal ein Krieg sein. Sonst kommen alle wirklichen Werte der Menschen auf den Hund!“ Nur so könne sich für den Einzelnen erweisen, was menschliches Leben im Gegensatz zu unbelebten Dingen wert sei.

Diese Szene ist in Parallelmontage mit einer Unterrichtsstunde der Terroristin Hilde Krieger (Bulle Ogier) gezeigt, die mit einem Schüler über die deutsche Revolution von 1848 spricht. Es geht dabei auch um die Kontinuität der Kaiserzeit zum Dritten Reich.

In einer späteren Szene taucht die Vertauschung von Mensch und Gegenstand noch einmal auf: Bernhard von Stein (Vitus Zeplichal) sagt in einer hysterischen Szene atemlos aufzählend dem ermittelnden Polizisten Gerhard Gast, der die Terroristen-WG inspiziert, dieser könne z.B. die Jalousie oder die Bücher aus dem Zimmer verhaften, wenn er wolle. Währenddessen ist auf der Tonspur in enervierender Intensität das Geräusch einer historisch älteren Aufzeichnungstechnik, das Geklapper einer mechanischen Schreibmaschine, zu hören.

Es wäre also zu fragen, ob es sich bei Fassbinders filmischer Strategie – hier als Farce mit historisch-realistischem Thema – nicht um eine Art ästhetischen Krieg handelt. Das Nervtötende der parallelen Tonspuren und die fahrig-e Erzählweise wirken unmittelbar als eine solche Brutalität mit filmischen Mitteln. Die erwähnten expliziten Vertauschungen von Mensch und lebloser Sache, von Wahrheit und Lüge sowie die Meta-Problematisierung solcher Vertauschungen im Dialog der Gäste mit der hier inaugurierten – diskursiv historisch vorgeprägten – Kur im ‚reinigenden‘ Krieg stützen das Argument, dass Fassbinder mit ästhetischen Mitteln einen solchen Effekt zu erzielen versucht.

Das einleitende Filmzitat von Bressons „Der Teufel möglicherweise“ bringt nicht nur im Abspann dieses Films das Wort „Teufel“ auf einen TV-Bildschirm im Filmbild. Der französische Film endet ebenfalls mit dem verabredeten Selbstmord einer Figur. Entsprechend dazu begibt sich Franz Walsch (Günther Kaufmann) später in Fassbinders Film als Blinder verkleidet auf den Friedhof, auf dem seine Freundin Ilse nach einer tödlichen Überdosis Heroin begraben liegt, obwohl Bernhard ihn vor diesem Weg warnt. Am Grab angelangt, wird Günther von Heckenschützen der Polizei fusiliert.

Dass Lurz’ erklärter Lieblingsfilm „Solyaris“ ist, tut hier ein Übriges. In diesem werden die Astronauten in einer Raumstation von verstorbenen Personen heimgesucht; die Abfolge von Leben und Tod ist bedeutungslos geworden. Thomsen informiert in diesem Zusammenhang zunächst, dies sei ein „Lieblingsfilm“ Fassbinders gewesen. Dann folgt eine inhaltlich nicht näher begründete todesromantische Formulierung. In einer Aussage der Filmfigur Hilde („Keine Verzweiflung mehr über das endlose Ende der als Zufriedenheit gelehrten praktischen Sehnsucht.“) sieht Thomsen „fast eine Sehnsucht nach dem Tod als Erlösung von übermenschlicher Spannung. Diese Todessehnsucht ist auf komplizierte Weise in dem Film vorhanden als einzig mögliches Produkt der Sehnsucht nach einem anderen Leben.“⁴⁹

Diese Formulierung mag sich also weder zu einer definiten Aussage („fast“) hinreißen, noch erklärt sie, was hier die „komplizierte Weise“ sein soll. Stattdessen nimmt sie die Aussage einer Filmfigur als Autorintention. Überhaupt sind für Thomsen die ideologischen Fronten geklärt. In der Tat spielt Gäste Auffassung vom Krieg mit einer prekären Ideologie. Thomsen mag hier nur einen „senilen, alten Faschisten“ und „seine verzweifelte Sehnsucht“ sehen. An anderer Stelle vermerkt er zwar: „Der Kapitalist, der Polizist und der Faschist sagen oft ganz vernünftige Dinge, die über ihre gesellschaftliche Rolle hinausgehen, und geben ein Wissen zu erkennen, das mit ihrer Rolle kontrastiert.“

Die Reihung des Kapitalisten, Polizisten und Faschisten leidet hier offensichtlich an einem ‚linken‘ Klischee, dem es an Differenzierung ebenso mangelt wie seinem vorgeblichen Objekt der Kritik. Thomsen befindet überdies, dass Szenen wie jene mit Großvater Gast zeigen, „wie fließend die Grenzen sind zwischen Freund und Feind, zwischen Räuber und Soldat, zwischen Ordnung und Terror – und zwischen Film und Wirklichkeit.“⁵⁰ Dass neben der zu Recht ideologisch verdächtigen Aussage vom reinigenden Krieg eine menschenfreundliche Aussage steht, die auf ästhetische Prinzipien des Films kritisch angewendet werden kann, übersieht wiederum Thomsen selbst. Was der „senile, alte Faschist“ klar sieht, wird bei Thomsen zu einer schwammigen Formulierung

von der fließenden Grenze „zwischen Film und Wirklichkeit.“ Dass die Todesromantik des Filmtextes selbst von Thomsen dann als Fassbindersche Poetik unkritisch adaptiert wird, wiederholt in grotesker Weise eine Nivellierung der Differenz Tot / Lebendig, die er einem offensichtlichen ‚politischen Feind‘ in der Filmfigur Gasts vorwirft.

Eine solche Unklarheit in der Haltung zu den Aussagen von Filmfiguren und möglichen ideologischen Implikationen der Konzeption des Films als solchem erscheint bei Thomsen dann wiederum in die Interpretation des Films zurückprojiziert: „Das übergeordnete Thema in der *Dritten Generation* ist nicht der Terrorismus selbst, sondern der Identitätsverlust, den sich der Terrorismus zunutze macht.“⁵¹ Einen solchen „Identitätsverlust“ kann man jedoch auch im schlichten Sympathisieren mit der Todessehnsucht der terroristischen Filmfiguren – auf diese Weise als Sehnsucht nach dem besseren oder zumindest anderen Leben – sehen. Dass dies ein Thema von Fassbinders Film ist – nicht aber verständlich allein auf einer Ebene der manifesten Handlung und der Dialogsätze –, sollte bereits deutlich geworden sein.

Die kategoriale Ignoranz oder ‚Blindheit‘, die Gast Schopenhauer vorwirft, die sich in der Filmtheorie 1935 bei Epstein formuliert findet und sich in einer anderen Variante auch bei Thomsen zeigt, wird konkret in Franz’ Maskerade als Blinder angedeutet. Er opfert willkürlich sein Leben am Grab jener jungen Frau – also einem Ort des Todes –, deren Heroinkonsum zuvor im Bild neben einem TV-Bildschirm zu beobachten war. Und die analoge Ununterscheidbarkeit von Lüge und Wahrheit wird von Lurz proklamiert, der jene Terroristen steuert, deren Losung wiederum Schopenhauer entlehnt ist. „Welt als Wille und Vorstellung“ besagt im schlichten Wortsinn einen halluzinativen Vorgang, der als visuelles Medium durch Filmtechnik gesellschaftlich implementiert worden ist.

Die Literatur verbleibt in der Interpretation von Fassbinders Film bei historischen Realereignissen als Referenz der filmischen Zeichen. Spaich sieht eine „rigorose Exekution bürgerlicher Selbstgerechtigkeit als zynische Groteske“.⁵² Was das Thema Schopenhauer betrifft, befindet er: „Das Schopenhauerwort wird als Code geraunt, ohne daß es dazu eines Anlasses bedurft hätte.“⁵³ Elsaesser sieht hier „the make-believe world and paranoid universe of urban terrorists“. Obwohl er erkennt: „the activists’ hunger for risk, adventure and playing with guns has not only eroded any political motive or strategic objective [...]. They are also cynically manipulated by multinational companies specializing in computer hardware and surveillance equipment“,⁵⁴ fragt Elsaesser innerhalb seiner Untersuchung zu Fassbinders Geschichtsauffassung nicht, ob diese gerade in dieser Ferne zum politischen Thema nicht noch in anderer Weise verstanden werden könnte. Spaich, Elsaesser und Watson verweisen darauf, dass Fassbinder Patterns aus seinen Gangsterfilm-Variationen mit dem aktuellen Anlass kombiniert,⁵⁵ was als Konzeption für einen historischen Film ebenfalls zu problematisieren wäre.

Innerhalb einer selbstreferenziellen Interpretation ergibt diese dramaturgische Doppelbelichtung von Genre-Film und Zeitkommentar ebenfalls einen schlüssigen Sinn: Die Figuren können auch deshalb als Schablonen filmerzählerischer Konventionen aufgefasst werden, weil das Thema des Terrorismus und

dessen konspirative Steuerung durch den staatlich-industriellen Komplex als ein karnevaleskes Rollenspiel aufgefasst wird, in dem es um filmische Repräsentation von Historie (TV-Nachrichten; Erpresser-Video) sowie technisch-mediale Überwachung (Abhöreinrichtungen; Datenspeicherung und Computernetzwerke) und deren Infiltration aller Lebensbereiche geht. Hier handelt es sich nicht nur um „politics as a branch of show business in which the powers that be are as implicated as their opponents“ (Elsaesser),⁵⁶ sondern erstens um eine Politisierung von filmischer Dramaturgie und Form mit Bezug zu ihren genuinen medialen Bedingungen und damit zweitens um eine metaphorische Unterminierung eines naiven Konzepts von historischem Realismus. Dass Autoren wie Spaich und Elsaesser innerhalb von Letzterem verharren, zeigt gerade die Notwendigkeit, auf eine solche Dimension filmischer Erzählungen hinzuweisen (die literatur- und kunstgeschichtlich nicht ohne Vorbilder ist).⁵⁷

Auch das, was etwa Elsaesser als „‘allegorical’ reference“ des Films interpretiert, verbleibt innerhalb des erwähnten Realismuskonzepts. Es handle sich, so Elsaesser, um eine „double crisis of the subject“: Es habe in den 1960er Jahren keine revolutionäre Arbeiterklasse mehr gegeben, die als „collective revolutionary subject“ habe handeln können; zugleich habe die Bourgeoisie ihre konsensuelle repräsentative Funktion für die Gesellschaft eingebüßt. Interpretationen wie diese Elsaessers entsprechen inhaltlichen Aspekten des Filmtextes; Fassbinders Film enthält jedoch noch mehr. Einzelheiten des Filmtextes werden übergangen und nicht in ein interpretatives Schema integriert.

Elsaesser kommt einer selbstreferenziellen Lesart sehr nahe: „It is as if a new way of regulating proximity and distance was establishing itself, with other rules and new forms of interpersonal relations emerging from an electronic topography of sound space, music, noise and filtered images. It gives the film its double reflexivity, but also resolves the tension between the world of the media – omnipresent in all of Fassbinder – and the human sentiments and passion.“⁵⁸

Solche Formulierungen scheinen jedoch davon auszugehen, dass Fassbinders Filme sich außerhalb des technisch-medialen Dispositivs bewegen, deren Teil sie in Wirklichkeit selbst sind. Gegen alles – so könnte man eine solche Theorie definieren – mag sich Fassbinders Kritik wenden: gegen den Staat, gegen die politische Linke und Rechte, gegen die Massenmedien – aber gemäß solchen Argumentationen niemals als Kritik der filmische Form selbst, in der sie sich realisieren.

Elsaesser referiert etwa: „All of the characters slide effortlessly from their day-time jobs to their night-time activities, proving how reversible their selves and identities are (they constantly rehearse their aliases and alibis), but also how ‘integrated’ they are in their disparate and seemingly incompatible lives and lifestyles.“⁵⁹

In Fassbinders Inszenierung geschieht dabei u.a. Folgendes: Die Terroristen hören ihre „aliases and alibis“ von Tonbändern ab, die sie selbst eingesprochen haben – eine weitere mediale Verfremdung auf der Tonebene. Franz etwa will sich in der Tarnidentität „Oskar Matzerath“ nennen, wodurch er zu einer erfundenen literarischen Figur aus Günter Grass’ Roman „Die Blechtrommel“ (1959) wird – die im selben Jahr wie „Die dritte Generation“ eine Verfilmung erfährt.

Regie: Volker Schlöndorff, dessen Nachnamen in „Götter der Pest“ Günther Kaufmann trägt, der in dem späteren Film wie erwähnt Franz / Oskar spielt.

Der Identitätswechsel – neuerliche Realisierung einer „Welt als Wille und Vorstellung“ statt gegebener Realitäten – wird im Fall von Susanne Gast (Hanna Schygulla) und Edgar begleitet von dem Geschrei ihres kleinen Kindes. Dieses trägt Edgar auch in den Armen, als er zu Beginn des Films zum zweiten Mal den Schopenhauer-Titel vor sich hin murmelt. Dem Schopenhauerschen Irrtum, einen Menschen einem Stein gleichzusetzen – was Fassbinders Inszenierung mit dem Rollennamen „von Stein“ auf eine Weise neben den bereits erwähnten diesbezüglichen Anspielungen ironisch tut – steht so ein Neugeborenes gegenüber, das ein Beweis der Einzigartigkeit menschlichen Lebens ist.⁶⁰

Die Selbstfälschung in der Tarnidentität, die als Medieneffekt in Entsprechung zur verfremdenden Nachsynchronisation des Films – die damit im Gegensatz zu Ersterem eine außerdiegetische Ebene betrifft – vorgeführt wird, realisiert sich z.B. in einer weiteren absurden Geste: Die blonde Susanne bindet ihre Haare zusammen und setzt sich eine Perücke auf – die jedoch ebenfalls blond ist (wenn auch gelockt im Gegensatz zum Original). Diese tautologische Tarnung spielt mit derselben kategorialen Ironie, die sich etwa in Lurz' Reflexion von Wahrheit und Lüge im Film zeigt. Wenn alles Lüge ist, kann die Lüge nur Wahrheit sein. Und wenn die Verkleidung eine ‚wahre‘ Identität verbergen soll, kann sie hier – allerdings nur in der Ironie dieser spezifischen ästhetischen Argumentation – auch in der Wiederholung der Wahrheit selbst als Trugbild bestehen.

Weil Elsaesser eine solche Definition von Selbstdeskription im Medieneffekt und daraus abzuleitendem metaphorischem Valeur der Handlungen von Figuren nicht vornimmt, sondern allegorische Ebenen nur da annimmt, wo sie in entsprechender Verschiebung dennoch auf verbrieftes außerfilmische historische Realitäten referieren, holt ihn das offensichtliche Vertrauen die Selbstkommentare eines vorgeblich nur an einer ebensolchen Abschilderung gesellschaftlicher Ereignisse interessierten Filmemachers an anderer Stelle wieder ein. „[...] hence Fassbinder's fascination with pimps, dealers and double-crossers and agents provocateurs. These shady figures are, in many Fassbinder films, more credible, more likeable than all the upright citizens, the official representatives, political delegates, or other visible bearers of the social mandate which the director never put in his films.“⁶¹ Ob es Fassbinder an einer solchen Dichotomisierung menschlicher Figuren mit ebendiesen Präferenzen gelegen haben mag, kann hier nicht bewiesen werden. Wenn er selbst – wie in „Die Ehe der Maria Braun“ (D 1979) – als filmische Rolle etwa den Schwarzmarkthändler spielt, haben RezipientInnen die Wahl, dies als naive Anverwandlung des Outlaw-Charakters oder als bewusste selbstreferenzielle Warnung vor dem Rollenspiel eines Regisseurs als filmischem Ironiker zu sehen. In „Lili Marleen“ ist seine Rolle die des Widerstandskämpfers Günther Weisenborn.

Ob das Sympathisieren mit Zuhältern und Dealern der Gesellschaft von „aufrechten Bürgern“ und Repräsentanten des öffentlichen Lebens in der Realität vorzuziehen ist, bleibt Elsaessers Privatsache. Derjenige, der historische und gesellschaftliche Wirklichkeit von filmischer Repräsentation zu trennen bemüht ist, kann in solchen Floskeln auch eine Bedeutungsverschiebung sehen, in denen sich Worte von ihrem realen Referenten weitgehend abgespalten haben. An ent-

sprechender semantischer Drift mangelt es auch außerhalb dieses Textes aus der „Amsterdam University Press“ nicht, und in welcher Weise Fassbinders Ästhetik sie – bewusst oder unbewusst – begünstigt und dabei diesen Vorgang selbst thematisiert, ist hier eine wesentliche Frage.

Lili Marleen (D 1981)

Der Film basiert auf der Lebensgeschichte der Lale Andersen, die mit „Lili Marleen“ das berühmteste Stück Unterhaltungsmusik des Zweiten Weltkriegs gesungen hat. In seiner kommerziellsten Produktion arbeitet Fassbinder – wie sonst nur in „Despair“ (Despair – Eine Reise ins Licht, D / F 1977) – mit fremden Autoren zusammen.

Sein Star Hanna Schygulla spielt so die Ikone einer vergangenen Zeit. Das Stück ist untrennbar mit dem Krieg verbunden, zugleich ist seine Interpretin eine unpolitische Frau, die sich für das nationalsozialistische Regime vereinnahmen lässt. Zugleich hat sie eine andauernde Liebesaffäre mit einem Widerstandskämpfer aus reichem jüdischem Hause, Robert Mendelsohn (Giancarlo Giannini). Dieser wird schließlich verhaftet und in die Schweiz ausgeliefert gegen die Zusicherung, Filmaufnahmen aus einem Konzentrationslager, die mit Willies (so Schygullas Rollename im Film) konspirativer Hilfe in die Hände einer geheimen Hilfsorganisation für Juden unter der Leitung von Roberts Vater gelangt sind, nicht zu veröffentlichen.

Als Willie nach ihrem Aufstieg und Fall in Nazi-Deutschland Robert schließlich in einem Konzerthaus wiedersieht, wo er als Dirigent auftritt, hat ihr Geliebter jedoch ohne ihr Wissen Miriam (Christine Kaufmann) geheiratet. Willie läuft enttäuscht davon.

Immer wiederkehrend gibt Willie während der Filmhandlung ihre Gesangsnummer: vor und nach der Entdeckung durch Henkel (Karl-Heinz von Hassel), der sich zunächst nicht als Nazi-Funktionär zu erkennen gibt; bei zwei Soldatenfeiern und bei zwei festlichen Galas.

Während zwei dieser Gesangsnummern werden die Bilder ihres Auftritts mit Szenen vom Schlachtfeld parallel geschnitten: Explosionen, fallende Soldaten. Roth ist der Auffassung, dadurch bekomme „das schlichte Lied eine fast apokalyptische Dimension“.⁶²

Die Autoren gehen dabei meist schon über die ästhetische Konstruktion des Films selbst hinaus. Alle wenden – mehr oder weniger eilig, differenziert und ausschließlich – historisch-realistische Kriterien auf die Erzählung aus der Nazi-Zeit an.

In der Tat wird Willies Lied durch die Kriegsszenen kontrastiert, umgewertet. Diesbetreffendes Desinteresse der Autoren innerhalb ihres öffentlichen Diskurses wird jedoch auf die Frage hin deutlich, was die inhärente – ob gewollte oder unbeabsichtigte – Konsequenz dieser Parallelisierung an erster Stelle ist.

Es ist nicht „nur ein Lied“, wie Willie es betont und sich einer politischen Verantwortung scheinbar entziehen will. In Fassbinders Film gehört es zum Krieg und seiner Widersprüchlichkeit, ohne davon isoliert werden zu können. Elsaesser definiert am ausführlichsten und vielschichtigsten diese ideologische Konstellation in „Lili Marleen“: „Fassbinder tries to pinpoint the transformation of totalitarian power into a spectacle redolent of cinematic fascination, where

military and logistical power is commuted into erotic glamour, by way of three related themes: mobilization of the masses, the productivity of a war machine, and the consumption of spectacle.“⁶³

Bemerkenswert ist, dass eine recht ausführliche Szene in der Literatur zumeist unerwähnt bleibt, in der das Lied nicht mit den vordergründigen Kriegsszenen parallel läuft. Hier sind es die Bewacher des politischen Häftlings Robert, die seine in Rotlicht getauchte Zelle mit einer kaputten Schallplatte von Willies Song beschallen. In Endlosschleife hört er einen Takt, bis die Nadel wieder an dieselbe Stelle zurückspringt: „So woll’n wir uns da wiederseh’n... So woll’n wir uns da wiederseh’n... So woll’n wir uns da wiederseh’n...“ Robert schreit flehend: „Aufhörn! Das ist ja zum Wahnsinnigwerden!“ Hier wird innerhalb des Films ganz explizit die medial bedingte Endlos-Wiederholung mit einer Stereotypisierung des Lebendigen bis zur wahnsinnigen Einförmigkeit korreliert und als Foltermethode karikiert.

Elsaesser ignoriert diese medial-selbstreferenzielle Ebene und favorisiert eine innerdiegetische Interpretation mit jenen Freudschen Begriffen, die ursprünglich für die Therapie realer Menschen gedacht waren: „As Robert is tortured by the Nazis, who play him broken snatches of the song, we are given a vivid representation of the hounding persistence of the compulsion to repeat and of the frustration, violence of aggression it entails.“⁶⁴ Der Wiederholungszwang eignet aber ja nach Freuds Ansicht menschlichem Fühlen und Verhalten. In der Szenen aus „Lili Marleen“ entsteht Wiederholung aber als instrumentell provozierte technische Wiederholung, die starke Unlust hervorruft und nicht aus der Figur Robert selbst heraus begründet ist. Was hier repräsentiert wird und um wessen oder welchen Wiederholungszwang es geht, bleibt unklar.

Dies wäre jedoch gerade die Frage, an der sich der selbstreferenzielle Status der Medialität des Titelsongs klären könnte. Elsaesser sieht in „Lili Marleen“ „visual tropes of fascination, aesthetisation or glamourisation [...] as elements of a self-referentiality and a discourse in which these very signifiers of ‘Nazism’ could be made productive – for a reflection on the nature of cinema as a historically overdetermined dispositif, and also on the cinema’s own textuality: between realism and metaphoric speech, postmodern pastiche and socio-historical allegory.“⁶⁵ All dem ist zuzustimmen, nur erstrecken sich die Selbstreferenzen von Fassbinders Film offenbar nicht nur auf das Kino als solches und damit Äußeres, sondern auch auf sich selbst als Film, was wiederum seine historische Aussagekraft und Fähigkeit zur Repräsentation travestiert. Er ist realistisch, metaphorisch, ist Pastiche und Allegorie – in der Selbstbezüglichkeit auf seine eigene filmische Form aber noch in anderer Weise, als Elsaesser es in seinem Erklärungsmodell filmerzählerischer Geschichtsschreibung – wenn auch sehr differenziert – herauspräpariert.

Watson bemerkt die zuvor thematisierte Tendenz zur Wiederholung auch in den Kriegsszenen: „For example, the battle scenes, for all their apparently expensive production values, seem contrived, repetitious, and unduly drawn out, and the concluding scene looks almost like a parody of Hollywood melodrama.“⁶⁶ Er fragt jedoch ebenfalls nicht nach dem weiteren strukturellen Bezug dieser Form zum Thema des Films und möglichen selbstreferenziellen Implikationen.

Elsaessers „transformation of totalitarian power into a spectacle redolent of cinematic fascination“ ist die eine Seite der Problematisierung des Songs in Fassbinders Film. „[C]inematic fascination“ und „consumption of spectacle“ sind trugbildliche Verfälschungen der grausamen Realitäten durch Verwandlung („commuted“).

Auf der ersten Ebene der Parallelmontage ist jedoch – als filmische Inszenierung – die kriegerische Zerstörung schon im Lied selbst ‚enthalten‘. Und die Foltermethode der fehlerhaften Wiederholung perfektioniert nur die Wiederholung in der technischen Aufzeichnung als solcher – die in einer früheren Szene schon einmal betont worden ist, wenn Henkel in einem Tonstudio Willie die ganze Nacht hindurch an der Schallplattenaufnahme arbeiten lässt. In einer Pause wird dabei von Hitler per Radiodurchsage der Kriegsbeginn verkündet.

Auch bildliche Wiederholungen von Willies physischer Gestalt in Form von Schwarzweiß-Drucken finden sich in Roberts Zelle, die auf diese Weise wie ein Fan-Reliquiar wirkt.

Kennzeichnend für die Rezeption dieses Films ist einmal mehr: Für Fassbinders Inzenierung werden die Kriterien eines historischen Realismus, gepaart mit einem verfremdenden Akzent („a Brechtian ‘distancing device‘“),⁶⁷ in Anspruch genommen.

Willie ist aus dieser Sicht die Frau, die eigentlich den ideologischen Frevel des Regimes sehen müsste, ihn aber zumeist aufgrund ihrer Karriere verdrängt, was der Film kritisch vorführen wolle: „*Lili Marleen* dramatizes some of the political and historical realities to which Willie is so largely blind, including the war itself.“⁶⁸ Fragt sich, ob der Autor und Zuseher dieses Films hier nicht ebenfalls vor etwas die Augen verschließt.

Roth bemerkt einerseits den Verfremdungseffekt, andererseits windet er sich zwischen Einfach-Gutfinden-Wollen und einer Kritik, die den V-Effekt ebenfalls zugunsten eines Anspruchs auf ‚glaubhafte‘ Darstellung auf derselben Buchseite wieder zurückweichen lässt: „Hanna Schygulla fesselt immer in ihren Showauftritten, aber wenn sie Schmerz mimen soll, fließen die Tränen allzu mechanisch.“⁶⁹

Auch hier wird der ästhetische Effekt nicht zuerst einmal für das genommen, was er ist: eine Brechung der Illusion, die ein identifikatorisches Konzept generell in Frage stellt.

Spaich bemerkt zwar die herbe Selbstironie,⁷⁰ die Willies Pianist Taschner (Hark Bohm) als Filmfigur offen im privaten Gespräch ausspricht: „Jetzt will ich dir mal ein Geheimnis verraten: Ich bin ein miserabler Musiker, und du kannst überhaupt nicht singen.“ Er lacht sehr albern. Willie: „Du bist ja verrückt.“ T. (protestet ihr zu): „Auf deine überbezahlte Stimme.“

Traut sich keiner der Autoren, diese Ironie auf Fassbinders Film selbst zu beziehen, obwohl die Inszenierung Schygullas etwas eingeschränktes Stimmvolumen sehr deutlich, zuweilen gar albern hervorkehrt?⁷¹

Die Montage von Fassbinder und Juliane Lorenz und die hauptverantwortlich von Xaver Schwarzenberger geführte Kamera sind darüber hinaus nervös bis ins Hysterische. Kurzatmig, mit verfrühten Schnitten, unruhigen Schwenks und hektischen Zooms⁷² nervt der Film auf formaler Ebene ebenso wie inhaltlich. Thomsen bemerkt die eigenartige Schnitt-Ästhetik des Films, bezeichnet

sie aber als künstlerischen Misserfolg ohne erkennbare Absichten. Der Film sei „vermutlich der am schnellsten geschnittene von Fassbinders Filmen [...]. Das hängt damit zusammen, daß keine Situation in Lili Marleen des Innehaltens und der Vertiefung wert ist, was sich andererseits nicht dadurch verbergen läßt, daß schnell davon weggeschnitten wird, denn es wird nie zu etwas Interessanterem geschnitten.“ Auch den Mangel an „geographischer Orientierung“, die sich aus der Reihung von Interieur-Szenen ergibt, wertet Thomsen eher als Panne denn als Prinzip.⁷³

Dabei ließen sich noch weitere derartige Kritikpunkte finden: Die Handlungen der Figuren wirken psychologisch nur unzulänglich motiviert. In immer demselben Tonfall begegnet Willie ihrer vorgeblich großen Liebe Robert, ihrem offiziellen Verlobten Taschner – der auch im Tod auf dem Schlachtfeld noch albert („Erschossen, ahaha!“) – und ihrem Nazi-Gespielen von Strehlow (Erik Schumann), dessen Annäherung an sie nicht weiter expliziert wird, sondern nur in einem späten Gang durch einen nebligen Wald plötzlich mitgeteilt wird. Von Strehlow: „Liebst du mich noch?“ – Willie: „Auf meine Art.“

Diese Szene im Wald wird zusätzlich unreal, indem von Strehlow erzählt, dass hier ein Zuhälter sein Mädchen umgebracht habe; ein Dichter habe daraus einen Roman gemacht, den er ab er nicht kenne – ein unmittelbarer Verweis auf Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929) und dessen Verfilmung durch Fassbinder (D 1979/80), was als intertextueller Verweis eher verwirrt und inhaltlich keine erkennbare primäre Relevanz hat. Zynisch hingegen wird Willie als Prostituierte des Regimes imaginierbar – eine Aussage, die jedoch die Figur von Strehlow nicht würde treffen wollen.

Wenn Elsaesser in Fassbinders Film „self-reference“⁷⁴ feststellt, meint er hingegen die historische Dimension von technischen Massenmedien als Instrument einer Diktatur. In dem zuletzt referierten Beispiel zeigt sich aber, wie Fassbinder z.B. inhaltlich die Authentizität der Handlung stört. Die erwähnten wirren Ortsverhältnisse, Kameraarbeit und Schnitt tun ein Übriges zu diesem Effekt.

Daraus ergibt sich, dass Fassbinders Inszenierung nicht nur eine Außenperspektive auf die Funktionsweise ästhetischer Inszenierungen im Faschismus gibt, wie Elsaesser es sieht. Seine eigene Ästhetik weist hingegen Brüche auf, die mit dieser historischen Dimension zunächst gar nichts zu tun haben.

Der „miserable Musiker“ und die „überbezahlte Stimme“ sind kein genuines Merkmal faschistischer Selbstinszenierungen und Propagandamittel. Erst recht sind dies nicht inszenatorische Vorgehensweisen, in denen räumliche Zusammenhänge brüchig und der Blick des Zuschauers mit unangemessenen Bildführungen und -wechseln malträtirt wird.

Wenn das Lied „Lili Marleen“ in unmittelbarem Zusammenhang mit Bombenexplosionen und Kämpfen an der Front gestellt wird – dies eine naheliegende Verknüpfung historischer Realien, die gleichwohl inhaltlich komplementär sind (Kriegsereignisse / Erholung durch Radiomusik) –, geht Fassbinders ästhetische Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg und Faschismus noch weiter. Er findet – auf Grundlage des Drehbuchs eines für kommerzielle Produktionen bekannten Autors, Manfred Purzer – filmische Formulierungen für eine weitergehende Ästhetik der Zerstörung. Die Dialoge, der Raum, die Zeit, die menschlichen Beziehungen und dramaturgischen Bögen – sie alle sind gestört,

verstümmelt, in diesem Sinne kriegsversehrt. Thomsen hingegen sieht in Fassbinders Inszenierung lediglich „Unschlüssigkeit“; der Film sei „im Grunde schlampig gemacht“. ⁷⁵

Bei Elsaesser ist die Motivation für die wirren formalen Strukturen die Liebesgeschichte: „As already indicated, the jumps and disjuncture in the story-line are here inseparable from the flux and current of sexuality and desire, where among the accidents, ruptures, border crossings and coincidences ‘love’ for Fassbinder (and his heroine) always inhabits the spaces in between.“ ⁷⁶ Was der Autor hier meint, dass Liebe für Fassbinder sei, versucht er im Folgenden genauer zu erklären – was für „Lili Marleen“ jedoch keine konkreteren Aussagen ergibt. Dass im Text sogleich die Leerformel von „spaces in between“ folgt, deutet auf die Vagheit des Gedankens hin. Auch an dieser Stelle zu bemerken, dass er in seiner Interpretation auf der innerdiegetischen Handlungsebene verbleibt. Wo die filmische Form offensichtliche Widerhaken enthält, erklärt er diese mit der Behauptung eines Liebesbegriffs bei Fassbinder („love [...] depicted as forceful and significant only insofar as it is based on separation, rupture, non-fulfillment“), ⁷⁷ ohne andere Erklärungsmöglichkeiten in Betracht zu ziehen – die nicht nur beliebig, sondern notwendigerweise vom historischen Sujet wegführen, das Elsaesser zu seinem Thema gemacht hat.

In einer Interpretation wie Elsaessers ist aus einer anderen Sicht eine Bedeutungsverschiebung gegeben, die aus der Hysterisierung der filmischen Form und ihren libidinösen Implikationen von bildlicher An- und realer Abwesenheit, der einseitigen Kommunikation sowie dem plötzlichen und willfährigen Entzug des erblickten Objekts durch den Bildwechsel eine Auffassung von Liebe konstruiert, die ihrerseits in Fassbinders Poetik von „separation, rupture, non-fulfillment“ charakterisiert sei. Die Frage bleibt, ob es sich dabei nicht eher um eine Projektion als um eine begründete Interpretation handelt. Kann die Verfremdung von Sichtfeld, Zeitrhythmus, Musik und Handlungsverlauf in „Lili Marleen“ nicht schlüssiger auf die Medienrelevanz bezogen werden, als dass sie einen Anspruch auf die filmkünstlerische Diskursivierung des Wesens der Liebe erhöhe?

Die Botschaft des Films ist für Autoren mit so unterschiedlich komplexen Ausführungen wie Roth („LILI MARLEEN ist kein antifaschistischer, aber auch kein faschistischer Film, er versucht, den Faschismus begreifbar zu machen in seiner Banalität und Faszination.“) ⁷⁸ und Elsaesser („stimulating the viewer’s critical understanding of the illusory nature of the mass media“) ⁷⁹ im Kern dieselbe. Fassbinder lasse sein Publikum durch die filmische Erzählung auf eine historische Epoche blicken und verdeutliche dabei, was Geschichtswissenschaft mit dokumentarischen Mitteln ebenfalls mitzuteilen hätte: dass Unterhaltungskunst wie das Lied „Lili Marleen“ in Zeiten der Barbarei von den wirklichen Zusammenhängen ablenke und als Propaganda ein strukturell notwendiger Teil einer totalitären Gesellschaft sei.

Wie hoffentlich plausibel nachgezeichnet, enthält Fassbinders Film noch mehr Widersprüche und Merkwürdigkeiten, die über das historische Sujet hinausgehen. Die Prämisse einer – trotz angemerakter verfremdender Überhöhungen – prinzipiell realistischen Interpretation des Films geht weitgehend über

die Ästhetik der Zerstörung auf allen Ebenen der Inszenierung hinweg – oder erklärt sie, wie Thomsen, als produktionsästhetisch „schlampig“.

In dieser Ästhetik sind genuine Merkmale der filmischen Form lediglich intensiviert: Schnitte neigen stets zur Abruptheit; filmische Raumrepräsentation ist stets fragmentarisch und tendiert zur Verfälschung realen Raumempfindens, was in den meisten Filmproduktionen sogar die Grundlage der „Auflösung“ in Einstellungen ist; klischierte Handlungsverläufe in industrialisierter Filmproduktion haben – im Kino und mehr noch in der Serienproduktion des Fernsehens – künstlerische Spielfreude zu erwartbaren und denaturierten Formeln degradiert. Von derlei traurigen Aspekten filmischer Ästhetik scheint Fassbinders Adaption des „Lili Marleen“-Stoffes auszugehen. Dass er seine eigene Heroine Schygulla als Darling der Nazis inszeniert, wirkt in ihren Auftritten vor dem Hakenkreuz auch als deliranter Selbstkommentar der Kunstfilm-Diva, die in der Rezeption dieses Films nicht auf Selbstwidersprüche hin befragt wird, die das Verständnis von Form und Inhalt in kategorialen Verschiebungen verändern können.

Solange das Interesse von Interpreten der Historizität des Stoffes und selten der medialen Selbstreferenzialität über die Funktion des Films im Nationalsozialismus hinaus gilt, sehen sie filmische Mittel, Handlung und Personage tendenziell eher als realistische Abbilder denn als ästhetische Konstrukte, für deren dezidierte Artifizialität und zynische Selbstironie sie Begriffe finden müssten.

Es ist möglich, eine Szene wie die folgende in diesem Sinne zu verstehen als Metapher vom Kino als einer Institution, die in ihren formalen und inhaltlichen Prämissen zweifelhaft ist. Wer vom Realismus einer historischen Situation handelt, in der es für Filmfiguren um Loyalität oder Widerspruch zu einem nachträglich als Unrechtsstaat erkannten Machtapparat geht, muss seine eigene Funktion in einem Prozess des Zeichenaustauschs definieren, in dem es – dies wäre eine primäre Kontinuität in diesem Zusammenhang – um die Kritikfähigkeit gegenüber potenziellen Fehlinformationen und Doppeldeutigkeiten geht. So wäre polemisch davon zu sprechen, dass fahrlässige Kritiker Fassbinders filmische Produkte ‚besingen‘ wie Willie auf sentimentale Weise die Kriegssituation. Eine naive Lesart dieser Dialogzeilen – die von keinem der erwähnten Autoren zitiert werden – würde all dies ausschließen:

R: „Du bist doch sozusagen eine Galionsfigur dieses Regimes.“ – W: „Was? Mein Gott – ich sing bloß ein Lied, ein Lied, das ist alles.“ – R.: „Aber du hast Freunde, einflussreiche Freunde, die ganz oben stehen, ganz oben in der Nazi-Hierarchie.“ – W.: „Was du da redest – was hat das alles zu bedeuten?“ – R.: „Das fragst du mich?“ – W.: „Ja, Robert, das frag ich dich.“ – R.: „Vielleicht solltest du dich das selbst einmal fragen.“

Nicht nur erzählt „Lili Marleen“ von einem Traum- und Trugbild, das das Regime zur Vernebelung der ‚kritischen Vernunft‘ und zur Tröstung des Kanonenfutters inszeniert. Das Trügerische liegt aus dieser Sicht auch in dem Film „Lili Marleen“ und dem Lebensprojekt Fassbinders selbst. Seine filmischen Mittel und metaphorischen Strategien haben sich in den vorausgegangenen Beispielen wiederholt als Argumentationen zeigen lassen, die filmische Inszenierung und Rezeptionsästhetik an ihrer Grenze zum Verlust von Bewusstsein für Raum und Zeit, zur Selbstverkennung, Manipulation und Fremdbestimmtheit kenntlich macht. Die Frage des Pfortners im Konzerthaus (Daniel Schmid) am

Ende von „Lili Marleen“ bleibt demgemäß unbeantwortet: „Hallo, Willie! Wo gehen Sie denn hin?“

Wer die „Warnung vor einer heiligen Nutte“ gehört hat – von Strehlows Anspielung auf die „Mieze“ in „Berlin Alexanderplatz“ hat dies expliziert –, sollte zu den filmischen Imagines mehr Distanz halten, als in Ihnen möglichst getreue Abbilder historischer Personen zu sehen, von denen die Abgrenzung ohnehin ideologisch leichtfällt. Fassbinders Inszenierung selbst – und darin ist sie nicht „schlampig“, sondern genau und treffend – trägt den totalitären und manipulativen Wirkungen und Verfremdungen Rechnung, indem sie sie verfremdet, betont, in Form und Inhalt integriert und nicht nur äußerlich deskribiert – Letzteres im Sinne einer Erzählung, die selbst ‚normal‘ bleibt, obwohl sie vom ‚Anormalen‘ berichtet. Fassbinders filmische Inszenierung wiederholt so noch einmal – jedoch auf einer innerhalb der filmischen Form nur metaphorisch implementierbaren Ebene – Strukturen des Verfälschens und Verkennens, die er in „Lili Marleen“ zudem noch als historisches Datum auffindet.

Von Andeutungen des Verfremdungseffekts schnell wieder zur illusionistischen Auffassung von Narration und Figuren überzugehen, ist aus dieser Perspektive eine kategoriale Gewohnheit der meisten Autoren, die über Fassbinders Film geschrieben haben. Auf diese Weise rückt etwa eine Formulierung Elsaessers ins Zwielficht, der die Möglichkeit zum Irrtum ausschließlich auf Seiten der in diesem Sinne realistisch integren Figur „Willie“ auffindet: „When she first enters a magnificent apartment which Hitler has given her, she dances around like a child, narcissistically gazing at herself in a mirror.“⁸⁰

Dieser Blick in den Spiegel ist es, der auch als filmisches Phänomen verstanden werden sollte. Dann jedoch ist Hitler – von dem in „Lili Marleen“ in ironischer Pseudo-Verklärung nur ein greller Lichtschein aus einer hohen Tür in der Reichskanzlei zu sehen ist – nicht nur der naheliegende Sündenbock für historische Irrwege, deren Bewertung weitgehender gesellschaftlicher Konsens ist. „[N]arcissistically gazing“ ist jeder Zusehende im Kino, und Fassbinders Film lässt es nicht zu, dieses verführerische Geschenk in irgendeiner Hinsicht fraglos anzunehmen.

Roberts Vater David Mendelsohn (Mel Ferrer) begründet seine Anstrengungen zur Trennung des Sohnes von der Disease: „Eines Tages wirst du begreifen, dass es die einzige Lösung war. Du spielst mit Menschenleben.“ Das Lied Willyes – und in der hier favorisierten Selbstreferenzialität auch Fassbinders Film und seine mediale Übermittlungsart – hat nach Auffassung der Filmfigur Henkel „etwas Morbides“. Er fragt die Sängerin: „Ist Ihnen das noch nicht aufgefallen?“ und weist auf eine Charakterisierung des Propagandaministers Goebbels hin, die keinen Zweifel mehr erlaubt. Für Letzteren ist „Lili Marleen“ „die Schnulze mit dem Totentanz-Geruch“. Dass dies Fassbinders Film als solchen betrifft und nicht nur die historische Realität, von der er erzählt, klingt in einer Formulierung Elsaessers an, der eine entsprechende Rückfrage an die Zeichen des Films jedoch nicht stellt: „Her final apperarance in public even enacts a blissful version of death and transfiguration [...]“⁸¹

Ein Stück Zelluloid hat, wie angedeutet, in der Handlung von Fassbinders Film eine manifeste Bedeutung: Aufnahmen aus einem Konzentrationslager, die eine Wahrheit ans Licht bringen könnten. Bei der Gefangenenübergabe an der

Schweizer Grenze lehnt der Nazi-Offizier das Dokument jedoch ab, weil es das Vorhandensein weiteren belastenden Materials nicht ausschließt: „Halten Sie uns nicht für dumm. Von Filmen kann man Kopien machen, aber nicht von Menschen.“

Dass Fassbinders Film selbst darin besteht, solche Kopien anzufertigen und dabei perfide gerade auch jene Differenzen ausspielt, die zwischen Mensch und filmischer Kopie bestehen, betont so die Bedeutung dieser Szene. Und der Regisseur spielt in „Lili Marleen“ einen Widerstandskämpfer, der sich um jene Menschen sorgt, die man hier gegen filmische Kopien eintauschen will.

Motive

Die beispielhaft besprochenen Filme lassen mehrere motivische Reihungen erkennen, die man auch in anderen Filmen Fassbinders finden oder zu anderen filmgeschichtlichen Beispielen in Beziehung setzen kann.

Hier sollen sie noch einmal resümierend thematisiert werden; in Einzelfällen wurden sie schon in den Abschnitten zu den vier Filmen erwähnt, können jedoch nur in der Akkumulation von Beispielen und ihrer intertextuellen Kontinuität ihre ganze Plausibilität erweisen.

Bilder, Rahmen, Bildschirme, Fenster, Spiegel. In „Die dritte Generation“ hat sich hier die stärkste Aufmerksamkeit Fassbinders für technische Medien innerhalb der Filmhandlung und -ausstattung gezeigt. Gedächtniskirche, „Der Teufel möglicherweise“, Heroinkonsum und fingierte Erpressung sind deren Konnotationen der **Abb.01-03**. In Abb.02 ist der TV-Bildschirm im Hintergrund durch eine rechteckige große Türöffnung zu sehen – eine ‚Rahmung‘ innerhalb des Bildes, die von dem Möbel verdoppelt wird, in dem sich der Apparat befindet. In Abb.01 treffen Monitor, Fernsehapparat und Fenster zusammen.

Abb.06 zeigt eine Einstellung aus „Götter der Pest“. Franz liegt apathisch auf dem Bett, nachdem Magdalena ihn entkleidet hat. Die Szene kontrastiert jeder instrumentellen Erotik filmischer Inszenierungen – wie Sex in Fassbinders Filmen zumeist die profanisierende Tendenz intimer Bilder denunziert. Der schamlose Blick der Kamera richtet sich auf den nackten Körper des Mannes – was einen weiteren Bruch mit der heterosexuell-,männlichen‘ Blickkonvention des Kinos bedeutet. Sein Bein ist auf Magdalenas Oberschenkel gelegt, das Knie dadurch deutlich hervorgedrückt. So wird der Winkel eines Gelenks deutlich, der als ‚Ecke‘ die einzige physische Entsprechung des Menschen zum rechteckigen Bildrahmen ist. Der männliche Akt nimmt so ein Gestaltmerkmal des ‚Bildrahmens‘ auf, wie Bilderrahmen, Türen, Fenster oder andere rechteckige Formen eine solche Selbstreferenz andeuten können. Das Fenster über Franz’ Kopf gemahnt zudem in seiner Bleichheit und den harten Konturen an eine Schädelform – in dieser frühen Szene des Films ein *memento mori* für Franz’ schlussendlichen Tod.

Die schlaife, fast todesnahe Körperhaltung Franz’ findet sich auch bei Hans in „Händler der vier Jahreszeiten“, wenn er ein letztes Mal die Single „Buona, buona notte“ hört – bevor er den Tonträger aus Wut über sein unerfülltes Leben zerbricht (**Abb.07**). Auch er liegt unter einem – jedoch von Gardinen verhangenen – Fenster. Und neben dem tragbaren Plattenspieler findet sich in diesem

Bild noch ein Radio sowie das technische Medium des Telefons, von dem noch die Rede sein wird.

In **Abb.48** wiederholt sich noch einmal die an **Abb.06/07** bemerkte relaxierte Haltung, hier in kindlicher Vergnügtheit nach einem (oben im Text erwähnten) Sprung durch die Fensteröffnung.

In **Abb.08** ist eine fotografische Repräsentation der Hauptfigur von „Lili Marleen“ zu sehen. Wie das bläuliche TV-Bild von Lurz in Abb.01 ist es monochrom und wirkt kühl. Dazu im Gegensatz steht die Handschrift in roter Farbe, mit der hier der Autogramme schreibenden Willie von einem Widerständler eine konspirative Adresse mitgeteilt wird. Dabei handelt es sich um die „Oswald-Spengler-Str. 7“ – mit diesem Hinweis auf den Repräsentanten des Kulturpessimismus im frühen 20. Jahrhundert erlangt das technisch reproduzierte Porträt in der handschriftlichen Authentifizierung so eine ambivalente Bedeutung. Willie ist aufgestiegen und paktiert mit den Mächtigen, deren Erfolg noch ungebrochen ist. Der „Untergang“ eines „Abendlandes“ wird allerdings mit den erwähnten Implikationen von Fassbinders Film möglicher, als es zunächst scheint.

In **Abb.09** ist Marians Kopf von einem Bilderrahmen überfangen, der in **Abb.10** in der bildintrinsischen Blickrichtung seiner Mutter liegt. Es ist die letzte Szene, in der Marian lebend zu sehen ist. Franz wird ihn bald tot in einer leeren Wohnung auffinden (**Abb.38**) – deren Klingelschild den Namen des Filmregisseurs Schlöndorff trägt.

Neben dieser morbiden Assoziation findet sich in „Götter der Pest“ der Bilderrahmen hinter dem Kopf einer Figur auch in der sexuellen Variante. Der Polizist schließt nach der Übernachtung bei Johanna seinen Hosenschlitz, während er vor einem Bild steht (**Abb.11**). Die sexuelle Konnotation enthält noch expliziter **Abb.16** aus „Händler“, die Irmgard und Anzell beim Sex zeigt. Irmgards Kopf bewegt sich ekstatisch vor einem großen gerahmten Bild an der Wand, das eine Szene mit der Heiligen Familie zeigt.

In **Abb.15** kommt nach Tod und Sex der Alkohol ins Spiel: Anna in „Händler“ wendet, einen Cognacschwenker in der Hand, ihr Profil einem Bild an der Wand zu, das eine Pierrot-Figur⁸² zeigt. In dieser Szene sucht Irmgard bei ihrer Schwiegermutter (Gusti Kreissl) Zuflucht vor ihrem im Suff gewalttätigen Mann. In „Angst essen Seele auf“ ist es Fassbinder selbst als Schwiegersohn Eugen, der in deutlicher Nähe zu einem gemalten Bild im Filmbild aus einer Bierflasche trinkt, die er sich mit chauvinistischem Gestus von seiner Frau Krista (ebenfalls gespielt von Irm Hermann) hat bringen lassen (**Abb.14**).

Abb.17 verweist mit Bild-im-Bild auf politische Propaganda der Nazi-Zeit: Der intrinsische Blick Willies geht auf ein schemenhaft zu erkennendes gerahmtes Porträtfoto von Joseph Goebbels im Hintergrund.

Auch in **Abb.51/52** ist der Alkohol Thema. Margarethe blickt durch das Fenster in einer Straßenbahn, das von einer maskenhaften rechteckigen Struktur gekennzeichnet ist und eine Reklame für „Doornkaat“-Schnaps trägt. Dieses Getränk wird auffällig in der Schlusszene im Supermarkt beworben: „Nur heute! Solange Vorrat!“ Während Fassbinders Film aus in absurde Leere und Floskelhaftigkeit gewendeter Langeweile besteht, wird die Emphase des geglückten Moments in dieser Szene sozusagen nur in einer marktschreierischen Reklame möglich, ist innerhalb des Films mit dem Blick aus dem Fenster einer fahrenden

Straßenbahn assoziiert – und endet in der zweiten gezeigten Szene mit dem Tod von Franz.

In **Abb.55** ist bildfüllend Irmgards Brust zu sehen, an deren Warze Hans beim – in der filmischen Wiedergabe eher lustlos wirkenden – Liebesspiel leckt. In dieser Kadrierung wirkt es so, als sei das Filmbild die Brust – in der Filmtheorie bisweilen eine konkrete Metapher der kindlichen Regression in der Kinosituation⁸³ – und Hans der Repräsentant des Zuschauers. In einer anderen Szene deutet er in kindlicher Manier das Daumenlutschen an, während er aus dem Fenster blickt (**Abb.56**).

In „Angst“ wird die sexualisierte Zurschaustellung menschlicher Körper besonders deutlich betont: In einer Szene in Emmis Badezimmer ist Ali nackt im Spiegel zu sehen, im Vordergrund Parfum-Flakons. Später, in Barbaras Wohnung, entkleidet er sich im Durchblick eines Türrahmens. Ein rot gerahmter Spiegel ist es, in dem man Barbara bei einer intimen Situation im Bad zusieht (**Abb.12**). In einer entfernteren Variante findet sich die Spiegellogik noch einmal in einer früheren Einstellung des Films: Ali liegt im Bett in Emmis Wohnung, über ihm ein Gemälde, in dem sich eine natürliche Umgebung unterhalb einer Horizontale in der Bildmitte in einem See spiegelt (**Abb.13**). Hier sind also Bild-im-Bild und Spiegelung zudem mit dem Motiv des Schlafes kombiniert, das in den erwähnten trägen Körperhaltungen von Figuren bereits angeklungen ist.

Telefone. So, wie das gerahmte Bild oder das Foto ein historisches ‚Vorläufermedium‘ des filmischen Bildes ist, mit dem als Bildinhalt Letzteres selbstreferenziell thematisiert werden kann, ist das Telefon eine andere symbolische Konkretisierung einer Funktion filmischer Bilder – in diesem Fall: der Kommunikation über Distanzen – in Gestalt eines medialen Vorgängers. In **Abb.18** setzt die Kellnerin (Lilith Ungerer), mit der Franz flirtet und schließlich tanzt, auf seinen Wunsch das Telefon auf die Theke. Neben der attraktiven Frau ist im Hintergrund Alkohol in Flaschen sichtbar. Die Rückwand ist zudem von dem Regal rektangulär und seriell strukturiert (siehe unten, „Filmstreifen“).

In einer späteren Szene desselben Films ist ein Wandtelefon im Vordergrund in Margarethes Privatwohnung zu sehen (**Abb.20**). Der Blick fällt links daneben durch eine Türöffnung auf das Schlafzimmer mit einem groß über die Wandfläche plakatierten Gesicht, das sowohl an die Bardame wie auch an Margarethe selbst erinnert. Das zu Werbezwecken fotografisch vergrößerte und im Offset gedruckte menschliche Gesicht wird so mit der Fernmeldung assoziiert.

In **Abb.19** aus „Händler“ wird ein Telefonhörer in Großaufnahme gezeigt. Die Leitung führt zu der Anwaltskanzlei von „Dr. Schirach“, wie man aus dem Dialog weiß. Die Anspielung auf den „Reichsjugendführer“ der NSDAP entbehrt in diesem Film eines deutlichen inhaltlichen Kontextes. Andere motivische Strategien haben jedoch gezeigt, dass Fassbinder sich für einen Zusammenhang totalitärer Politik und technischer Medien interessiert. Das Bild des Hörers im Sessel weist im selbstreferenziellen Kontext auf die zumeist bequeme bis träge Körperhaltung von Teilnehmern anderer Telekommunikationen hin.

Eine Kombination von Telefon und Bilderrahmen findet sich im selben Film mit Anna am Apparat (**Abb.25**) – auditives und visuelles Kommunikationsmedium treffen so im Filmbild zusammen.

In **Abb.28** finden sich neben dem telefonierenden Henkel links ein Fenster und rechts daneben ein gemaltes Hitler-Portät – hier im historischen Setting die bildliche Variante des Verweises auf die politische Diktatur.

Das erwähnte Motiv des Winkels findet sich als Türrahmen in einer anderen Szene mit der telefonierenden Anna in „Händler“ (**Abb.26**). Das Telefongespräch besteht aus der besorgten Nachfrage von Irmgard, wo ihre Tochter Renate sei, und einem kurzen Bericht über die Befindlichkeit des erkrankten Hans. In „Lili Marleen“ ist die Einstellung auf die Figur Willies konzentriert (**Abb.27**). Sie ist von Krankheit gezeichnet, aber glücklich, Robert zu hören. Es geht um die Frage nach Leben und Tod, über die Willie sich fernmündlich versichert: „Robert? Deine Stimme... Du lebst...“

Eine analoge Bildkomposition mit Türrahmen findet sich in „Angst“, hier mit dem Sohn von Emmis Vermieter, Herrn Gruber (Marquard Bohm), im Vordergrund (**Abb.24**). Auch hier die Frage nach An- und Abwesenheit, diesmal in der Variante, dass Gruber zunächst vermutet, es handle sich bei Ali um einen illegalen Untermieter, der die Wohnung schon morgen verlassen müsse. Als Emmi verkündet, sie wollten heiraten, zieht er sich zurück mit der Bemerkung: „Sie sind ja alt genug, um zu wissen, was Sie tun.“

Eine rechteckige Fläche findet sich in „Händler“ auch auffällig als Tisch in der Szene mit Bewerber für die Stelle eines Obstverkäufers (**Abb.49**). Hier ist es Harry Baer, der schleppend spricht und lethargisch auf die Tischplatte starrt. Dass die Tischplatte eine symbolische Bedeutung haben könnte, nimmt etwa Watson wie zitiert nicht an, obwohl so die von ihm bemerkte skurrile und scheinbar zweckfremde Inszenierung der Situation damit einen definierbaren Sinn erlangen kann. Die Bewerber werden mit Blick auf den Tisch oder den Obstkarren als Symbole für das rechteckige Filmbild in Metaphern (Ägypten als klischerter Verweis auf Hieroglyphen und Totenkult der Pyramiden; apathisches Starren) als Filmzuschauer oder -händler karikiert.

In „Angst“ folgen auf ein entsprechendes Starren Emmis auf die Tischplatte (**Abb.50**) die bereits erwähnte Einstellung mit ihr neben dem Fernseher und ihre Aufforderung an Ali, seine Freunde in die Wohnung zu holen.

Puppen. Nicht nur bei Fassbinder verdoppeln Puppen oder Skulpturen menschliche Figuren im Bild. Thomsen zeigt in der Literatur die größte Aufmerksamkeit für dieses Thema: „Fassbinder kommentiert die Situation einer Filmfigur oft dadurch, daß er sie mit einer Gipsfigur oder Statue verdoppelt. Manchmal fungieren die Puppen auch als Projektionsträger von Teilen der Psyche, von Träumen und Sehnsüchten, oder sie zeigen, wie wir einander behandeln: nicht als Menschen mit Seele und Verstand, sondern als Waren, die nach dem Ex-und-hopp-Prinzip benutzt werden.“⁸⁴

In „Götter der Pest“ kommt Puppen im Schaufenster die prominente Rolle zu, Günthers finalen Weg zur Wohnung von Carla zu flankieren (**Abb.29**). In pathetischer Manier schleppt sich der Angeschossene blutend über das Trottoir, während die Puppen starr und schneeweiß hinter der Glasscheibe stehen.

In „Händler“ wird Irmgard Ziel der harmlosen, aber vulgären Avance eines Cabrio-Fahrers, der sie anscheinend für eine Prostituierte hält. Im Hintergrund sind wiederum Schaufensterpuppen zu sehen (**Abb.30**).

In **Abb.31** ist es eine hoheitsvolle Hitler-Büste, neben der Henkel am Schreibtisch sitzt. In den letzten drei Einstellungen werden am Motiv der Puppe also noch einmal Tod, Sex und politische Macht als Thema ästhetischer Repräsentation durchdekliniert.

Filmstreifen. In **Abb.32-35** ist eine zuvor bereits beschriebene Szene dokumentiert. Die rektanguläre Struktur eines Bilderrahmens wird im von einer Kamera zu belichtenden Filmstreifen zu einer leiterähnlichen Reihung. Eine Grundstruktur wie die Trennwand in der Kneipe weisen auch Fenster in anderen Szenen von „Händler“ auf: vor dem einen stürzt Hans einen Schnaps herunter (**Abb.36**); vor dem anderen steht Anna in der Wohnung der Schwiegermutter, während sie Hans' Ankunft beobachtet (**Abb.37**).

Die Leiter als Analogon des Filmstreifens ist in **Abb.38** wörtlich genommen – und steht hier neben der Leiche von Marian, der, wie Günther später Franz gesteht, im Auftrag umgebracht wurde, weil er „gesungen“ hat.

Das Treppenhaus des Krankenhauses in „Händler“ ist ein Kulminationspunkt der Orthogonalen: Während der Arzt Dr. Harlach (Peter Chatel) – der Name Veit Harlan klingt an – Irmgard erklärt, dass Hans nicht mehr schwer arbeiten und keinen Alkohol trinken dürfe, weil sein „Organismus“ nach dem Herzinfarkt sehr geschwächt sei, schwenkt die Kamera über die geschachtelte quadratische Struktur von Betonträgern und Glasbausteinen im Hintergrund (**Abb.39**).

Eine Reihung von Fliesen ist hinter der kleinen Renate zu sehen, die in „Händler“ die Küche betritt, um nach Hilfe bei ihrer Textaufgabe zu fragen (**Abb.41**). Dieser Standort ist ein Echo auf die Szene, in der sie unerwartet die Schlafzimmertür öffnet und ihre Mutter beim Ehebruch beobachtet (**Abb.40**), worauf diese hysterisch reagiert.

Eine deutliche Form dieser Art findet sich rot angeleuchtet in „Die dritte Generation“ in der Wohnung der Terroristen als Sprossenfenster (**Abb.42**). Eine ebenfalls gesprossete Tür bildet in „Lili Marleen“ im Haus der Mendelsohns den Hintergrund für die Hauptfigur (**Abb.43**). Eine weitläufigere architektonische Variante ist der Innenhof der Reichskanzlei mit Hakenkreuzfahne, den Willie und ihr Begleiter für einen Moment menschenleer in der Einstellung zurücklassen (**Abb.44**).

Eine rechteckige Form – hier fast bildfüllend – ist bereits die erste Einstellung von „Götter“: das Schild „Strafgefängnis München Stadelheim“ (**Abb.45**). Nachdem zu diesem Bild nur die Stimme Franz' – der bekundet, es gebe für ihn kein „nächstes Mal“ – und eines Wärters im Off zu hören sind, begibt sich daraufhin Franz ins Bild und wird dabei in einer Parallelfahrt gezeigt, wie er vor einer längeren Mauer aus gleichförmigen Ziegelsteinen vorbeiläuft, die jeweils eine länglich-rechteckige Struktur aufweisen (**Abb.46**).⁸⁵

Eine Ziegelmauer bildet auch den Hintergrund in **Abb.53** aus „Händler“. Hier richtet Irmgard gerade ihr Strumpfband, während Hans von seiner heimlichen großen Liebe (Ingrid Caven) aus einem Fenster angesprochen und zum Obstverkauf ins Haus gerufen wird. Irmgard wird deswegen eifersüchtig. Sie nimmt hier gewissermaßen die Pose ein, die zu einer Anmache reizen könnte, wie sie erst viel später im Film in der erwähnten Szene mit Schaufensterpuppen von einem Fremden ausgesprochen wird. Die klischiert aufreizende Haltung hat

innerhalb der Filmhandlung keinen Beobachter, während ihr Mann das Obst auf seinem Karren anpreist – im Kontext von Irmgard's Körperhaltung wird sie so selbst mit der Ware in Verbindung gebracht.

Serialität. Das Prinzip der Reihung von Bildern auf dem Filmstreifen und der massenhaften identischen Reproduktion ist auf der abstraktesten Ebene ein serielles. Dies zeigt sich in den hier thematisierten Fassbinder-Filmen v.a. in Wanddekorationen.

Ein gleichförmiges serielle Muster findet sich in „Götter“ im Supermarkt; in der gezeigten Einstellung weist sogar der Leiter des Supermarkts mit seinem Finger in der Bildlogik auf diese Fläche hinter ihm (**Abb.63**). In „Händler“ sind in der Eppschen Küche sechs Henkelbecher nebeneinander an der Wand aufgehängt. Irmgard isst mit Renate am Tisch, während Hans in die Kneipe geflüchtet ist – die Leere auf seinem Platz wird im Bild von dieser seriellen Anordnung besetzt (**Abb.59**). Die Abwesenheit des Vaters hat sich in eine serielle apersonale Instanz verwandelt.

Hans selbst ist in einer späteren Einstellung in seiner Wohnung vor einem entsprechenden Tapetenmuster zu sehen. Hier ist zudem das Puppenmotiv durch ein Kuscheltier angespielt (**Abb.60**).

Eine gegensätzliche Parallele zeigt sich in jeweils einer Einstellung aus „Götter“ und „Die dritte Generation“. Kann man sich in einer Szene des ersten Films (1969) nicht erklären, warum Franz sich so lange vor einer kahlen Wand an seinem Schnurrbart zwirbelt (**Abb.57**) – was hier absolut nichtssagend ist –, begegnet in dem späteren Film (1979) ein ebensolcher Schnurrbart mit gebogenen Spitzen – hier zur Tarnung angeklebt – bei Edgar, der sich in der gezeigten Einstellung vor einer in auffälligen fischschuppenartigen Reihen von Halbkreisen gemusterten Tapete zeigt (**Abb.58**).

Das sich wiederholende, hier dinglich-konkrete Muster einer Kanne und einer Vase zeigt eine andere Tapete in „Händler“. Hier spricht Anna mit Renate (**Abb.65**). Im Dialog geht es um Verständnisprobleme und eine auf unbestimmte Zeit aufgeschobene Verheimlichung der Wahrheit. Renate zu Anna: „Ich kann das nicht verstehen, was du gesagt hast.“ – Anna: „Was?“ – R.: „Daß... daß mein Vater leben wird, wenn er leben will.“ – A.: „Weißt du, die Menschen sind nicht immer gut gewesen zu deinem Vater.“ – R.: „Wer?“ – A.: „Ach, laß.“ – R.: „Sag's mir halt. Tante Anna, sag's mir halt.“ – A.: „Nein, Renate, vielleicht später mal.“

In einer späteren Szene des Films wird sie in mehreren Kameraperspektiven – deutlich in der gezeigten Einstellung (**Abb.66**) – in bildlicher Einheit mit der geschwungenen Form einer echten Teekanne gefasst. Über das Motiv der Kanne ist die Figur Annas also indirekt mit dem seriellen Tapetendruck assoziiert. Das Gespräch mit Renate über ihre unwissende Frage nach der Bedeutung von Annas Aussage, ihr Vater werde leben, wenn er wolle, steht so im bildlichen Kontext des seriellen Tapetenmusters, das indirekt innerhalb des Films auf die menschliche Gestalt ihrer Tante verweist.

Anna, die die Lebenslügen der Familie offen ausspricht, ist so mit einem bildlichen Argument verbunden, das in Fassbinders Werk immer wieder verwendet wird – so auch mit Schygulla in der Hauptrolle bei dem massenmedialen Star Willie in „Lili Marleen“ mit gedruckten Bildern und Autogrammkarten.

Auch Emmi in „Angst“ wird im Bild mit einer Teekanne im Vordergrund gezeigt (**Abb.64**). Hier verkündet sie ihrer Tochter Krista und deren Mann, dass sie Ali heiraten wolle. Serialität ist in diesem Film wesentlich in dem Motiv eines Treppengeländers in Emmis Wohnhaus realisiert, das in mehreren Einstellungen aus unterschiedlichen Perspektiven deutlich zu sehen ist. Hier sind längliche vertikale Ornamente zu sehen (**Abb.61**), die an eine Maske erinnern. Eine deutlich entsprechende Form findet sich in „Die dritte Generation“ im letzten Schriftinsert, einem Graffito von der Herrentoilette eines Berliner Lokals: „MacKillroy was here“ (**Abb.62**). Der längliche Raum im Bild zeigt eine perspektivische Flucht nach rechts hinten – eine räumliche Metapher, die darin auch als zeitliche Perspektive, als Hinweis auf die Endlichkeit gesehen werden kann.

Zur Herkunft des „MacKilroy“ (korrekt mit einem L, was in Fassbinders Version deutlicher eine morbide Assoziation auslöst) gibt es diverse Legenden. Seit den 1930er Jahren ist er bekannt und gehört zunächst zu den inoffiziellen Erkennungszeichen amerikanischer GIs. (Es lässt sich dabei an einen frühen Fassbinder-Film mit dem Titel „Der amerikanische Soldat“ [D 1970] denken.)⁸⁶

Die beiden letzten gezeigten Abbildungen wurden bereits erwähnt. Hier ist der Alkohol in Gestalt von Bierflaschen und Schnapsgläsern das Konkretum der Aufreihung (**Abb.67/68**). Und die Menge der Schnäpse ist für Hans tödlich.

Serialität ist also in der Wanddekoration des Supermarkts, den Trinkbechern, der Tapete, den Alkoholika und dem Graffito direkt oder indirekt mit Abwesenheit und Tod verbunden.

Schluss

„Vom Film an sich und seinem Wirken auf die Menschen [...] zu lernen“⁸⁷ ist mit Fassbinders Filmen aus meiner Erfahrung heraus – und aus den im Vorherigen gezeigten Gründen – möglich.

Zum einen sind seine Filme mehrdeutige, ironische, skurrile bis zynische Etüden. Die expliziten Sinngebungen der Sekundärliteratur zeigen, dass sie mit (Presse-)Informationen der Filmemacher wesentlich übereinstimmen – mehr, als für eine ‚kritische Öffentlichkeit‘ gut und den Ambivalenzen der Filme angemessen sein könnte. Das Manko von Argumentationen am Einzelbild der Filme ist einer der Hauptgründe, wie v.a. anhand der inhaltlichen Fabel Deutungen entstehen, die viele Einzelheiten des ästhetischen Produkts außer Acht lassen.

Dass Fassbinders Gesamtwerk in der Mehrzahl mit Geschichten aus der Zeit des Nationalsozialismus schließt und dabei auch von Medieneffekten handelt – v.a. in Ton- und Bildpropaganda des Regimes – sollte die Aufmerksamkeit schärfen für die Verlässlichkeit von symbolischer Kommunikation, für ideologische Konstruktionen, infrastrukturelle, technische und ökonomische Bedingungen der Übermittlung von Zeichen.

Auf der einen Seite also Filme, die sich mit Kulturgeschichte, Realhistorie und den Bedingungen des eigenen Mediums auseinandersetzen, deren Selbstkommentierung durch den Regisseur jedoch mit Vorsicht zu genießen ist. Auf der anderen Seite eine seit Beginn des filmischen Schaffens von Fassbinder interessierte Öffentlichkeit, die ihn als wichtigsten Repräsentanten des „Neuen Deutschen Films“ seit den 1960er Jahren sieht und diskutiert.

Die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung ist dabei immer komplexer geworden. Von der Materialsammlung bei Jansen / Schütte (1992, erstmals 1974) zu der Causerie von Spaich und den sensiblen und vielschichtigen Monografien von Pflaum, Thomsen, Elsaesser und Watson – um von dem ausführlichen, aber sprunghaften Lardeau zu schweigen, dessen 300seitiger Text passagenweise zur Hälfte aus Filmtiteln besteht – und einer Anzahl von Biografien, Einzelstudien und Materialbänden hat Fassbinder nicht nur im filmischen Universum Spuren hinterlassen.

Als künstlerische Werke behalten die Filme sich ihre Intentionen vor. Die diskursiven Reaktionen von Rezensenten und Interpreten sind dazu angehalten, zu referieren, zu interpretieren und zu werten. Bei aller Schärfe von im Vorherigen gezogenen Schlussfolgerungen sei noch einmal betont, dass damit keinem Autor seine Meinung oder Schreibstrategie als solche streitig gemacht werden soll. Was jedoch unangenehm auffällt, ist das prinzipielle Vertrauen und feststehende ideologische und theoretische Prämissen, mit denen die meisten Autoren sich Fassbinders Werken nähern. Vor allem offensichtliche und vom Künstler selbst in Paratexten angesprochene Themen werden an den Filmen hervorgehoben: literarische und theatrale Vorbilder, geschichtliche und gesellschaftliche Themen, vorgebliche persönliche Vorlieben und Obsessionen.

Damit entsteht – und bei Fassbinder als subversivem Geist plausibler als bei manch anderem – das Risiko, sich in der im- und expliziten Übernahme von primären Sinnebenen der Werktexte und Selbstäußerungen mögliche bewusst vorgefertigte Irrtümer zueigen zu machen. Selbst da, wo Fassbinders Werk – etwa in der Verletzung von politischen oder sexuellen Tabus – zum offenen Widerspruch reizt, kann ein Spielcharakter nie ausgeschlossen werden. Das neurotisiert freilich denjenigen, der diese Möglichkeit in sein Denken und seine Texte einbezieht.

Und es macht auch die Auseinandersetzung mit den diskursiven Reaktionen komplizierter. Selbst die Studie von Elsaesser, die die wissenschaftlichste zu nennen ist und auf einem hohen Abstraktionsniveau argumentiert, hat aus diesem Grund im vorausgegangenem Text immer wieder Zweifel geweckt. Wenn es hier zu Einseitigkeiten in der Bewertungen von Elsaessers Thesen gekommen sein sollte, ist dies dem Streben nach einer Klärung logischer und terminologischer Grundlagen in der hermeneutischen, kulturtheoretischen und rezeptionsästhetischen Auseinandersetzungen mit diesen und anderen Spielfilmen geschuldet.

Fassbinder scheint – so sollte deutlich geworden sein – von Beginn seines filmischen Werks, d.h. seit dem Jahr 1969, ein abstraktes Bewusstsein von werkimmanenten, filmgeschichtlichen, soziologischen und psychologischen Bedingungen des Kinos gehabt zu haben, auch wenn seine Biografie eine Ablehnung durch die „Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin“ 1966 einschließt – „nicht genügend vorgebildet / Filme: nicht ausreichend“.⁸⁸

Die Bedeutungsebenen, die hier beleuchtet werden sollten, verhalten sich z.T. konträr zu Sinngebungen, die fast alle anderen Autoren favorisieren. Nur auf einer Anspielungsebene können bei ihnen Hinweise dieser Art angenommen werden.

Spielfilme, die versteckt oder offen Kritik am Kino und dem Film als solchem üben, sind keine Erfindung Fassbinders, sondern so alt wie das Kino selbst. Fassbinder ist interessant als ein Phänomen deutscher Filmkultur – eine eigenwillige kulturelle Pflanze auf dem Nährboden von Theaterspiel, amerikanisierter Filmkultur, deutscher Geschichte und privaten Themen (soweit man diese als gegeben annimmt).

Was sich an seinen Filmen auf die hier praktizierte Weise verstehen lässt, ist ein Zweifel am Medium und seinen Geschichten. Die Provokanz von Fassbinders Werk, Leben und Öffentlichkeitsarbeit setzt sich hier auf einer Ebene fort, die von Mehrdeutigkeit über versteckte Ironie bis zum Obskurantismus, zum doppelten und falschen Spiel definiert werden kann.

Dass Fassbinders Metaphoriken der bildlichen Selbstreferenzialität, der illusionären Sehnsuchtsproduktion und ihres Missbrauchs, der Implikationen technisch reproduzierter Bilder in menschlicher Kommunikation nicht wertfrei sind, sollte deutlich geworden sein. Die Lesart der zitierten Autoren geht jedoch – was diesen Aspekt betrifft – nicht über eine weithin akzeptierte sozialgeschichtliche Argumentation hinaus. Bestimmte Entwicklungen der Konsumgesellschaft werden betrauert, aber letztlich in ihrer gegenwärtigen Problematik ebensowenig greifbar wie mögliche diskursive und praktische Gegenreaktionen; oder sie sind bereits historisch vergangen und deshalb distanziert zu betrachten.

Fassbinders Filme sind jedoch der unmittelbare Anlass dieser Sekundärtexte. In letzteren findet ja eine Aktualisierung von Formen und Inhalten im Diskurs statt; und diese verläuft dort bruchstückhaft, wo die Autoren weder die wichtigsten der hier thematisierten bildlichen Symboliken in ihren Texten benennen noch ihre Kontextualisierungen in Handlung und Dialog in einen folgenden hermeneutischen Prozess einbeziehen.

Viele der Szenen in Fassbinders hier besprochenen Filmen wirken aus dieser Sicht auch als ein Rahmen, innerhalb dessen mit ironischen und zynischen Anspielungen und absurd zu nennender Theatralik von Semiose und Pragmatik (filmischer) Bilder erzählt wird. Nicht die identifikatorische Lust am Kino und an seinen trivialen Mythen, sondern eine abgeklärt und sarkastisch kommentierende Parodie wird so nachvollziehbar, die stärker oder schwächer mit variierenden Kontexten – Filmgeschichte, literarischer Kanon, politische Debatte – eine Oberfläche entstehen lässt, unter der – dabei aber an der visuellen Oberfläche der Bildideen – die Bilder, die (Sehn-)Süchte, Begierden und Triebe, Medialität und industrielle Warenförmigkeit problematisiert sind.

Der Wiederholungszwang zur Weltflucht in Bildern, ihre profane Vergeblichkeit in der bloßen Vorspiegelung bis zum narzisstischen Realitätsverlust; die technische Installation von Aufzeichnung und einseitiger Übermittlung filmischer Bilder; die Verdinglichung und Ent-Auratisierung in der bildlichen Wiederholung und massenhaften Reproduktion – dies sind die wichtigsten Themen von Fassbinders Bilderzählungen.

Damit rührt er an die Grundfesten jener Kunst, derer er sich selbst bedient. Dass er lebenslang auch eine künstlerische Alternative der Kommunikation auf Theaterbühnen realisiert hat, kann dabei ein Fingerzeig für mögliche Intentionen sein, die sich aus einer solchen Bilderkritik ergeben.

Fassbinders Person ist seit 1982 nicht mehr. Was neben der Musealisierung künstlerisch und gesellschaftlich von seinem Werk bleibt, ist seit der Befriedung einzelner Debatten kein öffentlicher Streitfall mehr – könnte es aber sein.

Coda – Fassbinder im O-Ton

In einem Interview mit Peter W. Jansen, das der Südfunk 1978 produziert, erzählt Fassbinder von tatsächlichen oder vorgeblichen Gründen für seine künstlerische Arbeit. Ihn dabei in der Filmaufzeichnung zu beobachten, kann die Ambivalenz seiner Äußerungen noch verstärken.⁸⁹

Jansen: „Was ist eigentlich – wenn Sie darauf antworten können oder mögen –, was ist eigentlich der Grundantrieb für Sie, so viele Filme zu machen?“

Fassbinder: „Tja, das ist die Gretchenfrage. Äh, das muss irgend'ne spezielle Art von Geisteskrankheit sein, ich weiß es nicht. (*lacht*)

J.: „Hat es was damit zu tun, dass Sie sich beim Filmmachen wohl fühlen oder erst glücklich fühlen oder sich als Mensch realisiert, verwirklicht sehen?“

F.: „Das ist sicherlich einer der Gründe, klar. Aber, hm, es gibt sicherlich noch andere. Ich mein, es gibt so... Ich würde auch sagen, ich hab das Bedürfnis, die Geschichten zu erzählen, die ich erzähle. Ich erzähl diese Geschichten nicht äh... nur deswegen, weil ich die Möglichkeit habe, mit Leuten zusammenzusein. Das ist eins. Aber ich hab auch das Bedürfnis, diese Geschichten zu erzählen. Ich ähm... Es gibt vielleicht noch'n paar Gründe. Da müssten wir'n Analytiker haben, mit dem wir dann drei Jahre arbeiten, dann würden wir bestimmt noch auf äh... das eine oder andere stoßen, denke ich, was äh... was Grund... oder, was der Grund dafür wäre.“

Anmerkungen

1 Fassbinder, Rainer Werner (1971): *Imitation of Life*. Über die Filme von Douglas Sirk (OA.: 1971), S.17. In: Ders. (1986a): *Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984), S.11-24

2 Zahlreiche Presseartikel sind versammelt in: Lichtenberg, Heiner: *Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit*. Königstein i.T. 1986; weitere Publikationen zum Thema: Bodek, Janusz (1991): *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung*. Bern / New York / Paris 1991; Knabe, Gerd: *Bubis contra Fassbinder. Ein Theaterkrach in Frankfurt*. Knüllwald 1995

3 Berling, Peter (1992): *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder. Seine Filme, seine Freunde, seine Feinde*. Bergisch Gladbach 1992, S.255

4 Vgl. hierzu die umfassende Studie: Bodek, Janusz (1991): *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung*. Bern / New York / Paris 1991, hier besonders S.51-103

- 5 „Das Stück kam 1987 in New York und Kopenhagen, 1989 in Malmö heraus.“ Töteberg, Michael (1991): Anmerkungen, Daten. In: Fassbinder, Rainer Werner: Sämtliche Stücke. Frankfurt a.M. 1991, S.715-730
- 6 Elsaesser, Thomas (1996): Fassbinder's Germany. History Identity Subject. Amsterdam 1996; Freybourg, Anne Marie (1993): Film und Autor. Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder. Hamburg 1993; Haag, Achim (1992): „Deine Sehnsucht kann keiner stillen“. Rainer Werner Fassbinders „Berlin Alexanderplatz“. Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung. München 1992; Lardeau, Yann (1990): Rainer Werner Fassbinder. Paris 1990; Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram / Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.) (1992): Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M. 1992 (OA.: 1974); Pflaum, Hans Günther (1992): Rainer Werner Fassbinder. Bilder und Dokumente. München 1992; Spaich, Herbert (1992): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk. Weinheim 1992; Thomsen, Christian Braad (1993): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Frankfurt a.M. 1993 (OA., dän.: 1991); Watson, Wallace Steadman (1996): Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as private and public art. Columbia / South Carolina 1996
- 7 Roth, Wilhelm (1992): Kommentierte Filmographie, S.248. In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram / Stiftung Deutsche Kinemathek: Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M. 1992 (OA.: 1974), S.119-269 (Roth 1992)
- 8 Lorenz, Juliane (1995): Offen für andere, S.421. In: Dies. / Schmid, Marion / Gehr, Herbert (Hg.): Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder. Berlin 1995, S.418-428
- 9 Fassbinder, Rainer Werner (1977): Gehabtes Sollen – gesolltes Haben. Über Gustav Freytags Roman „Soll und Haben“ und die verhinderte Fernsehverfilmung (OA.: 1977), S.39. In: Ders. (1986a): Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984), S.36-39. Im selben Band zu „Der Müll...“: „Gerade einige grobschlächtige Anwürfe in der Diskussion bestärken mich in der Sorge vor einem ‚neuen Faschismus‘, aus der heraus ich dieses Stück geschrieben habe.“ F., R.W.: Stellungnahme zu „Der Müll, die Stadt und der Tod“ (OA.: 1976), S.127. In: Fassbinder 1986a, S.126-127
- 10 Praunheim, Rosa von (2005): Filme, Sex und Macht. <http://www.arte-tv.com/de/service/alles-ueber-ARTE/ARTE-Magazin/856772,CmC=856764.html> (Download: Mai 2005)
- 11 Vgl. Roth 1992, S.129f.; Spaich 1992, S.125; Watson 1996, S.75f.
- 12 Vgl. Watson, Wallace Steadman (1996): Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as private and public art. Columbia / South Carolina 1996, S.75
- 13 Roth 1992, S.130
- 14 Spaich, Herbert (1992): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk. Weinheim 1992, S.127
- 15 Vgl. ebd., S.128
- 16 Ebd.
- 17 Vgl. ebd.
- 18 Spaich 1992, S.253. Thomsen berichtet, die Fabel beruhe auf einem Fall aus Fassbinders eigener Familie. Vgl. Thomsen, Christian Braad: Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Frankfurt a.M. 1993 (OA., dän.: 1991), S.139
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S.247
- 21 So erklärt er z.B. an Hand von „Angst essen Seele auf“ (D 1973) seine Auffassung des Melodrams. Die Geschichte sei „so naïv [...] wie die beiden Menschen, um die es geht. Obwohl die Beziehungen natürlich viel komplexer sind, das ist mir schon klar. Aber da bin ich der Ansicht, daß jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müßte. Und die Möglichkeit hat er halt auch, wenn eine Geschichte so einfach ist.“ Fassbinder, Rainer Werner (1974): Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein. Ein Gespräch mit Hans Günther Pflaum über „Angst essen Seele auf“ (OA.: 1974), S.47. In: Ders. (1986a): Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986, S.47-52
- 22 Thomsen 1993, S.45
- 23 Ebd., S.52
- 24 Ebd., S.146
- 25 Ebd., S.147
- 26 Ebd., S.148

- 27 Pflaum, Hans Günther (1992): Rainer Werner Fassbinder. Bilder und Dokumente. München 1992, S.28
- 28 Watson 1996, S.115
- 29 Ebd., S.116
- 30 Pflaum 1992, S.25
- 31 Watson 1996, S.115
- 32 Thomsen 1993, S.148
- 33 Watson 1996, S.116
- 34 Etwa an Billy Wilders „The Lost Weekend“ (Das verlorene Wochenende, USA 1945) wird dies an anderer Stelle zu zeigen sein. Das Kostüm der Magdalena Fuller in „Götter der Pest“ wirkt jenem der Bardame in Wilders Film nachempfunden: halbtransparent, mit Spitzen und einem länglichen Schlitz zwischen den Schulterblättern. Die Figur bei Wilder heißt Gloria (Doris Dowling), was in Fassbinders Werk wiederum im Kneipenmilieu einen Nachhall findet: In „Welt am Draht“ (D 1973) spielt Barbara Valentin die Sekretärin „Gloria“ und hält sich zeitweise mit Fred Stiller (Klaus Löwitsch) in einer futuristischen Bar auf.
- 35 Elsaesser, Thomas (1996): Fassbinder's Germany. History Identity Subject. Amsterdam 1996, S.275
- 36 Freud befindet, „daß die Darstellung der Traumarbeit, die ja nicht beabsichtigt, verstanden zu werden, dem Übersetzer keine größeren Schwierigkeiten zumutet als etwa die alten Hieroglyphenschreiber ihren Lesern.“ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd.II. Frankfurt a.M. 2000, S.337 (Hervorheb. S.F.) Fassbinders Kenntnis von Freuds Werk ist bereits ersichtlich aus seinem Plan, „Der Mann Moses“ zu verfilmen.
- 37 Roth 1992, S.166
- 38 Vgl. Lardeau 1990, S.230ff.; Roth 1992, S.166; Spaich 1992, S.264ff.; Thomsen 1993, S.185f.; Watson 1996, S.123ff.
- 39 Spaich 1992, S.269
- 40 Thomsen 1993, S.192
- 41 Ebd., S.191 (Erg. D.H.)
- 42 Berling 1992, S.241
- 43 Der Satz stammt aus Godards Film „Le Petit Soldat“ (Der kleine Soldat, F 1963), wo ihn die Hauptfigur Bruno Forestier (Michel Subor) ausspricht. Fassbinder erwähnt ihn selbst in einem undatierten Text: „Film, sagt Godard, das ist 24mal in der Sekunde Wahrheit. Film, das sage ich, das ist 25mal in der Sekunde Lüge.“ F., R.W. (1986b): Schütte. Von der Dialektik des Bürgers im Paradies der lähmenden Ordnung, S.130. In: Ders. (1986a): Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984), S.129-130
- 44 Fassbinder interessiert sich offensichtlich für die Differenz zwischen Kino und Fernsehen: „Es gäbe in jedem Fall die Möglichkeit für jeden Filmregisseur, einen Film zu machen, der zwar mit Mitteln des Fernsehens gedreht wird, der aber dennoch von der Fernsehästhetik unabhängig ist. [...]“
- Es polarisiert sich tatsächlich ein bestimmtes Kino zu einem Sensationskino, das irgendwie bombastisch und groß ist – das ist allenthalben zu sehen. Auf der anderen Seite gibt es aber doch das ganz individuelle oder auch ganz nationale Kino einzelner, das heute viel wichtiger ist als eben das Kino, das sich vom Fernsehen nicht mehr unterscheidet.“ Fassbinder, Rainer Werner (1982a): Hat das Kino noch eine Zukunft? (OA.: 1982), S.130f. In: Ders. (1986a): Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984), S.130-131
- 45 Epstein, Jean (2002): Photogénie des Unwägbar (OA.: 1935), S.265ff. In: Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes. Wien 2002, S.263-268
- 46 Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Bd.1. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Erster Teilband. Köln 1997 (OA.: 1818), S.226
- 47 Ebd., S.224
- 48 Die Literatur variiert von „Lurz“ (Spaich 1992 / Watson 1996) über „Lurtz“ (Thomsen 1993) bis zu „Lenz“ (Roth 1992); bei Letzterem auf S.228 mit einem bedeutungsvollen „(!)“ versehen.
- 49 Vgl. Thomsen 1993, S.343/347
- 50 Vgl. ebd., S.344/347

51 Ebd., S.349

52 Spaich 1992, S.162

53 Ebd., S.168

54 Ebd., S.292

55 Vgl. Spaich 1992, S.162; Elsaesser 1996, S.293; Watson 1996, S.163

56 Elsaesser 1996, S.293

57 Ohne hier konkrete Beispiele anzuführen, sei gesagt, dass Filmliteratur – wo sie nicht selbst metaphorisch aufzufassen wäre – allzu oft die Aufmerksamkeiten ihrer Nachbarwissenschaften für metaphorische und allegorische Argumentationen in ästhetischen Produkten vernachlässigt – zugunsten von Produktionsnotizen und Inhaltswiedergaben, die sich v.a. an die Vorgaben von Produktinformationen halten. Die diskursive Aufbereitung in Thomsens, Elsaessers und Watsons Texten ist komplexer als die der anderen Autoren; Zweifel an manchen ihrer Aussagen und die Notwendigkeit einer Erweiterung der Interpretation über das Realismuskonzept hinaus sollen hier nachvollziehbar werden.

58 Elsaesser 1996, S.41

59 Ebd.

60 Thomsen – Zeichen für eine kategorial andere Bedeutungskonstitution – vermeint am Schreien des Kindes zu sehen, „wie früh der Identitätsverlust im Grunde schon einsetzt.“ Thomsen 1993, S.349

61 Ebd., S.42

62 Roth 1992, S.245

63 Elsaesser 1996, S.153

64 Ebd., S.167

65 Ebd., S.170

66 Watson 1996, S.217

67 Elsaesser 1996, S.161

68 Watson 1996, S.217

69 Roth 1992, S.247

70 Vgl. Spaich 1992, S.326. Der Autor verwendet hier ein anderes, jedoch inhaltlich entsprechendes Dialogzitat als das Folgende.

71 Vgl. dazu die Video-Szene <http://www.filmdenken.de/video/lili1.wmv> (840 KB) bzw. <http://www.filmdenken.de/video/lili1-m.wmv> (240 MB). Rechteinhaber siehe Datensatz zum Film: <http://www.filmdenken.de/rechte/lili.htm>

72 Vgl. dazu die Video-Szene <http://www.filmdenken.de/video/lili2.wmv> (1,46 MB) bzw. <http://www.filmdenken.de/video/lili2-m.wmv> (435 KB). Rechteinhaber siehe Datensatz zum Film: <http://www.filmdenken.de/rechte/lili.htm>

73 Vgl. Thomsen 1993, S.378

74 Elsaesser 1996, S.153

75 Vgl. Thomsen 1993, S.377

76 Elsaesser 1996, S.156

77 Ebd., S.158. Ähnliches vgl. ebd., S.160

78 Roth 1992, S.247

79 Watson 1996, S.217

80 Watson 1996, S.217

81 Elsaesser 1996, S.159

82 Godards „Pierrot le Fou“ (Elf Uhr nachts, F 1965) wird so in Erinnerung gerufen. Auch Godard ist in seinen frühen Filmen ein einfallsreicher Spieler mit Rahmen und dem Bild im Bild.

83 Die metaphorische und psychologisch-regressive Relevanz der Mutterbrust für die Kinoleinwand hat Jean-Louis Baudry in einem Aufsatz im Rückgriff auf eine Traumtheorie von Bertram David Lewin prominent gemacht: „Nach Lewins Hypothese ist die Traumleinwand die halluzinatorische, durch den Traum vermittelte Vorstellung der mütterlichen Brust, an welcher der Säugling nach dem Stillen schlief. Sie bringt somit den Zustand der erreichten Befriedigung zum Ausdruck, wobei sie die anfängliche Disposition der oralen Phase wiederholt, als der Körper noch keine eigene Grenze hatte, sondern sich unterschiedslos von der Brust aus forterstreckte. [...] Im Realitätseindruck und in dem, was wir als Kino-Wunsch bezeichnet haben, sofern das Kino in seinem Gesamt-Dispositiv eine Form der archaischen, vom Subjekt erlebten Befriedi-

gung nachahmt und deren Szene reproduziert.“ Baudry, Jean-Louis (1994): Das Dispositiv: Platons Höhle und das Kino (OA., frz.: 1975), S.1065f. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. 48.Jg. Nr.11/1994, S.1047-1074. Der Autor bezieht sich auf drei Aufsätze von Lewin: L, B.D.: Sleep, the Mouth, and the Dream Screen. In: J.A. Arlow (Hg.): *Selected Writings of Bertram Lewin*. New York 1973, S.87-100; Ders.: Inferences from the Dream Screen. In: J.A. Arlow (Hg.): *Selected Writings*. New York 1973, S.101-114; Ders.: Das Hochgefühl. Zur Psychoanalyse der gehobenen, hypomanischen und manischen Stimmung. Übers. u. m. e. Nachw. v. H. Deserno. Frankfurt a.M. 1982

84 Thomsen 1993, S.46

85 Vergleichbare Einstellungen einer Halbfigur in Parallelfahrt vor einem Hintergrund aus rechteckigen Strukturen finden sich z.B. in zwei anderen Filmen. Historisch früher in „The Graduate“ (Die Reifepflicht, USA 1967, R: Mike Nichols), wenn Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) auf einem Rollband am Flughafen vor einer Wand hergleitet. In nämlicher Weise bewegt sich auch „Jackie Brown“ (Pam Grier) in Quentin Tarantinos gleichnamigem Film (USA 1997), ebenfalls in einem Flughafen in der ersten Szene.

86 Vgl. dazu die Website <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

87 Fassbinder, Rainer Werner (1982b): Die traurigen Augen von Cannes (OA.: 1982), S.120. In: Ders. (1986a): *Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984), S.119-120

88 Rainer Werner Fassbinder Foundation (Hg.) (1992): *Rainer Werner Fassbinder. Dichter. Schauspieler. Filmemacher. Werkschau*. 28.-5.-19.7.1992. Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. / Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1992, S.75

89 Rainer Werner Fassbinder im Gespräch“ (D 1978). Interview von Peter W. Jansen. Zitat als Video-Szene: „Lebensläufe – Rainer Werner Fassbinder im Gespräch“ (D 1978). Interview von Peter W. Jansen. Zitat als Video-Szene: <http://www.filmdenken.de/video/fassbinterview.wmv> (3,3 MB) bzw. <http://www.filmdenken.de/video/fassbinterview-m.wmv> (951 KB)

Zitierte Literatur

Baudry, Jean-Louis (1994): Das Dispositiv: Platons Höhle und das Kino (OA., frz.: 1975). In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. 48.Jg. Nr.11/1994, S.1047-1074

Berling, Peter (1992): *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder. Seine Filme, seine Freunde, seine Feinde*. Bergisch Gladbach 1992

Bodek, Janusz (1991): *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung*. Bern / New York / Paris 1991

Elsaesser, Thomas (1996): *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*. Amsterdam 1996

Epstein, Jean (2002): *Photogénie des Unwägbareren* (OA.: 1935). In: Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002, S.263-268

Fassbinder, Rainer Werner (1971): *Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk* (OA.: 1971), S.17. In: *Fassbinder 1986*, S.11-24

– (1974): *Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein. Ein Gespräch mit Hans Günther Pflaum über „Angst essen Seele auf“* (OA.: 1974). In: Ders.: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986, S.47-52

– (1976): *Stellungnahme zu „Der Müll, die Stadt und der Tod“* (OA.: 1976), S.127. In: *Fassbinder 1986*, S.126-127

- (1977): Gehabtes Sollen – gesolltes Haben. Über Gustav Freytags Roman „Soll und Haben“ und die verhinderte Fernsehverfilmung (OA.: 1977), S.39. In: Fassbinder 1986, S.36-39
- (1982a): Hat das Kino noch eine Zukunft? (OA.: 1982). In: Fassbinder 1986, S.130-131
- (1982b): Die traurigen Augen von Cannes (OA.: 1982). In: Fassbinder 1986, S.119-120
- (1986a): Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M. 1986 (OA.: 1984)
- (1986b): Schütte. Von der Dialektik des Bürgers im Paradies der lähmenden Ordnung. In: Fassbinder 1986, S.129-130
- Freud, Sigmund (2000): Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd.II. Frankfurt a.M. 2000
- Freybourg, Anne Marie (1993): Film und Autor. Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder. Hamburg 1993
- Haag, Achim (1992): „Deine Sehnsucht kann keiner stillen“. Rainer Werner Fassbinders „Berlin Alexanderplatz“. Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung. München 1992
- Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram / Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.) (1992): Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M. 1992 (OA.: 1974)
- Lardeau, Yann (1990): Rainer Werner Fassbinder. Paris 1990
- Lorenz, Juliane (1995): Offen für andere. In: Dies. / Schmid, Marion / Gehr, Herbert (Hg.): Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder. Berlin 1995, S.418-428
- Rainer Werner Fassbinder Foundation (Hg.) (1992): Rainer Werner Fassbinder. Dichter. Schauspieler. Filmemacher. Werkschau. 28.-5.-19.7.1992. Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. / Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1992
- Roth, Wilhelm (1992): Kommentierte Filmographie. In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram / Stiftung Deutsche Kinemathek: Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M. 1992 (OA.: 1974), S.119-269 (Roth 1992)
- Pflaum, Hans Günther (1992): Rainer Werner Fassbinder. Bilder und Dokumente. München 1992
- Praunheim, Rosa von (2005): Filme, Sex und Macht. <http://www.arte-tv.com/de/service/alles-ueber-ARTE/ARTE-Magazin/856772,CmC=856764.html> (Download: Mai 2005)
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Bd.1. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Erster Teilband. Köln 1997 (OA.: 1818)
- Spaich, Herbert (1992): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk. Weinheim 1992
- Thomsen, Christian Braad (1993): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Frankfurt a.M. 1993 (OA., dän.: 1991)
- Töteberg, Michael (1991): Anmerkungen, Daten. In: Fassbinder, Rainer Werner: Sämtliche Stücke. Frankfurt a.M. 1991, S.715-730
- Watson, Wallace Steadman (1996): Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as private and public art. Columbia / South Carolina 1996

Abbildungen



01 Die dritte Generation
D 1979. R: Rainer Werner Fassbinder



02 Die dritte Generation
D 1979. R: Rainer Werner Fassbinder



03 Die dritte Generation
D 1979. R: Rainer Werner Fassbinder



04 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



05 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



06 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



07 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



08 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



09 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



10 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



11 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



12 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



13 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



14 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



15 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



16 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



17 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



18 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



19 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



20 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



21 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



22 Kamikaze 1989
D 1982. R: Wolf Gremm



23 Kamikaze 1989
D 1982. R: Wolf Gremm



24 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



25 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



26 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



27 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



28 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



29 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



30 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



31 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



32 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



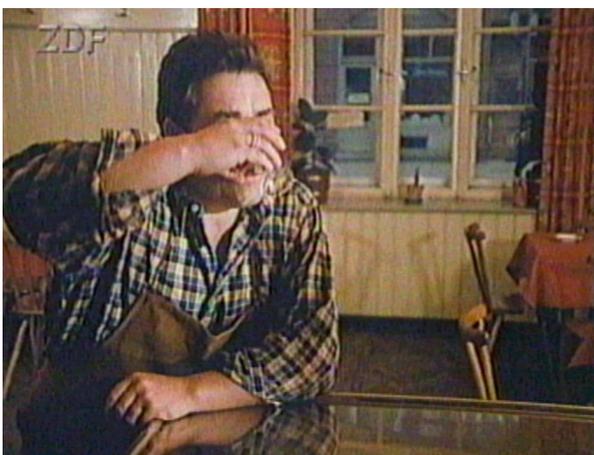
33 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



34 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



35 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



36 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



37 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



38 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



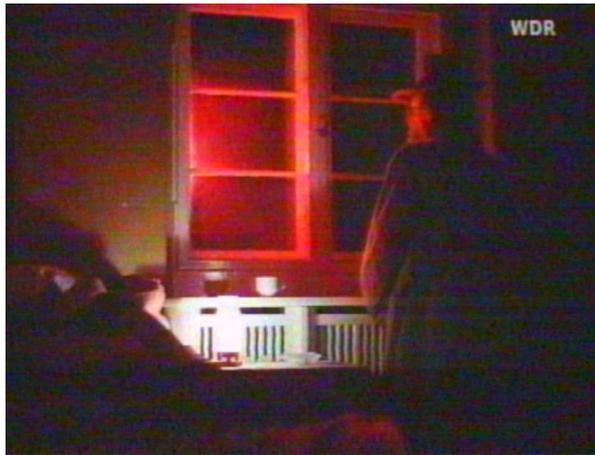
39 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



40 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



41 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



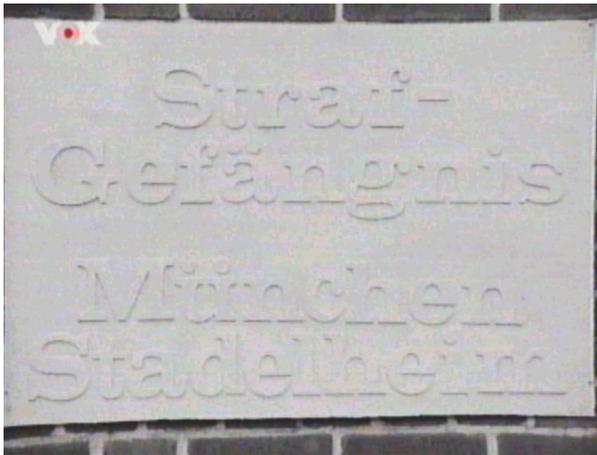
42 Die dritte Generation
D 1979. R: Rainer Werner Fassbinder



43 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



44 Lili Marleen
D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder



45 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



46 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



47 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



48 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



49 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



50 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



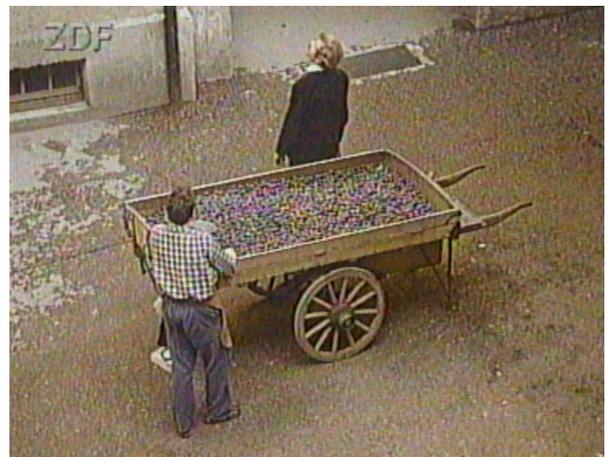
51 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



52 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



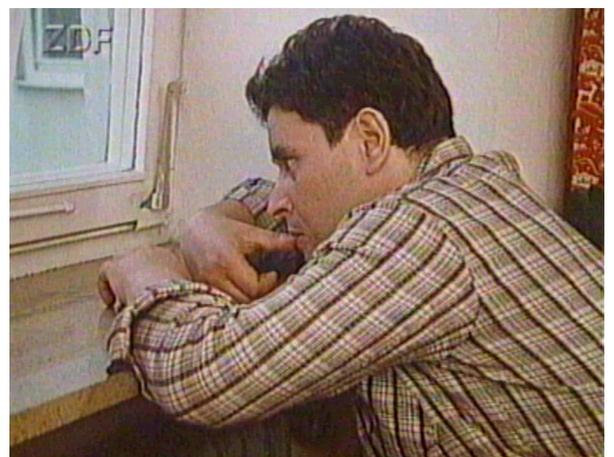
53 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



54 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



55 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



56 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



57 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



58 Die dritte Generation
D 1979. R: Rainer Werner Fassbinder



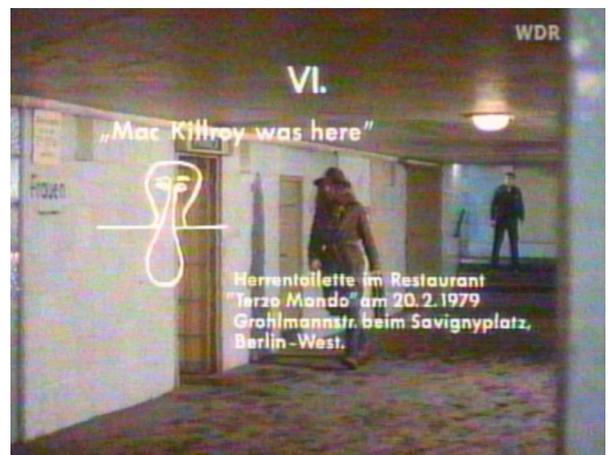
59 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



60 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



61 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



62 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



63 Götter der Pest
D 1969. R: Rainer Werner Fassbinder



64 Angst essen Seele auf
D 1973. R: Rainer Werner Fassbinder



65 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



66 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



67 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder



68 Händler der vier Jahreszeiten
D 1971. R: Rainer Werner Fassbinder

Filmografische Angaben und Bildrechte

Götter der Pest. D 1969. R/B/S: Rainer Werner Fassbinder. K: Dietrich Lohmann. PD: Kurt Raab. D: Hanny Schygulla; Margarethe von Trotta; Harry Baer; Günther Kaufmann; Carla Aulaulu; Ingrid Caven u.a. P: antitheater. V: Rainer Werner Fassbinder Foundation; e-m-s (DVD, D); New Yorker Films
Screenshots: © Rainer Werner Fassbinder Foundation / VOX

Der Händler der vier Jahreszeiten. D 1971. R/B: Rainer Werner Fassbinder. K: Dietrich Lohmann. S: Thea Eymész. PD: Kurt Raab. D: Irm Hermann; Hans Hirschmüller; Hanna Schygulla; Klaus Löwitsch; Karl Scheydt; Andrea Schober u.a. P: Tango Film / Zweites Deutsches Fernsehen. V: Rainer Werner Fassbinder Foundation; e-m-s (DVD, D); New Yorker Films
Screenshots: © Rainer Werner Fassbinder Foundation / Zweites Deutsches Fernsehen

Angst essen Seele auf. D 1973. R/B/PD: Rainer Werner Fassbinder. K: Jürgen Jürges. S: Thea Eymész. D: Brigitte Mira; El Hedi ben Salem; Barbara Valentin; Irm Hermann; RWF; Karl Scheydt u.a. P: Tango Film. V: Rainer Werner Fassbinder Foundation; e-m-s (DVD, D); New Yorker Films; The Criterion Collection (DVD, USA)
Screenshots: © Rainer Werner Fassbinder Foundation / arte

Die dritte Generation. D 1978. R/B/K: Rainer Werner Fassbinder. S: Juliane Lorenz. PD: Raúl Gimenez. AD: Volker Spengler. D: Harry Baer; Hark Bohm; Margit Carstensen; Eddie Constantine; Jürgen Draeger; Raúl Gimenez u.a. P: Filmverlag der Autoren; Pro-ject Filmproduktion; Tango Film. V: Rainer Werner Fassbinder Foundation; Kinowelt Home Entertainment (DVD, D); New Yorker Films
Screenshots: © Rainer Werner Fassbinder Foundation / Westdeutscher Rundfunk

Lili Marleen. D 1980. R: Rainer Werner Fassbinder. B: RWF; Manfred Purzer; Joshua Sinclair; Werner Uschurat; nach der Autobiografie von Lale Andersen („Der Himmel hat viele Farben“). K: Xaver Schwarzenberger; Michael Ballhaus. S: RWF / Juliane Lorenz. PD: Rolf Zehetbauer. AD: Herbert Strabel. D: Hanna Schygulla; Giancarlo Giannini; Mel Ferrer; Karl-Heinz von Hassel; Erik Schumann; Hark Bohm u.a. P: Bayerischer Rundfunk; CIP Filmproduktion GmbH; Rialto Film; Roxy Films. V: Rainer Werner Fassbinder Foundation; United Artists Classics
Screenshots: © Rainer Werner Fassbinder Foundation / arte

Kamikaze 1989. D 1982. R: Wolf Gremm. B: Wolf Gremm; Robert Katz; nach dem Roman von Per Wahlöö („Mord im 31. Stock“). K: Xaver Schwarzenberger. S: Thorsten Näter. PD: Horst D. Furcht; Rudolf Mabille. D: Rainer Werner Fassbinder; Günther Kaufmann; Boy Gobert; Arnold Marquis; Richy Müller; Nicole Heesters u.a. P: Oase Filmproduktion; Regina Ziegler Filmproduktion; Trio Film; Zweites Deutsches Fernsehen. V: Metro Goldwyn Mayer / United Artists Home Entertainment; Tele Culture
Screenshots: © Produzenten / Verleiher / Zweites Deutsches Fernsehen

Abkürzungen

R: Regie; B: Buch; K: Kamera; S: Schnitt; D: DarstellerInnen;
PD: Production Design; AD: Art Direction; P: Produktion; V: Verleih

Dieser Text ist eine Publikation von

filmdenken.de

Für jede Form der Vervielfältigung und Weitergabe dieses PDF-Dokuments ist die ausdrückliche Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich.

Gestattet sind lediglich Kopien zum privaten Gebrauch und Zitate im Sinne des deutschen Urheberrechts.

Der Autor behält sich Änderungen am Text vor; geänderte Versionen erhalten eine höhere Versionsnummer, die auf dem Titelblatt angegeben ist.

filmdenken.de
Daniel Hermsdorf
Hattinger Str. 81
44789 Bochum
verlag@filmdenken.de

www.filmdenken.de
eine Website mit Filmkritik und Medientheorie

Daniel Hermsdorf:
Denkt und platzt zuletzt
Rainer Werner Fassbinder, geb. 31.5.1945 – Gedanken zum filmischen Werk
Bochum 2005

URL dieses Dokuments (Version 1.0)
http://www.filmdenken.de/pdf/fassbinder1_0.pdf

Dokument erstellt im Mai 2005