

# 1. Fassbinders Deutschland

»Oft frage ich mich, wo stehe ich in der Geschichte meines Landes? Warum bin ich ein Deutscher?« [1]

## Deutschland – die »Nation«

Als Fassbinder 1982 starb, erkannten die Nachrufe in ihm nicht nur einen zentralen Repräsentanten des Neuen Deutschen Films, sondern auch eines neuen Deutschland. Sein Name stand damals für »Ehrlichkeit«, »Unbestechlichkeit«, er verkörperte den »Geist von '68«, und im Ausland war er »a beacon of righteous anger and artistic integrity« [2]. Das war nicht immer so, und der Versuch, Fassbinder zu einem Repräsentanten Deutschlands zu machen, mag auf den ersten Blick ziemlich unglaublich wirken. Umso mehr sollte man die Feststellung auch umkehren und sich fragen, was es wohl für Fassbinder bedeutet haben mag, irgend etwas außer sich selbst zu repräsentieren, zumal sein Leben dazu tendierte, das Werk zu verdecken.

Wie kann ein Filmregisseur eine Nation repräsentieren? Im Falle Deutschlands, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg, liegt die Sache wiederum eher umgekehrt: Im Kontakt mit dem Ausland wurde fast jeder Deutsche zum Vertreter seines Landes. Denn wenige Nationen mussten nach 1945 ihre geografische und kulturelle Identität derart vehement hin-

terfragen wie das besiegte, verwüstete und geteilte Deutsche Reich. Die Tatsache, dass die unbeschreiblichen Verbrechen, die die Deutschen an anderen Völkern begangen hatten, im Namen der Nation begangen worden waren, brachte jede Äußerung von Nationalstolz unweigerlich in die Nähe von Rassismus, Ressentiment und territorialen Forderungen. Während deshalb das politische Establishment in Westdeutschland bemüht war, sich von allen Anzeichen eines aggressiven Nationalismus zu reinigen und den Westdeutschen eine »neue« Identität in Form eines neuen Feindbildes (die UdSSR und ihr Satellit, die DDR) und neuformulierte territoriale Fantasien (die Europäische Gemeinschaft und die NATO) zu offerieren, waren die Vorstellungen und Ziele der westdeutschen Intellektuellen weit weniger klar umrissen. Offenkundig unterschied sich das neue politische Feindbild nicht sonderlich von seinem Vorgänger – der »Bolschewismus« hatte bereits Hitler gedient – und führte zu konservativen Allianzen, die dem Deutschland unter Konrad Adenauer und Ludwig Erhard außen- und innenpolitische Ziele gaben, deren Wurzeln bis zu Bismarcks »Sozialistengesetzen« zurückreichten. Kulturell aber mangelte es anfangs an einer nationalen Identität und somit auch an Legitimität. Die Literatur, die bildenden Künste und die Philosophie waren damit beschäftigt, Anschluss an

internationale Entwicklungen zu finden: Abstrakte Malerei, Neue Musik, der Existenzialismus Sartre'scher Prägung und US-amerikanische Autoren wie William Faulkner, John Steinbeck und Ernest Hemingway wurden zu bedeutenden Wegmarken der fünfziger Jahre und halfen, Gedanken an die jüngste Vergangenheit und deren Bedeutung für die Gegenwart zu verdrängen. Unter den deutschen Autoren waren es Thomas Mann und Bertolt Brecht, die den Maßstab setzten, indem sie, nach ihrer Rückkehr aus dem kalifornischen Exil, kritisch reflektierten, was es bedeutete, ein deutscher Autor zu sein. Diejenigen, die geblieben waren – Autoren wie Gottfried Benn oder Wolfgang Koeppen –, wurden zu zwiespältigen Exponenten der sogenannten »inneren Emigration«. Die populären Künste, darunter der Film, boten ein verwirrenderes Bild, zumindest für diejenigen, die sich kritisch damit auseinandersetzten: Während die kleinbürgerlichen Mittelschichten den wachsenden Einfluss der US-amerikanischen Massenunterhaltung in Filmen und populärer Musik beklagten, beschäftigte sich die Linke mit den unheilvollen Kontinuitäten zwischen dem kleinbürgerlichen Geschmack der fünfziger Jahre und der NS-Unterhaltungsindustrie, wie sie sich im ungestillten Appetit auf Familienkomödien, Schlager und heroischen Melodramen zeigten.

Studien zum Nationalismus und dessen Bedeutung für das Nazi-Regime waren darum bemüht, die Wurzeln zurück in die Romantik und deren Entdeckung des »Volkes« zu verfolgen [3]. Hier geriet das Populäre in die Nähe des Irrationalismus, was wiederum den Enthusiasmus,

mit dem das Volk dem »Führer« gehuldigt hatte, »erklärte«, wodurch allerdings der gesamte Begriffskomplex in Misskredit geriet. Solch ein Ansatz bestätigte die Sicht, dass höchstens metaphysische Kategorien dazu angetan seien, das Böse, das sich der Deutschen bemächtigt hatte, zu erklären [4]. Auf der anderen Seite wurde alles Emotionale suspekt:

»Das Gefühl der deutschen Innerlichkeit, so wie es unter dem Christbaum geteilt wurde, konnte instrumentalisiert werden. Die berühmte deutsche Weihnacht erwies sich als Kriegsvorbereitung.« [5]

Die populäre Kultur zu verdammen, weil diese sich als politisch instrumentalisierbar erwiesen hatte, war aber auch eine Reaktion auf die explizit polit-ökonomischen Analysen, die der Nazismus im anderen Teil Deutschlands erfuhr, wo proletarischer Antikapitalismus und Antifaschismus zu den Schlüsselbegriffen der staatlichen Selbstdefinition und zu Eckpfeilern der historischen Legitimierung der Eigenständigkeit geworden waren.

In Reaktion auf diese Reaktion wiederum versuchte die folgende Generation – die von »1968« – sich bewusst von beiden Perspektiven zu distanzieren, indem sie das Erziehungssystem, die autoritären Familienstrukturen, den Mangel an demokratischen Institutionen sowie an bürgerlicher Verantwortung in den Blick nahm und für die aggressiven Spielarten der nationalen Identität verantwortlich machte, die zu Völkermord und territorialer Expansion führten. Indem die Kritiker ihre Aufmerksamkeit den historischen Fehlentwicklungen der deutschen

Gesellschaft in diesem Jahrhundert zu wandten, machten sie gleichermaßen die Bourgeoisie als Klasse und den autoritären Charakter als Ideologie verantwortlich für das Desaster. Dieses Denken verdankte viel den Kulturtheorien der *Frankfurter Schule*, insbesondere den Arbeiten von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, die bereits während ihres Exils in den USA begonnen hatten, sich dem Komplex der nationalen Identität nicht nur via Klassentheorie, Materialismus und Ideologiekritik zu nähern, sondern auch die Psychoanalyse einzubeziehen: nationale Identität als eine Struktur von Internalisation und Projektion, bei der die bürgerliche Familie gehalten ist, zwischen dem rebellischen Individuum und dem autoritären Staat zu vermitteln. Eine Konsequenz war, dass die Frage nach kultureller oder nationaler Identität in den sechziger Jahren zunächst einmal zu den Akten gelegt wurde, von rechts zugunsten der Vorstellung eines neuen Europa, von links zugunsten der Vorstellung einer internationalen Solidarität. Beide Seiten handelten sich damit aber ein Dilemma ein: Die Rechte, die vorgab, für das ganze Deutschland und seine Geschichte zu sprechen, musste den Nazismus als Verirrung interpretieren und, damit einhergehend, Kultur unpolitisch und unhistorisch definieren. Die Linke, die solch eine Vorstellung von Nationalkultur als elitär und idealistisch betrachtete, riskierte, als »kommunistisch« und somit als Sprachrohr ostdeutscher Propaganda denunziert zu werden. Was dabei verlorenzugehen drohte, war ein sorgfältigerer Umgang mit der deutschen Populärkultur der Vor- und Nachkriegszeit, und damit

auch ein differenzierter Blick darauf, was das Kino als populäre Kunstform zum »Leben« einer Nation jenseits der Indiennahme durch reaktionäre Interessen oder des bloßen Strebens nach Respektabilität beigetragen hatte. Man könnte von einem historischen Double Bind sprechen: Ein kommerzielles Kino, das bei einem Massenpublikum erfolgreich war, wurde von den Kritikern verachtet, weil es realitätsfern und eskapistisch war. Dass aber gerade die Verdrängungsmechanismen in Heimatfilmen, Melodramen und Schlagerfilmen paradoxerweise einen Teil der so oft eingeklagten, einerseits unmöglichen, andererseits notwendigen »Trauerarbeit« leisteten, jedenfalls in dem Umfang, der von einem Massenmedium wie dem Kino an nationaler Identitätsstiftung und Zugehörigkeitsgefühl zu erwarten ist, konnte die Kommentatoren, die vor allem Unbelehrbarkeit und Nostalgie witterten, wenig beeindrucken. So sehr waren Starsystem und nationale Propaganda während der NS-Zeit zwei Seiten einer Medaille, dass jedes Wiederaufleben eines Genrekinos nur als nationalistisch und jeder populäre Star nur als Ausdruck »reaktionärer« Anwendungen wahrgenommen wurde.

### Deutschland repräsentieren: Eine zwiespältige Ehre

Aber im Kino sind die Fragen nach dem Nationalen oder dem Nationalistischen kompliziert, und politische Ereignisse sind bezüglich filmgeschichtlicher Entwicklungen unzuverlässig. Zwar ist es richtig, dass sich nach 1945 besonders im Kino nationale Unterhaltungstraditionen als sehr widerstandsfähig erwiesen haben,

und zwar in den Genres (zum Teil mit denselben Schauspielern und Regisseuren wie zuvor), die bereits während der NS-Zeit populär gewesen waren – dem Kostümfilm, dem Problemfilm oder dem Musical. Aber ebenso richtig ist, dass diese Genres bis in die 1910er und 1920er Jahre zurückreichen, keineswegs also Erfindungen der Nazis darstellen, auch wenn diese sie für ihre Zwecke missbraucht hatten [6]. Sie behielten ihre Popularität auch noch, als in den frühen sechziger Jahren eine neue Generation von Regisseuren auftrat, die die kommerzielle Filmindustrie mit dem »Oberhausener Manifest« und eigenen Filmproduktionen herausforderte. Das Dilemma ist evident: Entweder man argumentiert, dass das Publikum noch immer von einer reaktionären Unterhaltung entgegen der eigenen Interessen betrogen werde, oder man akzeptiert, dass auch in sentimental Melodramen Wahrheiten präsent sind, die von den Hoffnungen und Wünschen der Menschen sprechen.

Inspiziert durch die verschiedenen Neo-Realisten und die Slogans der französischen *Nouvelle Vague* aufgreifend, war der Junge Deutsche Film ein bewusstes Außenseiter- und Minoritätenkino. Erst ein Jahrzehnt später, mit den Filmen der zweiten Generation von Regisseuren (Werner Herzog, R. W. Fassbinder, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg), wurde es zu einer Art Nationalkino, und zwar während der politischen Krisen der siebziger Jahre, die die Selbstdefinition und den sozialen Konsens der westdeutschen Nation zutiefst erschütterten. Aber auch diese Variante eines nationalen Kinos hatte zwei Seiten. Das westdeutsche Publikum begann zwar

in den frühen siebziger Jahren ebenfalls die einheimische kommerzielle Filmproduktion abzulehnen, konnte sich jedoch weder für die Filme eines Alexander Kluge oder eines Jean-Marie Straub – der ersten Generation – noch für die eines Werner Herzog oder Wim Wenders begeistern. Stattdessen bevorzugte man Hollywood-Blockbuster und französische Komödien oder ließ sich vom Fernsehen die »guten alten« Filme zeigen. Demzufolge scheint es geraten, zwischen solchen Filmen zu unterscheiden, in denen die Westdeutschen sich selbst wiedererkannten – das Star- und Genrekino der fünfziger und sechziger Jahre und das populäre Hollywood-Kino der siebziger und achtziger Jahre – und andererseits dem Autorenfilm, der im Ausland von Kritikern und Publikum als »Repräsentant« Westdeutschlands geschätzt wurde – und auf bedeutenden Festivals wie Cannes, Venedig oder Berlin und in den Kunstkinos der westlichen Metropolen für Aufsehen sorgte.

Von den Regisseuren der zweiten Generation passte Fassbinder mit seinen ausgeprägt regionalen Wurzeln, seiner Liebe zum Hollywoodfilm und seinem Glauben an das Genrekino in keine der gängigen Kategorien. Tatsächlich war er der sich am wenigsten aufdrängende Kandidat, wenn es darum ging, Deutschland zu repräsentieren: weder in dem Sinne, dass seine Filme ein Bild der bedeutsamen Probleme im Nachkriegsdeutschland angestrebt hätten, noch in dem Sinne, dass sie Fiktionen anböten, die besagtes Wiedererkennen auslösen könnten, mit Ausnahme vielleicht von FONTANE EFFI BRIEST und



Erfolge beim Publikum: DIE BLECHTROMMEL, DAS BOOT, ...

DIE EHE DER MARIA BRAUN. Ein Filmemacher wie Alexander Kluge arbeitete weitaus analytischer und konzentrierter am sozio-politischen Komplex Deutschland, während Volker Schlöndorff (DIE BLECHTROMMEL; 1979/80) und später Edgar Reitz (HEIMAT; 1980–84) populärere Filme zu unterschiedlichen Aspekten bundesdeutscher Realität und Geschichte produzierten.

Selbst wenn man den Begriff »Repräsentation« mit seinen beiden Bedeutungen, nämlich »Sprechen im Namen von« und »ein erkennbares Abbild schaffen«

benutzt, kann man also Fassbinder nur unter Vorbehalt als Repräsentanten Deutschlands bezeichnen. Vergleicht man ihn mit anderen, ausländischen Regisseuren, ist Fassbinders Deutschland eben nicht Jean Renoirs Frankreich, Federico Fellinis Italien oder Ingmar Bergmans Schweden. Nach seinen Anfängen als homosexueller Avantgarde-Regisseur wurde Fassbinder binnen kurzem zu Europas Antwort auf die klaustrophobischen Camp-Welten eines Andy Warhol. Aber auch als homosexueller Regisseur repräsentierte er nicht das Post-Stonewall-Selbstbewusstsein der Schwulenbewegung. In erster Linie fungierte er – als auffälliger Teil seiner Generation – als

Vertreter der Gegen-Kultur der 1970er Jahre, einerseits als Leitfigur, andererseits als Sündenbock.

Allerdings muss diese Annäherung an das Nicht-Repräsentative bei Fassbinder ebenfalls modifiziert werden, wenn man bedenkt, wie im Verlaufe der sechziger und siebziger Jahre Schriftsteller oder Filmmacher sich nicht selten zu repräsentativen Figuren des öffentlichen Lebens entwickelten. Günter Grass, Heinrich Böll oder Martin Walser wurden trotz oder wegen ihrer kritischen Haltung als exemplarische Deutsche wahrgenom-

men: nicht immer wegen der Weite ihrer dichterischen Entwürfe oder ihrer beeindruckenden Wirklichkeitsnähe, sondern aufgrund ihrer moralischen Aufrichtigkeit und ihrer politischen Verbindlichkeit. International genossen sie Anerkennung als Sprecher eines neuen, besseren Deutschland, das seine Wurzeln im Rationalismus der Aufklärung hatte. Dies galt ebenso für Intellektuelle wie Jürgen Habermas, dem »Schüler« Theodor W. Adornos und der *Frankfurter Schule*, die sich in Westdeutschland in die Nachfolge derjenigen Traditionen stellte, die Philosophie und kritisches Denken bereits in der Weimarer Republik aufeinander bezogen hatten. Ihre

vormals prominente Rolle verloren diese Intellektuellen allerdings in der Folge der Wiedervereinigung 1990 – und ihr Prestige verflüchtigte sich rasch. Die persönliche Integrität westdeutscher Schriftsteller wie Günter Grass und Hans-Magnus Enzensberger und ostdeutscher Ex-Dissidenten wie Christa Wolf oder Heiner Müller wurde öffentlich in Frage gestellt, und dies war symptomatisch für die wiederholten Versuche, Ikonen des Kulturbetriebs als Meinungsführer vom Podest zu stoßen. Es schien fast, als ob die Deutschen in dem Moment, in dem eine geografische Einheit wiederhergestellt war,



... HEIMAT, DIE EHE DER MARIA BRAUN

begannen, ihre nationale Identität neu zu bestimmen – auf der Strecke blieben die Intellektuellen und die Künstler.

Ungefähr ein Jahrzehnt früher, zwischen 1974 und 1984, waren Filmregisseure erstmals Teil der kulturellen Elite geworden und auch sie in die, um mit einem Habermas'schen Terminus zu sprechen, »Legitimationskrise« der Intelligenz verwickelt. Welche Rolle könnten Künstler und Intellektuelle, das Kino, die Universitäten und Kulturinstitutionen in einer Gesellschaft spielen, in der die Marktgesetze von Angebot und Nachfrage all-

umfassend herrschen? Gäbe es für die Kunst eine über ein bloßes Feigenblatt für die herrschende ökonomische Logik hinausgehende Funktion? Vermag sie an die Ideale zu erinnern, in deren Namen die Gesellschaft ihren politischen Aufbruch begründete? Die Filmemacher hatten sich in der Tat solchen Fragen häufig zu stellen, nicht nur, weil ihre Filme mit öffentlichen Fördermitteln unterstützt wurden, sondern auch, weil sie von der weltweiten Betreuung durch die Goethe-Institute profitierten, die die Regisseure einem ausländischen Publikum präsentierten. Werner Herzog, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg, Werner Schroeter, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner, Helma Sanders-Brahms haben alleamt die zwiespältige Ehre erfahren, als Botschafter Westdeutschlands im Ausland fungieren zu müssen. Die enge Beziehung des Autorenfilms zum westdeutschen Staat mit seinen Kommissionen, Förderanstalten und -gremien verlieh dem Neuen Deutschen Film einen »offiziellen« Touch, zumindest in der Blütezeit der siebziger und achtziger Jahre.

In Westdeutschland selbst ist der Neue Deutsche Film kaum einmal besonders populär oder gar »in« gewesen, was belegen mag, dass das Publikum, das sich noch in den sechziger Jahren mit dem kommerziellen Kino identifiziert hatte, auch mit den »persönlichen« Arbeiten der Autorenfilmer wenig anzufangen wusste – und deshalb zum Fernsehen abwanderte. Aufgrund des Fehlens eines populären deutschen Kinos, das die Sinne der Zuschauer fesselte, und der fast gänzlichen Abwesenheit einer authentischen populären Kultur, wie man sie in England oder Amerika kannte,

standen die Filmemacher vor einem doppelten Dilemma: einerseits als »Künstler« zu gelten, andererseits ein breites Publikum ansprechen zu können. Wer sich dafür entschied, zu den »Repräsentativen« zu gehören, wurde von weniger bekannten Kollegen als korrupt oder opportunistisch beschimpft oder als größtenwahnsinnig verlacht [7]. Nur einige Regisseure waren in der Lage, diesen Erwartungen durch ironische Distanz oder Ausgeglichenheit zu begegnen, entschieden sie sich doch oft entweder für biedere Respektabilität oder für Exzentrik. Andererseits war die öffentliche Anerkennung im Inland zumindest zu einem Teil auf die freundliche Aufnahme zurückzuführen, derer sich ihre Filme im Ausland versichern konnten. In dieser Zeit bekam Volker Schlöndorff für *DIE BLECHTROMMEL* (1978/79) den *Oscar*, Wolfgang Petersens *DAS BOOT* (1979–81) wurde in den USA als Mainstreamfilm ausgewertet, Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* und Edgar Reitz' *HEIMAT* (1980–84) waren große Erfolge. Allerdings war die Skala breit: Kritiker feierten Hans Jürgen Syberbergs *HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (1976/77), aber sie reagierten auf Fassbinders *LILI MARLEEN* und Herzogs *FITZCARRALDO* (1981) eher feindselig oder enttäuscht. Selbst in Fällen, in denen das Lob nicht uneingeschränkt war, wurden die Filmemacher trotzdem als mehr denn als bloße Entertainer erachtet: Sie hatten den Status von Denkern bekommen, die es öffentlich auf sich nahmen, für die »ganze« Nation und – auch in den genannten Beispielen – über deutsche Geschichte zu sprechen, wobei diese fast ausnahmslos mit dem Nazismus und seinem Nachwirken identisch

war. Einige glaubten darüber hinaus, sich in heroischeren Posen als Propheten und Weise präsentieren zu müssen – Kritiker reagierten darauf mit dem Slogan »Unsere Wagner« [8]. Damit meinte man Künstler wie Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Karlheinz Stockhausen, Heiner Müller oder Hans Jürgen Syberberg – die allesamt an der Gestaltung von »Gesamtkunstwerken« arbeiteten, was vielleicht auch eine Reaktion auf den Druck war, »Repräsentant« sein zu müssen [9].

Aber es gab auch Filmemacher, die sich zu entziehen versuchten. Zum Beispiel Herbert Achternbusch, der vom bildenden Künstler zum Schriftsteller und Filmemacher wurde und lautstark seine Nicht-Verfügbarkeit verkündete [10]. Daneben war insbesondere Fassbinders Verweigerungshaltung wohl die prominenteste [11]. Auf den ersten Blick scheint es, als habe Fassbinder die Prominenz gewählt, aber dies würde die Vertracktheit der Situation und seine ihm eigene Strategie der Bewältigung unterschlagen. Fassbinder wollte zugleich kritisch *und* populär sein und versuchte, sich weder ins Abseits der politischen Avantgarde von Danièle Huillet / Jean-Marie Straub oder Harun Farocki noch in die störrische Clownposition eines Achternbusch zu begeben, nicht zu reden von der lauthalsen Außenseiterposition eines Rosa von Praunheim. Anders als die international prominenten Kollegen schien Fassbinder zu spüren, dass ein bloß kritisches Verhältnis zu Deutschland und seiner Geschichte nicht ausreichte, um ein »repräsentativer« Deutscher zu sein. Vielmehr ging es ihm um den Entwurf einer anderen Form der Selbstdarstellung und einer anderen Persona.

Fassbinders Bewegung von seiner programmatischen Außenseiterposition hin zu einem komplexeren und auf andere Weise provokativen Standpunkt fand zu einem Zeitpunkt seiner Karriere statt, als sein Ruhm im Ausland ihn in einer Weise zum Nachdenken über seine Arbeit und seine Identität als Deutscher zwang, die zuvor so nicht möglich gewesen war. Er mochte es, berühmt zu sein, suchte öffentliche Anerkennung und war tief verletzt, als er 1978 auf der Berlinale für *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, den er für seinen besten Film hielt, nicht den *Goldenen Bären* erhielt. Diese Kränkung erleichterte es ihm andererseits, spätere Versuche einer Vereinnahmung zurückzuweisen, zumal zu einer Zeit, als er sich nachdrücklich darum bemühte, ein anderes Deutschland zu verkörpern. Fassbinder unternahm es, den von ihm erkannten *Double Bind* des *enfant terrible* zu nutzen, als Rebell und Außenseiter, den das offizielle Westdeutschland zum Ausweis der eigenen Liberalität benötigte, besonders während der wirtschaftlichen und innenpolitischen Krisen der siebziger Jahre. Einerseits behagte ihm die Vorstellung, die Hand zu beißen, die ihn fütterte [12], andererseits erlaubte er sich auch Produktionen jenseits der Fleischtöpfe der Filmförderung wie *DIE DRITTE GENERATION*.

## Der deutsche Balzac: Fassbinders *Comédie humaine*

Nach seinem plötzlichen Tod 1982 konnten sich die Nachrufe schnell auf eine Formel zur Einschätzung der Arbeit Fassbinders einigen, bei der der Nachdruck auf den typisch deutschen

Akzenten lag. Zwei Metaphern aus Wolfgang Schüttes Nachruf machten die Runde: Mit Fassbinders Tod sei auch der Neue Deutsche Film gestorben, dessen »Herz« Fassbinder gewesen sei, und Fassbinder sei der Balzac der westdeutschen Gesellschaft gewesen, ihr scharfsinnigster und leidenschaftlichster Chronist [13]. War dieser Vergleich gerechtfertigt und damit mehr als eine rhetorische Arabeske aus traurigem Anlass? Dieses Kapitel will versuchen, darauf eine Antwort zu geben, indem das Beweismaterial noch einmal unter die Lupe genommen und gleichzeitig eine differenziertere Fassung des Begriffs »Repräsentation« entwickelt wird, der auf Fassbinders Filme ebenso passt wie auf die Bundesrepublik als einem Land, das eine filmvermittelte Selbstdarstellung sich sowohl leisten konnte als auch glaubte, sie nötig zu haben. Nach Schütte offenbaren die Filme Fassbinders eine immense Lust an der Darstellung des Lebens in Deutschland, wie sie gewöhnlich eher im 19. Jahrhundert zu finden war:

»Erst im Rückblick [...] wird man inne, welche *comédie humaine* Rainer Werner Fassbinder mit seinem Œuvre hinterlassen hat, wie intensiv seine filmischen Erzählungen von Menschen durchtränkt sind, von der Politik, der Geschichte und dem Alltag, den Wechseln und den Kontinuitäten im Lebenszusammenhang Deutschlands [...]. Derart umfassend, in Breite und Tiefe gestaffelt, ist die Bundesrepublik [...] in keinem anderen künstlerischen Werk der Nachkriegszeit präsent – mit der *einen* Ausnahme: dem literarischen Œuvre Heinrich Bölls. [Und] im Vergleich [mit dem Werk eines Regisseurs wie Andrzej Wajda] ist der

paradigmatische Charakter von Fassbinders Œuvre sowohl *gegen* den herrschenden Konsens als auch *ohne* eine politische Identität entstanden. In seinen Filmen hat sich keine Nation erkannt; sie wird aber in ihnen erkannt werden.« [14]

Der Reichtum an Charakteren, Situationen, Geschichten, Typen und Menschen ist in der Tat erstaunlich. Man begegnet einer ganzen Reihe von Klassen und sozialen Milieus in Fassbinders Filmen: Aristokraten und Grundbesitzern (FONTANE EFFI BRIEST), Bourgeoisie (DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, MARTHA), Traditionsbürgertum (CHINESISCHES ROULETTE) und Neureichen (LOLA), Künstlern (LILI MARLEEN, DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS), Kleinbürgern (HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN), Arbeitern (MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL), Lumpenproletariern (LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD), »Gastarbeitern« (KATZELMACHER), einheimischen und fremden Farbigen (PIONIÈRE IN INGOLSTADT, ANGST ESSEN SEELE AUF). Ebenso beeindruckend ist die Spanne der vorgeführten Berufe: Journalisten, Industrielle, Immobilienmakler, Schichtarbeiter, Intellektuelle, Schriftsteller, Büroangestellte, Gewerkschafter, Bauern, Ladenbesitzer, Metzger, Barkeeper, Zuhälter, Prostituierte beiderlei Geschlechts, Kleinkriminelle, Berufskiller, Dealer, Matrosen, Soldaten und Söldner.

Solch ein Impuls, den Alltag eines Volkes in großem Maßstab zu dokumentieren, ist im deutschen Film, zumindest vor Fassbinder, ziemlich einmalig. Seither hat Edgar Reitz ein vergleichbares Projekt in

Angriff genommen, zunächst die zwölfteilige Fernsehserie HEIMAT (1980–84), die zwischen der enormen Zeitspanne von 1900 bis 1970 überraschenderweise in einem atypischen ländlichen, das heißt geografisch fest umrissenen Milieu spielt, anschließend die »Fortsetzung« DIE ZWELTE HEIMAT (1988–1992), die eine Gruppe junger Künstler, Musiker und Filmemacher durch das München der sechziger Jahre begleitet.

Dieser Trend zu panoramahaften Rekonstruktionen und nationalen Bestandsaufnahmen gegen Ende der siebziger Jahre ist alles andere als ein Zufall. Ein wichtiger Grund hierfür wird sicherlich der moralische und psychologische Schock gewesen sein, den die kurze Periode der Stadtguerilla, namentlich der RAF, hervorrief. Die erste filmische Reaktion auf diese Krise, die international wahrgenommen wurde, mag DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975; R: Volker Schlöndorff / Margarethe von Trotta) gewesen sein [15], aber der gewichtigere Versuch einer Bestandsaufnahme war der Omnibusfilm DEUTSCHLAND IM HERBST (1977/78), der von Alexander Kluge initiiert wurde und zu dem, neben anderen, Schlöndorff, Reitz und Fassbinder Beiträge abliefern.

Auch geografisch schien Fassbinder von einem Balzac'schen Ehrgeiz besessen, die beschriebene Gesellschaft möglichst vollständig, in allen ihren Regionen abzubilden: von Norddeutschland (FONTANE EFFI BRIEST), Berlin (BERLIN ALEXANDERPLATZ), Bremen (DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT) über das Rheinland (DIE EHE DER MARIA BRAUN), Franken und Hessen (Coburg in

LOLA, Frankfurt in IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN), München (HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN, ANGST ESSEN SEELE AUF) bis zum Bodensee (MARTHA) und der Provinz (DIE NIKLASHAUSER FART, WILDWECHSEL, BOLWIESER). 1980 beschrieb Fassbinder sein Projekt:

»Ich werde viele Filme machen, bis ich mit meiner Geschichte der BRD hier und heute angekommen bin. LOLA und MARIA BRAUN sind Filme über das Land, wie es heute ist. Man muss, um die Gegenwart zu begreifen, was aus einem Land geworden ist und noch wird, die ganze Geschichte begreifen oder verarbeitet haben. [...] MARIA BRAUN und LOLA sind Geschichten, die sind nur möglich in der Zeit, in der sie spielen. Und sie sind, wie ich hoffe, Teile eines Gesamtbildes der Bundesrepublik Deutschland, die helfen, dieses seltsame Gebilde besser zu verstehen – auch die Gefährdungen und Gefahren. Insofern sind es sehr politische Filme.« [17]

## Die Realität(en) der Darstellung

Viel hängt bei der eben zitierten Passage von den möglichen Bedeutungen des Begriffs »politisch« ab: Beispielsweise scheint damit nicht sozialer Realismus als Stil, die Analyse politischer Institutionen oder die Beschreibung der Städte, der Industrie und des wirtschaftlichen Lebens gemeint zu sein. Abgesehen davon ist ein Regisseur, der sich weniger als Fassbinder für die »Landschaft« seines Landes interessiert hätte, kaum vorstellbar. Man muss seine Arbeit bloß mit derjenigen Antonionis, Tarkowskis oder auch Godards vergleichen, um festzustellen, dass Fassbinders Ehrgeiz



DEUTSCHLAND IM HERBST

nicht auf eine ästhetische Nutzung einer vorgegebenen Topografie zielte. Er zeigte nur selten Interesse an freien Blicken, an Außenaufnahmen und der ästhetischen Qualität eines Landstrichs. Wenn man sich Herzogs *WOYZECK* (1978/79), *JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE* (1974), *HERZ AUS GLAS* (1976) oder Wenders' *FALSCHER BEWEGUNG* (1975), *IM LAUF DER ZEIT* (1976) oder *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987) ansieht, wird die Differenz augenfällig. Die Burgruinen entlang des Rheins (*FALSCHER BEWEGUNG*), die bayerischen Alpen (*HERZ AUS GLAS*), die Romantik von Landschaften, die Gemälden

von Caspar David Friedrich nachempfunden sind (*JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE*) oder den Schwarzwald (*WOYZECK*) – so etwas finden wir nicht in den Filmen Rainer Werner Fassbinders. Selbst die heruntergekommenen Regionen entlang der innerdeutschen Grenze (*IM LAUF DER ZEIT*, *DER WILLI-BUSCH-REPORT* [1979; R: Niklaus Schilling]) haben in seinem Kosmos keinen Platz. Karsten Witte hat einmal zutreffend angemerkt, dass sich in Fassbinders Filmen all das fände, dem »zwischen Lorelei und Neuschwanstein keine Nische reserviert« sei [18].

Verglichen mit Schlöndorff, Hauff oder Reitz, war Fassbinder ein höchst

unwahrscheinlicher Kandidat für die Entwicklung eines neuen nationalen Kinos: Er bewegte sich völlig außerhalb der Traditionen eines kinematografischen Realismus. Dieser Realismus war für die Neudefinition des europäischen Nachkriegsfilms in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Zunächst implizierte er für den italienischen Neorealismus eine Abkehr vom Studio-Look der Cinecittà und von den Konventionen des Hollywood-Genrefilms, zudem waren selbstbewusste nationale Filmkulturen zumeist *art cinemas* und standen in literarischen Traditionen, namentlich der des Realismus des 19. Jahrhunderts. Dies

galt gleichermaßen für Italien, Polen und die DDR, aber in starkem Maße auch für die Filmproduktion der BRD, wo die sogenannte »Literaturverfilmungsdebatte« dazu diente, dem Neuen Deutschen Film seine uneingelösten Versprechungen vorzuhalten. Im Gegensatz dazu wurde Fassbinder in den frühen siebziger Jahren gerade dafür geschätzt, dass er als Genre-Regisseur nicht Literatur, sondern das Hollywood-Melodram in das Kunstkino überführte. Und falls man nach literarischen Traditionen suchte, stieß man eher auf Autoren, die dem Expressionismus nahestanden – wie Frank Wedekind, Marieluise Fleißer oder Ödön von Horváth – als auf die realistische Tradition eines Theodor Fontane oder Thomas Mann.

Dem könnte man widersprechen und dagegenhalten, dass sich der »reife« Fassbinder mit FONTANE EFFI BRIEST, den Zitat aus Thomas Manns *Tonio Kröger* [19], den Verfilmungen von Nabokovs *Despair* und Oskar Maria Grafts *Bolwieser* durchaus in einer klassischen Erzähltradition positionierte. Aber eine Lektüre dieser »Texte« führt, wie sich noch zeigen wird, zu einem anderen Ergebnis. Als Fassbinder 1980 das Herzstück seines Balzac'schen Unternehmens, BERLIN ALEXANDER-PLATZ, in Angriff nahm, wurde daraus weder ein Bildungsroman noch eine stilisierte Adaption von Döblins Großstadtroman. Stattdessen entstand eine höchst elliptische und verwickelte Geschichte, die, besonders im Epilog, eher an einen



Herzstück des Balzac'schen Unternehmens: Fassbinder dreht BERLIN ALEXANDERPLATZ (mit Günter Lamprecht)

schmerzvollen Neo-Expressionismus denn an Döblins experimentell-futuristische Prosa erinnerte.

Aber in dieser Weise interpretiert, führen stilistische Fragen nicht weiter. Man muss sich daran erinnern, dass Fassbinders Welten auf kompromisslose Weise künstlich gewesen sind: Das war sein Ausgangspunkt und von hier aus werden seine stilistischen Optionen bedeutsam. Die Treibhausatmosphäre ist für Fassbinders Filme so konstitutiv wie die isolierte Figur in der Landschaft für Herzog. Fassbinder bevorzugte Innenräume und hasste es nicht nur, nach *locations* für den Dreh zu suchen, sondern weigerte sich auch, diese Orte vor dem Dreh zu besichtigen, weil er den kreativen Schub der Überraschung brauchte [20]. Dies führt zu »Innenräumen«, in denen die Charaktere einander begegnen, die aber gleichfalls die Vergegenständlichung von Teufelskreisen und enggeführten Double Binds sind, die im folgenden Kapitel behandelt werden [21]. Es sind Räume, die zumindest gegenüber neuen Konfigurationen offen sind, aber eine Alternative ausschließen, die auch für Fassbinder nie eine war: die Vorstellung von einem Leben außerhalb der Gesellschaft und außerhalb der zerstörerischen Gemeinschaft mit anderen.

Man könnte formulieren: Fassbinder ist der Chronist der inneren Geschichte der Bundesrepublik, vorausgesetzt man verbindet damit kein »Heimkin« à la *Deutschland privat* [22]. Vielmehr bietet Fassbinders Kino eine Facette des »Politischen«, insofern es sich auf die Politik der Intersubjektivität beziehen lässt, die seine Arbeiten mit der linksradikalen Politik in den siebziger Jahren und der Identitätspo-

litik der achtziger Jahre verbindet – und sie von beidem absetzt. Während der so oft auf die Person bezogene »Autorenfilm« seine schiefe Lage offenbarte, wenn es um die Frage der kulturellen Repräsentation ging, kann man sagen, dass Fassbinder in der BRD-Gesellschaft eher interveniert hat, als dass er sie repräsentierte. Aber auch dieses Verständnis von »politisch« lädt zu Missverständnissen ein, weil der Begriff doch eher im Zusammenhang mit Filmemachern gebräuchlich ist, deren »Politik« (linksradikal oder utopisch) ohne praktische Konsequenzen blieb, während ihre Kunst unter der ideologischen Parteilichkeit litt, die die Filme im Negativen zu überholter Werbung für die eigene Position, im Positiven zu soziologischen Fallstudien werden ließ. Dies Schicksal ereilte einige Regisseure in Fassbinders Generation, insbesondere diejenigen, die mit dem Genre »Arbeiterfilm« experimentierten, zu dem Fassbinder ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG beisteuerte.

Aber seine Filme sind noch in einem anderen Sinne politisch, und zwar indem sie der oben angesprochenen Balzac-Analogie eine Grenze setzen. Fassbinder entwirft keine autonomen Welten, sondern stellt Medien-Welten dar. Das heißt, er präsentiert Zitate, Verweise, Zeitungsausschnitte, Pressefotografie, Pop-Musik und – vor allem – andere Filme. Charakteristisch für seine Arbeit und damit Beleg seiner politischen Schärfe und seines Sinns für Geschichte ist genau dieses subtile, aber durchgängige Bewusstsein dafür, dass Darstellung immer auch einen Raum von Medien-Realität evoziert. Dies impliziert zweierlei: Zunächst zeigt Fassbinder niemals Menschen, »wie sie eben sind«, son-

dern deren Selbst-Darstellungen, also die Bilder, die sie von sich selbst haben oder von denen sie wollen, dass andere Menschen sie von ihnen haben. Zum zweiten trägt die soziale Realität in den Filmen Fassbinders immer schon die Züge einer Medien-Realität, wobei den Medien eine eigentümliche Materialität zugestanden

wird, die über eine transparente Vermittlungsfunktion hinausgeht. Dies gilt für das Radio in *LOLA* und *LILI MARLEEN*, die Presse in *MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL* und das Kino in *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, aber auch für die Literatur – als materiellem Medium, nicht als Prä-Text einer Fiktion – in *FONTANE EFFI BRIEST*. Der Einsatz von Tönen und Musikzitatn zeigt eine geradezu unheimliche Sensibilität für die historische Materialität des Populären, insbesondere, wenn Peer Raben für die Komposition verantwortlich zeichnet und Schlager von Rocco Granata (*HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN*), Balladen der *Platters* (*DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT*), die Stimme von Richard Tauber (*BERLIN ALEXANDERPLATZ*) oder Kompositionen von Beethoven (*WILDWECHSEL*) einsetzt. Ein Beispiel für den Einfluss, den eine vorgefundene Medien-Realität auf die fiktive Welt haben kann, ist die Eröffnungssequenz von *LOLA*, wenn ein Foto Bundeskanzler Adenauer zeigt, wie er vornübergebeugt auf ein Tonbandgerät blickt, während auf der Tonspur Freddy Quinn die Dialektik von Fernweh und



Medien-Realitäten: Die erste Einstellung von *LOLA*

Heimweh besingt. Zweierlei Deutschland, das politische und das populäre, ist hier aufs Unwahrscheinlichste »vereint«, aber nur in dieser Form kann der Film in Anspruch nehmen, die Realität der fünfziger Jahre zu repräsentieren.

### Das politische Deutschland: Die verpasste Chance und der nicht gewählte Weg

**S**o verlockend es auch scheint, sich sowohl die Vorstellung von Fassbinders *comédie humaine* als auch diejenige vom repräsentativen deutschen Künstler zu eigen zu machen, führt doch beides in die falsche Richtung. Selbst Fassbinders politische Analyse der westdeutschen Gesellschaft will mit Vorsicht bedacht sein: Als genaue Beschreibung demokratischer Institutionen sind die Filme weder besonders informativ noch besonders radikal (vielleicht mit Ausnahme von *ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG*) [23]. Ihr dokumentarischer Wert liegt woanders, und man tut gut daran, die verschiedenen Ebenen auseinanderzuhalten: die politische Analyse, die soziale Interpretation, aber auch, zum

Beispiel, Fassbinders gespanntes Verhältnis zur (westdeutschen) Linken. Im Kapitel zur BRD-Trilogie werde ich ausführlich auf die Frage zu sprechen kommen, warum seine Filme besondere Interpretationsprobleme aufwerfen, aber hier soll der Hinweis genügen, dass seine allegorisierenden Verfahren, seine zurückgenommene Ironie, seine mal exzessiven, mal melodramatischen, mal Camp-Tonarten nicht eine Frage des persönlichen Stils sind, sondern der Reflexion des Historischen dienen.

Die politische Wirklichkeit, über die Fassbinder qua eigener Erfahrung verfügen konnte, erstreckt sich über vier Regierungen: der Kalte-Krieg-Konservatismus der Adenauerzeit einschließlich der Kanzlerschaft Erhards, ab der Mitte der sechziger Jahre die Große Koalition unter Kiesinger, die sozialliberale Koalition der Ära Brandt und schließlich der Rechtsruck nach 1974 unter Schmidt. Vor allem der Phase zwischen den Mittfünfzigern und den Mittsiebzigern galt Fassbinders Interesse. Er näherte sich diesen beiden Jahrzehnten mit einer Art von Teleskop oder Zoom, um so den Blick auf unterschiedliche Aspekte der Geschichte des deutschen Bürgertums wie zum Beispiel der Familie oder der Institution Ehe seit der ersten Staatsgründung unter Bismarck richten zu können. In gewisser Hinsicht haben diejenigen Filme, die vor 1945 spielen, mehr mit einer Archäologie der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft zu tun als mit der zeitgenössischen Gesellschaft, wengleich auch diesbezüglich politische Fragen formuliert werden. Ausgangspunkt für Fassbinders Beschäftigung mit der Nachkriegsentwicklung war, wie bereits erwähnt, das Projekt DEUTSCHLAND IM

HERBST und Pläne (von Alexander Kluge wahrscheinlich gemeinsam mit Peter Märthesheimer entwickelt) für dessen Fortsetzung *Die Ehen unserer Eltern*. Wie andere Regisseure, die sich am Ende der sechziger Jahre beziehungsweise zu Beginn der siebziger Jahre des Themenkomplexes »Deutschland« annahmen, geschah dies auch bei Fassbinder aus dem brennenden Bedürfnis heraus, die Gegenwart verstehen zu wollen, in dieser Hinsicht war er ein *zoon politicon* [24]. Stichworte für die innenpolitischen Konflikte der siebziger Jahre, als konservative Werte zu sozialdemokratischen wurden, waren die Krise der staatlichen Autorität, der Legitimation institutioneller Macht und der Legislative, beide verkörpert in der symbolischen Rolle des Vaters als Kopf der Familie [25]. Mitte der siebziger Jahre herrschte unter Intellektuellen (und auch manchen Politikern) die Auffassung, dass die Bundesrepublik in zentralen Punkten eine Fehlentwicklung durchgemacht hatte, so in ihrem Verhältnis zur deutschen Geschichte, der Definition nationaler Identität und insbesondere im Verhältnis zwischen den Generationen. In der außerparlamentarischen Linken gewann die Einschätzung an Bedeutung, dass die unterschiedlichen Regierungen die Möglichkeiten verspielt hatten, die Bundesrepublik aus dem Kalten Krieg herauszuhalten, und dass nach 1945 die Möglichkeit bestanden habe, einen friedlichen Weg zum Sozialismus zu beschreiten, der allerdings aus unterschiedlichen Gründen von keinem der beiden deutschen Staaten genutzt worden sei. Sozialgeschichtler und Literaturkritiker untersuchten die Gesellschaft der »Stunde Null« 1945, die Poli-

tik der Alliierten, aber auch die Rolle der politischen Parteien, der Gewerkschaften und der Geheimdienste, die alles taten, um eine weniger selbstsüchtige und opportunistische Gesellschaft zu verhindern. Jean-Marie Straub hatte bereits in den sechziger Jahren mit NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT (1964/65) – basierend auf einem Böll-Text – den Entwurf einer alternativen Rekonstruktion der Nation geliefert, die sich nicht lediglich über das »Wirtschaftswunder« definierte. Die anti-autoritäre Bewegung der späten sechziger Jahre, die Öffnung nach Osteuropa und die Ereignisse, deren Reflex ein Film wie DEUTSCHLAND IM HERBST ist, gaben der Vorstellung von »Deutschland« neue Themen, die die Debatten nach dem Fall der Berliner Mauer zum Teil antizipierten, wengleich mitunter als glatte Fehlinterpretationen, denn 1989/90 verschob sich das verdeckte Zentrum all jener Debatten um die Nation und ihre historischen Optionen ein weiteres Mal. Auch wenn es aus heutiger Perspektive kaum glaubhaft erscheint, aber in der Zeit von Fassbinders größter Aktivität schien die Bundesrepublik noch immer eine der fragilsten europäischen Demokratien zu sein [26].

Als Mitte der siebziger Jahre die jüngste deutsche Vergangenheit zum Thema einer ganzen Reihe von Spielfilmen wurde, konnten diese Filme mit einem großen Publikumsinteresse rechnen, weil es sich für diejenigen, die in der fünfziger und sechziger Jahren geboren worden waren, immer deutlicher abzeichnete, dass die Bundesrepublik nicht mit der Vergangenheit gebrochen hatte – und dies vielleicht nicht einmal wollte:

»Ich glaube, daß vieles, was derzeit in Deutschland geschieht, darauf hinweist, daß sich die Situation rückwärts entwickelt. Präziser: ich würde sagen, daß die Chance für Deutschland, sich nach 1945 zu erneuern, nicht genutzt wurde. Statt dessen sind die alten Strukturen und Werte, auf denen der Staat, nun als Demokratie, gründet, unverändert geblieben.« [27]

Als Fassbinder in den siebziger Jahren auf die Zeit des »Wirtschaftswunders« der fünfziger Jahre zurückblickte, sah er eine Gesellschaft, die zwar geschäftig, aber nicht in Bewegung war. Oberflächlich um Erfolg und Respektabilität bemüht, erschienen die Deutschen moralisch unbeweglich, ultra-konservativ und mit Selbstsicherheit maskiert, dabei aber zugleich blind für Einsichten aus ihrer nationalen Vergangenheit. Filme wie WARUM LÄUFT HERR R. AMOK? , HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN, ANGST ESSEN SEELE AUF, WILDWECHSEL oder ANGST VOR DER ANGST zeigen eine Gesellschaft, die gleichermaßen konformistisch, unreif, spießig und gewalttätig ist, wobei Gewalt sich sowohl nach innen als auch nach außen entladen kann. Diese Gesellschaft ist im besten Falle unsicher, im schlimmsten Fall gefährlich instabil. Fassbinders Innenräume atmen den kleinbürgerlichen Mief, den die Heuchelei derjenigen produziert, die großen Wert auf ihre ehrenwerte Erscheinung legen, aber verdrossen und frustriert feststellen, dass sie sich nicht einmal selbst überzeugen können.

Ein Ergebnis der durch den RAF-Terrorismus beförderten nationalen Selbstreflexion und familialen Innenschau ist die Idee zu DIE EHE DER MARIA BRAUN, die

auf Anregungen von Peter Märthesheimer zurückgeht, der der Fernsehspielabteilung des WDR eine zugkräftige Reihe von Filmen anbieten wollte, die sich mit der jüngsten Geschichte auseinandersetzen. Der Erfolg von DIE EHE DER MARIA BRAUN brachte Fassbinder und Märthesheimer auf die Idee der sogenannten »BRD-Trilogie«, die weiterhin LOLA (Untertitel: »BRD 3«) und DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (Untertitel: »BRD 2«) umfasste [28]. Der Bedeutung dieser Trilogie, besonders auch für Fassbinders Reputation im Ausland, ist ein eigenes Kapitel gewidmet (siehe Kapitel 4). Aber das Projekt im Ganzen, mitsamt der damit verbundenen Darstellungsstrategien, bedarf eines Blickes auf Fassbinders Beziehung zur westdeutschen Linken während der siebziger Jahre und auf die unterschiedlichen Versionen (s) einer »Körperpolitik«.

## Fassbinder und die Linke:

### DIE NIKLASHAUSER FART

Die politische Einschätzung der Bundesrepublik, wie sie im vorangehenden Abschnitt beschrieben wurde, ist nicht sonderlich originell, beschreibt aber mehr oder weniger treffend die linksliberale Einschätzung der Bundesrepublik während der sechziger Jahre. Sie rechtfertigt *post festum* sowohl die liberale Enttäuschung als auch die linke Frustration darüber, die 68er-Revolution nicht in dauerhafte politische Strukturen überführt zu haben. Auch wenn er mit ihren Motiven sympathisierte, blieb Fassbinders Verhältnis zur politischen Linken, sei dies nun die APO, die internationalen Befreiungsbewegungen oder die RAF, distanziert. Er

kannte zwar das spätere RAF-Mitglied Holger Meins und den Kaufhausbrandstifter Horst Söhnlein persönlich, erachtete aber, wie Ingrid Caven mitgeteilt hat, die direkte politische Aktion als dumm und den Schritt hin zu bewaffnetem Widerstand als selbstzerstörerisch [29].

Post-68er-Militanz, linksradikale Parteipolitik und die Stadtguerilla wurden dennoch zum Gegenstand von Fassbinders Filmen, besonders in DIE NIKLASHAUSER FART, MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL und DIE DRITTE GENERATION. Auch wenn diese Filme zu unterschiedlich sind, um sie einem Genre zuzuordnen oder eine Position des Regisseurs in ihnen ausmachen zu können, ist ihnen ein wohlüberlegtes Misstrauen gegenüber politischem Aktivismus gemeinsam. In der Handlung selbst sind es weniger die Zweifel an der Effektivität einer direkten Aktion als vielmehr die widersprüchlichen Motive der Aktivisten, die Fassbinder interessieren: die Vermischung des Privaten und des Politischen, die Gier nach sexueller Macht oder finanziellem Gewinn unter dem Deckmantel der sozialen Gerechtigkeit und der Befreiung der Massen. Andererseits, die Salonkommunisten in MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL als Heuchler zu bezeichnen oder die Terroristen in DIE DRITTE GENERATION, die plötzlich Geiseln nehmen, als zynische Egoisten, verfehlte diese Filme ebenso, weil es gerade die Duplizität der Beweggründe und die Diskrepanz zwischen den Intentionen und ihren Folgen ist, die Fassbinders Filme politisch machen. Wahrscheinlich hätte er – auch als Dramatiker – Lichtenbergs Formulierung unterschrieben, die lautet: »Beurteile die Menschen nicht nach ihren

Ansichten, sondern danach, was diese Ansichten aus ihnen machen.«

Wenn man sich Fassbinders Praxis als Regisseur vor Augen führt, wird klar, dass er nicht der Meinung war, dass der Zusammenbruch des Kapitalismus unmittelbar bevorstand. Er sah vielmehr die Energie, die aus der Zirkulation von Waren, Dienstleistungen und Geld resultierte. In dieser Hinsicht war er ein Anarchist, der an die permanente Revolution glaubte, deren *eine* Manifestation der Kapitalismus ist. Politisch war Utopia für ihn ein Ausgangspunkt zum Blick auf die Gegenwart, kein Ziel, auf das hinarbeiten wäre. Bedeutsam für seine Arbeit war das Thema Sex und Geschlecht, das

von der 68er-Linken fast völlig vernachlässigt wurde. Deren Einschätzung, dass die Frage der Gleichberechtigung der Geschlechter nach der glücklichen Überwindung der Klassenwidersprüche mehr oder weniger automatisch gelöst sei, teilte Fassbinder nicht. Politischen Parteien traute er ebenso wenig wie der Illusion, dass die DDR eine ernstzunehmende Alternative darstellte. Andererseits war er sich des besonderen Dilemmas der westdeutschen Linken bewusst, in dem sich sogar deren legaler Teil befand: Kritik, beispielsweise an der Atompolitik oder an der *Law and Order*-Politik der siebziger Jahre, geriet fast



Michael König und Hanna Köhler in DIE NIKLASHÄUSER FART

automatisch in Verdacht, mit der DDR zu sympathisieren oder gar die Terroristen zu unterstützen – eine Form von politischer Nötigung, der selbst international angesehene Liberale wie der Nobelpreisträger Heinrich Böll nicht entgingen [30].

Nie darum verlegen, seine Ansichten über die Mächtigen und zur Korruption oder seine Kritik am Missbrauch von Privilegien zu artikulieren, scheint Fassbinder doch nur geringes Interesse an einer Form der direkten politischen Intervention gehabt zu haben, die während der siebziger Jahre *en vogue* war: investigativer Journalismus und die Recherchen über die rechtsextre-

men Tendenzen der politischen Elite. So hat sich Erich Kuby in den fünfziger Jahren einen Namen als Kritiker der dunklen Seiten der Demokratie gemacht, der die Machtspiele in geistreichen Büchern satirisch entlarvte. In den sechziger Jahren publizierte Bernt Engelmann eine Reihe von faktenreichen Büchern zur kompromittierenden Vergangenheit der westdeutschen politischen Klasse – und in den siebziger Jahren wurde Günter Wallraff zum »Star« dieser »Aufklärungs«-Szene. Mit stets neuen Verkleidungen und Identitäten berichtete er über ausbeuterische Arbeitsbedingungen und von türkischen Immigranten und infiltrierte bekannte Großunternehmen, multinationale Konzerne, rechte Zeitungen und kirchliche Organisationen. Er entlarvte nicht nur Missstände und kriminelle Tatbestände, sondern machte im Ganzen deutlich, wie dünn die demokratische Tünche dieser durch und durch autoritären, rechten und intoleranten Gesellschaft aufgetragen war. Fassbinder hat sich für die Arbeit dieser »linken Helden« ebenso wenig interessiert wie für die allwöchentlich vom *Spiegel* zutage geförderten Skandale und Skandalchen. (Dessen Herausgeber Rudolf Augstein rettete in den Mittsiebzigern allerdings auch den maroden *Filmverlag der Autoren*, zu dessen Mitbegründern Fassbinder gehörte.) In Fassbinders Filmen ist investigativer Journalismus recht selten ein Thema und wenn, wie in *MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL* oder *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS*, dann sind die Journalisten entweder Lohnschreiber für Revolverblätter auf der Suche nach Sensationen oder selbstmitleidige Feiglinge, die ihr Gewissen im Alkohol ertränken.

*DIE NIKLASHAUSER FART* ist Fassbinders eindeutigster Blick auf die Rhetorik und die Gefühlsduselei, die sich hinter radikalem Aktivismus und linksradikaler Militanz verbirgt. Der Film wurde im Mai 1970 für das Spätprogramm des WDR-Fernsehspiels gedreht und versucht nicht, seine Anregungen durch Godards *WEEK-END* (1967) zu verbergen. *DIE NIKLASHAUSER FART* nutzt dieselbe Struktur einer pikaresken Reise auf das Land, die in Gewalt, Blut und Verwüstung endet. Die Inszenierung als Aneinanderreihung von Tableaus erinnert zudem an Glauber Rochas *O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* (Antonio das Mortes; 1968). Die Schauspieler deklamieren revolutionäre Texte, Zeitungsberichte über Schießereien mit der *Black Panther Party* oder Passagen aus Marx' *Kapital*. Absolut deutsch ist dagegen die Situierung der Geschichte in der bayerischen Folklore, organisiert um einen Schnittpunkt zwischen ländlichem Mystizismus und Agitprop-Theater, dem Marienkult und revolutionärem Messianismus. Der Film weist auf eine Reihe anderer Filme, die in den frühen siebziger Jahren entstanden, angefangen mit den Anti-Heimatfilmen von Volker Schlöndorff (*DER PLÖTZLICHE REICHTUM DER ARMEN LEUTE VON KOMBACH*; 1970), Reinhard Hauff (*MATTHIAS KNEISSL*; 1970/71) und Volker Vogeler (*JAIDER, DER EINSAME JÄGER*; 1970) bis hin zu den Anarcho-Mystizismen eines Herbert Achternbusch (*SERVUS BAYERN*; 1977) und Werner Herzog (*HERZ AUS GLAS*; 1976). Die Geschichte vom Schafhirten, dessen Marienerscheinungen von unterschiedlichen Seiten – von einer sexuell begierigen Gräfin bis zu ei-



Magdalena Montezuma und Michael König in DIE NIKLASHAUSER FART

nem undurchsichtigen *agent provocateur*, den man den Schwarzen Mönch nennt (Fassbinder spielt ihn selbst) – instrumentalisiert werden, bevor er festgenommen und am Pfahl verbrannt wird, bietet verschiedenen Ebenen der Ironie und des Sarkasmus eine Plattform. Der Film hält das Gleichgewicht zwischen den Rokoko-Dekors der Gegenreformation und Flower-Power-Hippies und kombiniert einen homosexuellen Bischof, der eine Vorliebe für nackte Jungs und den Schweißgeruch junger Bauern hat, mit einer »Todeschwadron« westdeutscher Polizisten und dem Maschinengewehrfeuer schwarzer GIs auf einem Campingplatz. In DIE NIKLASHAUSER FART lässt Fassbinder seiner Buñuel'schen Seite freien Lauf: Der Film ist einerseits eine holzschnittartige Satire auf die Korruption und Brutalität der Herrschenden, andererseits eine bewegten-

de Hommage an den tiefwurzelnden bayrischen Widersinn. Fassbinder zeigt auch das Theaterhafte revolutionärer Energie, wenn er selbst mit Hanna Schygulla vor einem barocken Spiegel ihre große Rede ans Volk einstudiert und dem Film einen Prolog voranstellt, in dem er, Schygulla und eine *Antonio das Mortes*-Figur mit einem Gewehr über die Avantgardefunktion der Partei und die Zulässigkeit von Manipulation und Inszenierung zur Mobilisierung der Massen diskutieren.

Es ist nicht schwierig, hinter den grausamen, an Pirandello erinnernden Spielen Fassbinders mangelnde Sympathie für selbsternannte Demagogen oder jesuitische Sophisterei zu entdecken, wenn sie zu revolutionärer Rhetorik über den Klassenkampf führen. Trotzdem verleiht die Sorgfalt, mit der einige Drehorte ausgewählt wurden – wie zum Beispiel im

Fall der Rede über Marx' Mehrwerttheorie in einem gespenstisch-weißen Steinbruch, der Kreuzigung vor dem Hintergrund eines Berges von verschrotteten Autos oder der furchterregenden Rede aus Kleists *Penthesilea*, vorgetragen von drei Frauen in Kriegsbemalung auf einer rauchenden Müllhalde –, dem Film einen düsteren Ernst, der durch die a cappella gesungenen oder durch Trommeln begleiteten Kirchenlieder unterstrichen wird. Sie machen deutlich, dass Fassbinder nach einem Weg suchte, den Figuren ihre Menschenwürde zuzuerkennen, sich aber trotzdem von der Stupidität ihrer Handlungen und Ziele distanzieren zu können, egal, ob es sich dabei um offizielle oder oppositionelle, egoistische oder altruistische handelte.

### Unmögliche Kritik: Nicht von innen, nicht von außen

Fassbinders Blick auf die westdeutsche Nachkriegsgeschichte mag Einschätzungen wie »die Wiederkehr des Verdrängten« oder der Rede von fatalen Kontinuitäten ähneln, unterschied sich jedoch fundamental von den polemischen oder gewalttätigen Auseinandersetzungen mit dem Staat von Seiten der Linken. Die Tatsache, dass die Bundesrepublik international als Rechtsnachfolger des Deutschen Reiches auftrat, eröffnete zwar einerseits die Möglichkeit, für beide deutsche Staaten zu sprechen, aber dadurch, dass man die Justiz, die Wissenschaft, die technischen und ökonomischen Eliten nicht einmal oberflächlich »entnazifizierte«, verspielte man Respekt und Loyalität der jüngeren Generation, die auf

das Schweigen bezüglich der nazistischen Vergangenheit hinweisen konnte, das zum Beispiel in Schulen und an Universitäten zum »guten Ton« gehörte. Hinzu kam die kompromittierende NS-Vergangenheit hoher Vertreter des Staates, wie zum Beispiel des Staatssekretärs Globke oder des Bundeskanzlers Kiesinger. Es war bekannt, dass die Amerikaner mit Alt-Nazis lieber kooperierten als mit Sozialdemokraten und zurückgekehrten Emigranten, weil sie Wert auf einen zuverlässigen Antikommunismus legten.

Doch auch diese politischen Skandale dienten Fassbinder nur selten als Material für seine Filme. Ein Grund für sein Misstrauen gegenüber solcher Systemkritik mag die Tatsache gewesen sein, dass man sich damit unweigerlich außerhalb des Kritisierten platzierte, wobei man sich weder auf eine ernstzunehmende politische Alternative stützen konnte, noch wirklich an denen interessiert war, in deren Namen die Kritik formuliert wurde. In dieser Hinsicht ist MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL gewiss die offenste Kritik an Parteipolitik, Gewerkschaften und dem Anti-Parlamentarismus maoistischer Gruppen. Indem er sich auf die moralische Verfehlung konzentriert – auf die peinigende Scham, die Mutter Küsters erfährt, als sie versucht, die Liebe und die Loyalität zu ihrem Mann zu bewahren, der der Öffentlichkeit längst als »kriminell« und »verrückt« gilt –, zeigt der Film, dass gegenwärtig niemand in der Lage ist, stellvertretend die Dinge zu artikulieren, um derentwillen gewöhnliche, unpolitische Menschen zu handeln beginnen, und die Familie oder den Arbeitsplatz politisieren, das heißt die Öffentlichkeit suchen.

Allgemeiner gesprochen: Was Fassbinder beschäftigte, waren die (Un-)Möglichkeiten, eine »kritische« oder eine allgemein verbindliche politische Position zu beziehen. Sein Lösungsversuch für dieses Dilemma ist die klassische Dramenstrategie, dem Publikum auch die Perspektive des Verbrechers, des Verlierers und des *underdog* vorzuführen. Im Zusammenhang mit der faschistischen Vergangenheit einer Figur in WILDWECHSEL formulierte Fassbinder einmal:

»Ich meine, daß ich wirklich weniger als fast alle anderen Leute [...] denunziere und viel zu sehr positiv auf Leute eingehe, wo es eigentlich schon gar nicht mehr tragbar ist. Wenn zum Beispiel in WILDWECHSEL der Vater von seinen Kriegserlebnissen erzählt, wenn seine Ansichten besonders schrecklich werden, dann sind wir immer besonders zart mit ihm umgegangen, um klarzumachen, daß das Schreckliche etwas ist, was sie sprechen und was natürlich auch seine Ansichten sind, die ihnen aber beigebracht worden sind [...]« [31]

Mit anderen Worten: Während Fassbinder die linke Kritik moralischer Feigheit billigte, verzichtete er darauf, die Porträtierten zu karikieren. In dieser Hinsicht unterscheiden sich seine Filme in der Tat von denen, die die »Oberhausener«, zum Beispiel Peter Schamoni mit SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (1965/66) oder auch Alexander Kluge mit ABSCHIED VON GES-

TERN (1965/66), gedreht hatten. Wo der Junge Deutsche Film der sechziger Jahre Naturalismus als Form der Satire nutzte, setzte Fassbinder auf Stilisierung, auf die kalkulierten Strategien von Identifikation und Distanzierung, und leistete



Mutter Küsters (Brigitte Mira) und die DKP-Funktionäre Tillmann (Margit Carstensen, Karlheinz Böhm)

sich einen verwirrenden Mix aus Zuneigung und Abneigung jenseits jedes simplen Gut/Böse-Schemas. Fassbinder war sich bewusst, dass solche »Zärtlichkeit bis hin zur Unverantwortlichkeit« ihren Preis hat: Die Entscheidung, auch widersprüchliche Charaktere nicht verurteilen zu wollen, führte zu Kontroversen und Skandalen. Dramaturgische Sympathien für Monster des Psychoterrors wie Margit Carstensen in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, Karlheinz Böhm in MARTHA, Effi Briests Ehemann Insetten in FONTANE EFFI BRIEST oder Peter Chatel in FAUSTRECHT DER FREIHEIT wurden als Belege dafür interpretiert, dass Fassbinder verdächtig stolz darauf sei, emotionale Grausamkeit abzubilden [32].

Textauszug aus: Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder.

© Bertz + Fischer Verlag. 2., überarb. Auflage; ISBN 978-3-929470-97-0

<http://www.bertz-fischer.de/rainerwernerfassbinder.html>