



15+2

FASSBINDER HEUTE

Seite 1

DIE FILME DES RWF

Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein, müssen aufhören, Geschichten zu sein und anfangen, lebendig zu werden, daß man fragt, wie sieht das eigentlich mit mir und meinem Leben aus. (Fassbinder, 1974)

Als 1969 die ersten beiden Spielfilme Fassbinders, LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD und KATZELMACHER, aufgeführt wurden, war das der Beginn einer neuen Epoche im deutschen Kino. Zwar hatten innovative Ideen, Programme und Spielfilme in der Folge des Oberhausener Manifests den Tod von Opas Kino besiegelt und Abschied von gestern genommen, und erste Zielgruppenfilme trugen die Revolte auf Super 8 und 16mm in Hörsäle, Gewerkschaftsgruppen und Kellerkinos, aber Fassbinder brachte nun mit seinem filmischen Doppelschlag eine neue Qualität in die Auseinandersetzung um den deutschen Kinofilm: Radikal in Form und Inhalt, kompromißlos gegenüber Verleihern und Fernsehredaktionen, operierte er mit Genres und einer Ästhetik, die seine Kritik an lebensfeindlichen Verhältnissen der Bundesrepublik einem breiten Publikum nahebringen sollte.

Von diesem ersten Moment an bis zu seinem Tod 1982 war Fassbinder Anreger und Motor des unabhängigen deutschen Films, öffnete Wege des Erzählens und des unabhängigen Denkens auch für andere FilmemacherInnen, zeigte, wie Kreativität mit gesellschaftlichem Scharfblick und Engagement zusammengehen konnte. Seine immense Bedeutung für das Kino liegt deshalb vielleicht auch weniger in einzelnen Werken, als vielmehr in der radikalen persönlichen Haltung, mit der er an seinen Stoffen arbeitete. Und je größer jetzt der Abstand zur Entstehungszeit der Filme wird, desto deutlicher tritt deren Konsequenz und innere Beziehung zueinander ans Tageslicht.

Der Basis-Film Verleih bringt anlässlich von Fassbinders 20. Todestag in Zusammenarbeit mit der Rainer Werner Fassbinder Foundation ein Programm von 15 Spiel- und 2 Kurzfilmen dieses Autor-Regisseurs heraus. Entsprechend einem der Filmtitel steht diese Werkschau unter dem Motto

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Nichts könnte den berserkerhaften Willen zur Wahrheit und zur Analyse seiner selbst und seiner Zeit besser beleuchten, als diese Warnung, wenn man sie nicht nur auf die Nutte Kino bezieht, sondern auch auf deren Schöpfer selbst: Da ist einer, der Geld, Kraft und Können anderer Leute rigoros dazu einsetzt, seine Visionen, Ängste und Träume in die Öffentlichkeit zu bringen; dessen bitteres Urteil und dessen aggressive Menschlichkeit die Bitterkeit und das Liebesbedürfnis all dieser Leute mit aufnimmt.

Die Werke dieses größten Filmkünstlers und Unruhestifters des deutschen Nachkriegskinos gewinnen neue Qualitäten, wenn man sie wieder sieht. Während manches von dem, was bei der Premiere provozierte, heute an Brisanz verloren hat, nimmt anderes, früher eher Übersehenes, an Deutlichkeit zu. Zerrüttungen und



15+2

FASSBINDER HEUTE

Seite 2

WORT

Täuschungen, die durch neue Moden, Ideologien und geänderte politische Weichenstellungen unsichtbar gemacht werden, treten im Licht seiner Filme schärfer hervor. Fassbinder, großer Stilist (bis zur Manieriertheit) und großer Realist (ohne in Naturalismus zu verfallen) bleibt Stachel im Fettlebe-Fleisch der Bundesrepublik, Prüfstein für ihre Glaubwürdigkeit, ihre Menschlichkeit und ihre Fähigkeit, das eigene Gesicht, wo es entstellt ist, kritisch anzusehen.

Es wäre sicher für jedes Publikum ein einmaliges Erlebnis, diese Filme nacheinander in einer großen, mehrtägigen Gesamtschau zu sehen. Nicht nur die Entwicklung Fassbinders vom suchenden, experimentierenden Genre-Kenner und theatralischen Realisten (Gangsterfilme und KATZELMACHER) zum Chronisten und Analytiker von Gefühlen und Machtstrukturen (DIE EHE DER MARIA BRAUN) kann erfahren werden, sondern auch die innere Homogenität dieses Oeuvres und seine radikale Bindung an das subjektive Empfinden des Filmemachers.

Ich habe neulich mal sämtliche Filme im Laufe von vier Tagen gesehen ... Wenn man sie im Zusammenhang sieht (RWF spricht hier speziell von seinen ersten neun Filmen), dann wird einem klar, daß sie von jemandem gemacht wurden, der da seine Sensibilität, seine Aggressionen und seine Angst umsetzt. (Fassbinder, 1976)

Aus den vielen Filmen wird in einer solchen Gesamtschau ein einziges, grandioses Werk. Der Zuschauer kann durch Zeiten und Geschichten wandern, und bald wird er feststellen, daß er sich auf einer großen Wanderung durch sein eigenes Leben befindet.

Viele Kinos werden die Filme jedoch nur einzeln oder in einer Auswahl, viel-

leicht verteilt über einen größeren Zeitraum aufführen können. Dafür werden Kapazitäten, Programmpolitik und inhaltliche Konzeption der Kinomacher ausschlaggebend sein. Jeder Fassbinder-Film ist ein Erlebnis. Doch wir hoffen, dem Filmemacher nicht Unrecht zu tun und ihn nicht auf einfache Schlagworte zu reduzieren, wenn wir die Filme in zwei Themenbereiche einteilen, die wir als zentral für sein Werk und auch als besonders aktuell ansehen: FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND und FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT. Mit dem Vorschlag an die KinomacherInnen, in ihrem Programm diese beiden Aspekte des RWF zu repräsentieren, wollen wir dessen radikalem Blick auf die Gesellschaft und auf die Kämpfe und Leiden der Menschen entsprechen, ohne ihm seine wunderbare und herausfordernde Vieldeutigkeit zu nehmen.

Die folgende Materialsammlung soll künftige Diskussionen über Fassbinders Filme unterstützen. Das Neu-Herausbringen dieser 15+2 Fassbinder-Filme wird von unserem Optimismus begleitet, dafür ein neues, insbesondere junges Publikum zu gewinnen. Wir haben die Auszüge aus Interviews, Kritiken, Essays und Monografien ausgewählt unter der Fragestellung: Mit welchen künstlerischen Mitteln hat RWF seine Sicht der Welt ausgedrückt? Wie ist die Kunst seiner Filme mit dem Zustand der Gesellschaft verbunden? Wie zielen seine Filme ins Heute?

Jede Zeit muß die Aktualität des RWF neu für sich entdecken. Wir wollen etwas beitragen zum Kino unserer Tage.

Clara Burckner
Christian Ziewer
Basis-Film Verleih Berlin, Juli 2001



RAINER WERNER FASSBINDER KINO ODER LEBEN

Ich muß versuchen, Zusammenhänge herzustellen, um mich dagegen wehren zu können, in von anderen Leuten gemachten Zusammenhängen unterzugehen ... Kunst? Mit dem, was man macht, versucht man, sein Publikum in einer bestimmten Art und Weise zu sensibilisieren für's Leben, für die Umwelt. Das ist ein Sensibilisierungsprozeß, den man mit sich selbst vorgenommen hat und den man übertragen muss für sein Publikum – mehr ist es nicht.
(Fassbinder 1979)

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	1
INHALT, ANMERKUNGEN & IMPRESSUM	3
2 KURZFILME: DER STADTSTREICHER, DAS KLEINE CHAOS	4
LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD	5
KATZELMACHER	7
GÖTTER DER PEST	9
DER AMERIKANISCHE SOLDAT	11
WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE	13
HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN	17
DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT	19
ANGST ESSEN SEELE AUF	21
FONTANE EFFI BRIEST	25
FAUSTRECHT DER FREIHEIT	27
MUTTERS KÜSTERS FAHRT ZUM HIMMEL	29
ANGST VOR DER ANGST	31
SATANSBRATEN	33
CHINESISCHES ROULETTE	37
DIE EHE DER MARIA BRAUN	39

Diese **15+2 Filme** werden, dank einer Förderung der Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH und der FilmFernsehFonds Bayern GmbH, mit neuen Kopien (neue Lichtbestimmung) ab August 2001 vom Basis-Film Verleih Berlin in Zusammenarbeit mit der Rainer Werner Fassbinder Foundation neu herausgebracht

Anmerkungen zur nachfolgenden Materialsammlung

Texte von Fassbinder, bei denen die Quelle nicht angegeben ist, sind dem Katalog Rainer Werner Fassbinder Werkschau der Rainer Werner Fassbinder Foundation entnommen. Die Kurzinhalte orientieren sich an den Inhaltsangaben von Wilhelm Roth in Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder. Die filmografischen Angaben von H.H.Prinzler sind aus demselben Sammelband. Überschriften und Hervorhebungen wurden von uns gewählt.

Impressum

Konzeption, Kommentare und Textauswahl: Christian Ziewer
Grafik, Satz und Layout: Studio Kraut
Herausgeberin: Basis-Film Verleih GmbH
internet: www.basisfilm.de
email: info@basisfilm.de



15+2

DIE ERSTEN (KURZ)FILME

von Rainer Werner Fassbinder

Seite 4

DER STADTSTREICHER

Fassbinder Heute: Seele in Deutschland

Momentaufnahme eines Einsamen. Keine Veränderung, kein Vorankommen im Leben, nur der kurze Augenblick einer Angst und einer Todessehnsucht. Fassbinders Sympathie zeigt sich im ruhigen, beharrlichen Blick seiner Kamera, in der Wahl der melancholischen Musik und der Poesie eines kleinen Liedes, gesungen für eine Scheibe Brot.

Kurzinhalt: Ein Stadtstreicher findet eine Pistole. Vergeblich versucht er, die Waffe loszuwerden. Zwei Männer, die ihn beobachten, nehmen ihm die Pistole schließlich weg.

DAS KLEINE CHAOS

Fassbinder Heute: Die andere Seite der Gewalt

Fassbinder macht aus dieser Beschreibung der drei Mini-Gangster eine kleine Studie über abgeschaute Gesten, Floskeln und Rituale des amerikanischen Genre-Films. Sehr witzig und spielerisch erzählt er auch von der fröhlich genossenen Brutalität im Alltag.

Kurzinhalt: Drei junge Leute sind als Abonnentenwerber für Illustrierte unterwegs. Sie nutzen die Möglichkeit, unverdächtig in Wohnungen einzudringen, für einen Überfall auf eine Frau. Sie nehmen ihr Geld und verschwinden unbehelligt.

Ich möcht' endlich mal einen Krimi sehen, der gut ausgeht.
(Fassbinder als Franz in diesem Film)

DER STADTSTREICHER

Darsteller

Christoph Roser, Susanne Schimkus, Michael Fengler, Thomas Fengler, Irm Hermann

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Josef Jung

Technische Angaben

BRD 1966, 35 mm, s/w, 10 min

DAS KLEINE CHAOS

Darsteller

Rainer Werner Fassbinder
Marite Greiselis, Christoph Roser

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Michael Fengler

Technische Angaben

BRD 1967, 35 mm, s/w, 9 min



DAS KLEINE CHAOS



DER STADTSTREICHER



15+2

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 5

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Die Lust Fassbinders und seiner Darsteller, mit den Mustern amerikanischer und französischer Gangsterfilme zu spielen, erschöpft sich nicht darin, die Handlung einige bekannte Stationen des Genres durchlaufen zu lassen. Viel mehr ist das Interesse auf die Pausen zwischen den Aktionen gerichtet, auf das „Atemholen“, in dem sich die Welt der Protagonisten entfaltet. Wie diese in den handlungsarmen Situationen aufeinander reagieren, wie ihr Schweigen und Reden, ihr Laufen, Warten und Lieben aussieht, das wird dem Zuschauer kühl (in seiner Stilisierung) und genau vorgeführt, sodaß er sich schließlich fragt: Wieviel Echtes, Authentisches ist an diesen Figuren, und wieviel ist Leben aus zweiter Hand, angenommene Pose und Kinostereotype? Ins Heute hinein erzählt Fassbinder von Einsamkeit, Sehnsucht nach menschlicher Nähe und der Suche nach einer eigenen Identität.

Es sind Leute, die, um das Leben zu können, was ihnen lebenswert erscheint, sich in Rollen begeben, die eigentlich nicht die ihren sind. Das ist natürlich etwas Trauriges oder auch etwas Schönes. Mir geht es darum, daß das Publikum die eigenen, ganz privaten Gefühle überprüft. Die Leute meinen, daß man sich gern haben muss, obwohl sie gar nicht wissen, was das ist. (Fassbinder, 1969)

Darsteller

Ulli Lommel
Hanna Schygulla
Rainer Werner Fassbinder
Hans Hirschmüller
Ingrid Caven
Ursula Strätz
Irm Hermann
Yaak Karsunke

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Dietrich Lohmann
Schnitt: Franz Walsch
(d.i. Rainer Werner Fassbinder)
Musik: Peer Raben /
Holger Münzer
Produktion: antiteater-X-Film

Technische Angaben

BRD 1969, 35 mm
(auch 16mm), s/w, 88 Min.
Prädikat: wertvoll
FSK ab 16 Jahren



15⁺²

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 6

Kurzinhalt

Der Zuhälter Franz (R. W. Fassbinder) weigert sich, einem Verbrechersyndikat beizutreten. Das Syndikat läßt ihn zusammenschlagen und setzt Bruno (Ulli Lommel) auf ihn an. Franz liebt Bruno, will auch seine Freundin Joanna (Hanna Schygulla), die für ihn auf den Strich geht, mit ihm teilen. Im Auftrage des Syndikats begeht Bruno Morde, die Franz angestuet werden sollen. So soll dieser an das Syndikat gebunden und zur Mitarbeit gezwungen werden. Schließlich planen Bruno und Franz einen Banküberfall. Joanna verrät sie an die Polizei. Im Durcheinander des Überfalls wird Bruno von der Polizei erschossen. Franz und Joanna können fliehen.

Was übrig bleibt, wenn man diesen Film gesehen hat, das ist nicht, dass hier jemand sechs Leute ermordet hat, dass es hier ein paar Tote gegeben hat, sondern dass hier arme Leute waren, die nichts mit sich anfangen konnten, die einfach so hingesetzt wurden, wie sie sind, und denen keine Möglichkeit gegeben wurde - die einfach keine haben.

(Fassbinder in Film 8/1969)

Gespräch der Zeitschrift FILMKRITIK mit **Rainer Werner Fassbinder (RWF) und seinem Ensemble im Juni 69 vor der Premiere des ersten Films** bei den Berliner Filmfestspielen:

Sie haben beim Drehen sehr viel geändert.

Wie soll man sich das genauer vorstellen?

RWF: Wir haben halt ziemlich viel Einstellungen zusammengezogen beim Drehen. Im Drehbuch waren es ungefähr 500 Einstellungen, jetzt sinds 240. Jeden Abend vor dem Drehen haben wir uns überlegt, wie man das alles in einer Einstellung sagen kann, was man sonst in zehn sagt.

Kam denn dieser Entschluß, so mit möglichst langen Einstellungen zu operieren, erst kurz vor dem Drehen?

RWF: Ja, erst beim Drehen selbst.

Und warum?

RWF: Bei einer Sache war es so, daß ich gesehen habe, daß es viel schöner ist, wenn man es in einer Einstellung macht. Das war ein Zufall. Irgendwas ging nicht. Ich hatte mir da im Drehbuch irgendwas ausgedacht, wo man einen Kran gebraucht hätte. Da habe ich gesagt: Gut, wenns nicht geht, dann machen wirs ganz einfach in einer Einstellung. Und dann hab ichs in den Mustern gesehen, das fand ich ungeheuer schön ... In dieser einen Einstellung hier am Abend, wo die Hanna nach Hause kommt und das Geld abliefert, eine Vierminuteneinstellung, da wars auch so, daß ich mir gedacht habe, daß das von den Möglichkeiten der Kamera und vom Spielen her am stärksten wird, wenn man es in einer Einstellung macht.

Das war die erste entscheidende lange Einstellung. Wie weit waren die Dialoge vorgegeben?

RWF: Ja, die waren alle vorgegeben. Die mußten wir, weil wir am zweiten Drehtag beschlossen haben, ganz ohne Tonband zu drehen, ganz ohne Primärton auch, so sprechen, wie sie im Drehbuch gestanden haben, weil wir sonst niemals hingenommen wären beim Synchronisieren.

Sie hatten doch nicht von Anfang an vor zu synchronisieren?

RWF: Doch, doch, der Film sollte synchronisiert werden von Anfang an ... und weil wir so wahn-sinnig wenig Leute gewesen sind. Wir hatten einen Kameramann, einen Beleuchter, das war die ganze technische Crew, und sonst waren nur noch die Schauspieler da. Selbst der Herr Raben, der Produktionsleiter, war noch eine Woche in Berlin von der Drehzeit. Wir hätten gar keinen Mann dafür gehabt und auch kein Geld mehr, um einen Tonmenschen zu bezahlen. Wenn man Originalton dreht, dann muß man einen Tonmann haben, der das wirklich ein bißchen versteht.

Mit wieviel Kapital haben Sie denn angefangen?

RWF: Angefangen haben wir mit 15 000 und dann haben wir noch mal ein paar tausend gekriegt.

Und das hat dann gereicht?

RWF: Das mußte reichen. Es war einfach nicht mehr da.

Wie haben denn Verleiher reagiert, die den Film bisher gesehen haben?

RWF: Ja, der erste Verleiher, der ihn gesehen hat, hat gesagt: Ja, dieser Typ von dem Syndikat, der muß immer wieder auftauchen in dem Film. Außerdem müssen ungefähr drei Mädchen hinein. Und dann dürfen die Einstellungen nicht so lang sein. Das war der erste ... Und der andere Verleiher, der hat gesagt, bei der Einstellung von Lommel an der Tür, da müssen die Titel drüber.

Die wissen aber doch schon, woraufs ankommt.

Peer Raben: Das Schlimme ist, daß die Verleiher sich immer auf ihr Publikum herausreden, und man merkt, daß sie glauben, sie hätten das aller-schlechteste Publikum. Die halten von dem Publikum überhaupt nichts.

Sagten die dann auch noch, wir findens ja gut, aber ...

Raben: Ja. Der eine sagte, die Katrin Schaake, die will das Publikum sehen, die muß immer wieder kommen. Die andere, die wolln wir nicht sehen, die Hanna Schygulla, die will niemand sehen.

Eine pauschale Frage. Wie weit hat das, was Sie im Theater und auch im Film machen, mit Sozialismus zu tun?

... Es geht also im Film wie auch in der *Anarchie in Bayern* in erster Linie nicht um irgendwelche größeren politischen Strukturen, sondern es geht darum zu zeigen, wie Gewaltanwendung durch private Dinge, durch Liebe und Gefühle, wie das zusammenhängt, oder daß da Zusammenhänge sind. Daß man versuchen sollte, im ganz Privaten Revolution zu machen, nicht irgendwelche Umschwünge zu machen zu einem Zeitpunkt, der gar nicht richtig ist. Das ist meine Vorstellung von Sozialismus.

Und da gehören also auch Flipper dazu?

RWF: Logisch gehören Flipper dazu und lauter Dinge, die Spaß machen. Wenn ich gerne Flipper spiele, kann damit niemand was anfangen. Aber wenn ich jemand so gerne mag, daß ich ihn heirate, das ist dann schon wieder benutzbar.

Was heißt benutzbar?

RWF: Ich heirate jemand, dann habe ich ein Verantwortungsbewußtsein, folglich muß ich arbeiten, weil ich für jemand mitarbeiten muß oder umgekehrt, und dadurch bin ich in einem Prozeß drin.



15+2

KATZELMACHER

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 7

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Die Sprache der Floskeln und Gemeinplätze, das unbewegte Beieinandersein vor starrer Kamera, das dumpfe Schweigen im grellen Licht, die Eintönigkeit der Spaziergänge und der Kamerafahrten lassen vor dem Zuschauer das Bild einer bedrückenden Gegenwart entstehen. Was da lauert und darauf wartet, daß es freigesetzt wird und loswüten kann, was sonst sich unsichtbar hinter alltäglichen Ritualen versteckt – hier gerät es in den Blick der Öffentlichkeit und macht sie erschrecken. Nicht erst die körperliche Brutalität gegen den „Griech' aus Griechenland“ macht die geschilderten Ereignisse zum menschlichen und politischen Skandal, sondern schon in den üblichen, alltäglichen Umgangsformen dieser Kleinbürger, in ihren Redensarten und Versuchen, Liebe wie Schulden einzutreiben und die eigene Abgestumpftheit als Lebenstüchtigkeit auszugeben, liegt der Terror. Wie Fassbinder dieses Gewebe aus Handlungen, Lügen und emotionalen Erpressungen knüpft, wie er ihm theatralisch Worte und Bilder gibt, darin liegt für das Publikum eine entschiedene Herausforderung: Ablehnung oder Sich-Einlassen aufs Exemplarische, Modellhafte? Solche Ästhetik schafft wache Zuschauer.

„Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen vorzustellen. Wenn der Andere sich seinen Blicken zeigt, wird der Kleinbürger blind, oder er ignoriert oder leugnet ihn, oder aber er verwandelt ihn in sich selbst. Im kleinbürgerlichen Universum sind alle Fakten der Konfrontierung solche der Rückstrahlung ... Die Schauspiele, die Gerichte, Orte, an denen der Andere sich möglicherweise zeigt, werden zu Spiegeln. Das kommt daher, daß der Andere ein Skandal ist, der die Essenz bedroht.“

(Roland Barthes: Mythen des Alltags)

Darsteller

Hanna Schygulla
Rainer Werner Fassbinder
Irm Hermann
Rudolf Waldemar Brehm
Hans Hirschmüller
Harry Baer
Lilith Ungerer
Elga Sorbas
Doris Mattes

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Dietrich Lohmann
Schnitt: Franz Walsch
(d.i. Rainer Werner Fassbinder)
Musik: Peer Raben
Produktion: antiteater-X-Film

Technische Angaben

BRD 1969, 35 mm
(auch 16 mm), s/w, 88 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren



15⁺²

KATZELMACHER

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 8

Kurzinhalt

Eine Gruppe junger Menschen schlägt sich die Zeit tot. Man hockt zusammen in der Kneipe oder auf dem Hinterhof, trinkt, spielt Karten, endlos sich im Kreise drehende Gespräche, man spaziert herum, tauscht Klatsch und Tratsch, Gehässigkeiten und heuchlerische Freundlichkeiten, schläft miteinander, auch mal gegen Geld. Und als der Fremde, der griechische Gastarbeiter (R. W. Fassbinder), auftaucht, kann man an ihm seine Aggression abreagieren. Auch einen Profit kann Elisabeth (Irm Hermann) aus dem ausländischen Untermieter heraus schlagen. Nur Marie (Hanna Schygulla) bricht aus der Gruppe und ihren Vorurteilen aus und geht mit ihm.

Ich weiß, daß meine Kritiker mich oft für einen Psychopathen halten - aber wie ich die Dinge sehe, haben die oft einen Therapeuten eher nötig als ich - denn ich kann schließlich all das im Film loswerden, was mich bedrückt oder belastet.

(Fassbinder)

Fassbinder

So habe ich den Schwerpunkt auf kleinbürgerlich-proletarische Normen abgestellt, auf den täglichen Leerlauf von Klischeevorstellungen, geprägt von Wunsch- und Wohlstandsmoral, von 'Bild' - Zeitungserkenntnissen und 'gesundem Volksempfinden'.

(Oktober 1969 bei der Mannheimer Filmwoche)

Die Kamera als Zuschauer

Der amerikanische Filmkritiker Vincent Canby verglich die Kamera in KATZELMACHER mit „einem trägen Vorstadt-Punk, der so gelangweilt ist, daß er nicht einmal mehr hinschaut, wenn einer seiner Freunde hereinkommt oder hinausgeht. Mitten im Kommen und Gehen der Leute glotzt die Kamera einfach stur geradeaus, manchmal auf eine kahle Wand, so wie ein Bursche, in dessen Kopf absolute Leere herrscht.“

(M. Töteberg in R.W. Fassbinder, Die Kinofilme 1)

Liebe und Geld

In dem Maße, in dem uns Fassbinders Film den unteren Rand unserer Gesellschaft zeigt, den wir aus den Augen verloren und vor dem wir sie verschlossen hatten, kommt er einer Entdeckung gleich, einer Entdeckung seiner künstlerischen Fähigkeiten und unserer bisherigen Blindheit ... Vier bis fünf Mädchen, die gleiche Anzahl junger Männer: In ihrer Welt wird mit einer Penetranz von Liebe gesprochen, die nur vergleichbar ist der Penetranz, mit der im selben Satz von Geld die Rede ist. Man hat das in einem deutschen Film noch nie gehört und mit gutem Grund: So wie wir gelebt werden, ist Geld und Liebe dasselbe. Der mehrfache Umschlag von Zärtlichkeit in Brutalität macht diese Identität deutlich. Liebe und Geld wären aber die einzigen Hoffnungen, aus der Dumpfheit des Lebens zu entkommen. Diese jungen Menschen träumen von beidem, und während sie von

diesen Träumen reden, glauben sie der Freiheit nahe zu sein, für die Geld und Liebe ein uneingelöstes Versprechen sind. Aber Freiheit bleibt fern, und das Glück, wenn sie's mit Worten fassen, ist dennoch nicht da.

(W. Schütte, Frankfurter Rundschau, 3.12.69)

PRINZIP HOFFNUNG

Als Mahnung verbleibt das dem Film vorangestellte Motto: „Es ist besser, neue Fehler zu machen, als die alten bis zur allgemeinen Bewußtlosigkeit zu konstituieren.“

Das Zitat von Yaak Karsunke verweist, bei aller demonstrativen Tristesse der Szenerie, zugleich auf das utopische Potential der Inszenierung: daß das „falsche Bewußtsein“ aufgeklärt, das gesellschaftlich vorgeschriebene „Glücksversprechen“ durchschaut, ein „alternatives Leben“ realisiert werden könnte. Dieses Prinzip Hoffnung, unschwer im soziokulturellen Kontext der so genannten 68er- Bewegung zu verorten, manifestiert sich in dem fast brechtschen Gestus der Dramaturgie, die unverkennbar der Bühnenarbeit entstammt. Die fragmentierende Szenen-Montage (vom Theaterregisseur Fassbinder zuvor ausgiebig erprobt), das kuriose Kunst-Bayrisch („Eine Liebe und so, das hat immer mit Geld was zu tun“) und die ins Leere gerichteten Blicke der Nachkommen des Kleinbürgertums (zumeist von einer statischen Kamera fixiert) durchkreuzen die aufkeimenden Träume von Geld und Glück („Eine Liebe braucht jeder im Leben“). Was den Figuren vorenthalten bleibt, sollten die Zuschauer realisieren.

(aus J. Felix „Die heilige Hure“ in T. Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films)

Zu einer Liebe, da gehört schon ein Schmerz

(Filmzitat)



15+2

GÖTTER DER FESTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 9

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Ein äußerst melodramatischer Film: Gangster, Polizei, Liebe, Eifersucht und Tod. Aber hinter dem Genre-Stück werden Menschen in ihrer Alltäglichkeit sichtbar: Sehnsucht nach Liebe und Nähe, Angst vor Einsamkeit und vor der wortlosen Kälte des Alltags. Erschreckend und faszinierend zugleich sind Zärtlichkeit, Gleichgültigkeit und Brutalität ineinander verflochten.

Der Film ist ein schönes Beispiel dafür, wie Fassbinder sich der Reize und Wiedererkennungseffekte von Kino-Mythen bedient, wie er sie mit seiner persönlichen Erfahrung verbindet und sie umwandelt. Durch die Darsteller und den Blick seiner Kamera kreiert er aus Vorgefundenem und Eigenem seine subjektive Welt.

Für mich war immer wichtig, Filme zu drehen über Menschen und deren Verhältnis zueinander, deren Abhängigkeit voneinander und von der Gesellschaft. Abhängigkeit macht Menschen unglücklich, und wenn man das bewußt macht, dann arbeitet man halt sozial. (Fassbinder, 71)

Darsteller

Harry Baer
Hanna Schygulla
Margarethe von Trotta
Günther Kaufmann
Ingrid Caven
Carla Aulaulu
Yaak Karsunke

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Dietrich Lohmann
Schnitt: Franz Walsch
(d.i. Rainer Werner Fassbinder)
Musik: Peer Raben
Produktion: antiteater

Technische Angaben

BRD 1969, 35 mm
(auch 16 mm), s/w, 91 min
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren





15+2

GÖTTER DER PEST

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 10

Kurzzinhalt

Franz (Harry Baer) wird aus dem Gefängnis entlassen und sucht frühere Bekannte auf. Die Nachtclubsängerin Joanna (Hanna Schygulla), die ihn liebt, will ihm helfen. Aber um ihrem Besitzanspruch zu entkommen und sich nicht weiter von ihr aushalten zu lassen, verläßt er sie. Er sucht seinen Bruder und findet ihn tot. Der „Gorilla“ Günther (Günther Kaufmann) gibt zu, ihn erschossen haben: „Er hat gesungen, es war ein Befehl.“ Franz lernt Margarethe (Margarethe von Trotta) kennen. Gemeinsam überlegen die drei, wie sie zu Geld kommen können, und Franz und Günther beschließen, einen Supermarkt zu überfallen. Doch sie werden von Joanna aus enttäuschter Liebe zu Franz verraten. Der Überfall mißlingt, Franz und der Supermarktbesitzer werden von der Polizei erschossen. Günther kann entkommen, aber auch er wird nach einem weiteren Mord sterben. Margarethe und Joanna stehen gemeinsam am Grab von Franz.

„Das Gangstermilieu ist sozusagen auch ein bürgerliches Milieu, nur mit umgekehrtem Vorzeichen, aber mit den gleichen bürgerlichen Idealen. Meine Gangster sind Opfer der Bürgerlichkeit und keine Rebellen - wenn sie das wären, müssten sie sich anders verhalten. Die verhalten sich im Prinzip genauso wie sich der Kapitalismus und die bürgerliche Gesellschaft verhalten.“
(Fassbinder)

Licht und Dunkel

Für mich ist unter den frühen Filmen Fassbinders GÖTTER DER PEST der persönlichste, auch der pessimistischste, der schwärzeste. In diesen Dekors (den ersten, die Fassbinder hat bauen lassen), die fast im Dunkel ertrinken, in diesem sonnenlosen München, müssen diese kleinen Gangster und armen Mädchen scheitern. Ob Margarethe Franz liebt oder Joanna Franz nicht mehr liebt: das Ergebnis ist immer das gleiche. 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 und Tod am Ende stehen können.

(W. Roth in Jansen/ Schütte: Rainer Werner Fassbinder)

Kameramann dieser Nachtwelt ist Dietrich Lohmann. Er setzt das Licht sparsam ein, konzentriert es auf wenige Punkte. Die Personen kommen aus dem Dunkel und verschwinden in ihm. Hartes Schwarz steht neben grellem Weiß. Die Zwischentöne, in denen Leben stattfindet, fehlen fast völlig. ... Ein Fatum waltet über dieser Welt. Alle Auswege sind verschlossen. Sprache funktioniert nicht als Mitteilung, sie erstarrt zum Monolog.

(ders. in Süddeutsche Zeitung, 19.4.75)

Die Gewalt des Privaten

GÖTTER DER PEST handelt rigoros und ziemlich ausschließlich von ein paar Menschen und ihren ganz privaten Beziehungen zueinander - ohne Rücksicht auf die Spielregeln des Gangsterkinos.

Diese Beziehungen - Liebe, Eifersucht, Haß, Gleichgültigkeit - sind eigentlich gewöhnlich, normal einfach ... Solche einfachen Gefühle und Reaktionen - in guten Gangsterfilmen Randerscheinungen, in schlechten sentimental ausgespielt - werden hier ausführlich beschrieben, ausgestellt: Sie sind das Thema des Films. Das Faszinierende daran ist, daß Fassbinder herauskriegt, wie gemein, brutal, ja gewalttätig und nachgerade terroristisch diese Menschen sind, die sich lieben, hassen oder sich auch nur gleichgültig sind.

(Fernsehen + Film, Juli 1970)

Zwischen den Zeilen ...

Schlüsselfiguren, Schlüsselsätze seiner Zeit und Generation hat Fassbinder angehäuft, aufeinander kopiert und in ein so artifizielles wie geschlossenes Beziehungsschema gebracht. Parodie, Allegorie, Moralstück ... Wie er es anfängt bei dauernder Aktion - es wird geöffnet, gejeut, gemordet und viel in immer neuen Kombinationen ins Bett gegangen - so wortkarg-poetisch, so statisch-anschaulich, ist bemerkenswert. In diesem Film findet alles Entscheidende zwischen den Zeilen statt. *(Hilde Spiel, FAZ)*

Filme und Leben

Als Fassbinder Ende der Sechziger mit dem Filmemachen begann, befand sich Hollywood bereits in einer tiefen Krise, und seine glorreiche Vergangenheit fungierte für die cinephile Gemeinde als so etwas wie das verlorene Paradies. Dies nicht nur aufgrund des anderen Kulturbegriffs und der Zeitverschiebung. Es war die doppelte Verschiebung von Sprache und historischem Moment selbst, die beim Wiedersehen der Filme die Sehnsucht nach der naiven Unschuld am ergreifendsten machte. Nostalgie und Trauer wurden so zu einem integralen Bestandteil dessen, was Hollywood einerseits zu einer sehr persönlichen und subjektiven Filmfahrung, andererseits aber auch zu *der* kollektiv-formierenden Jugenderfahrung im Nachkriegseuropa machte ... Was wenige Kritiker registrierten, war, daß diese tollwütigen Provinzmachos aus den Münchener Vororten, die hier „Chicago“, „Gangster“ oder „Profil-Killer“ spielten, in ihrem Nachahmungsbedürfnis ein beständiges Moment der Populärkultur transportieren: das Vergnügen an der perversen oder invertierten Identifikation, der mimetische Impuls der Maskerade, kurz: die karnevalesken Utopien und Überschreitungen, die im Herzen des Filmfans zu Hause sind: „Ich mache keine Gangsterfilme, sondern Filme über Leute, die viele Gangsterfilme gesehen haben.“ **Hier war ein Regisseur, der mit Versatzstücken aus der Popkultur arbeitete, allerdings vom Zuschauer die Aufmerksamkeit verlangte, sich permanent zwischen dem, was dem „Leben“ und dem was anderen Filmen abgesehen war zu bewegen.**

(T. Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder)

**Basis-Film
Verleih Berlin**



15+2

DER AMERIKANISCHE SOLDAT

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 11

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Von allen vergleichbaren Filmen Fassbinders ist dieser sicherlich am deutlichsten eine Paraphrase auf den amerikanischen Polizei- und Gangsterfilm: „Ich zeige, daß die staatliche Gewalt letztlich über die Gangster-Gewalt siegt, und zwar im Prinzip mit genau den gleichen Methoden.“ (Fassbinder, 1971) Aber die stringente, geschlossene Form, die sich so offensichtlich den Mustern des Genres anpaßt, kann nicht verbergen, daß ihre innere Welt ins Offene drängt, in den freien Raum des Alltags, in dem der Zuschauer sich seinen Assoziationen und Gefühlen überläßt. Was oberflächlich betrachtet nur wie ein Spiel mit Filmzitate und Kinoerinnerungen aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als authentische Lebenserfahrung. Fassbinder sprengt die Grenzen des Genres und findet zu einer sehr persönlichen Sicht auf Lebensängste, Hoffnungen und Illusionen.

Die Gangster haben dieselben bürgerlichen Wünsche wie die Bürger. Darin liegt vielleicht auch der Unterschied zu den amerikanischen Gangsterfilmen, wo die Gangster in manchen Fällen wirklich outsiders sind, während meine kleinen Gangster und Diebe im Grunde genommen in die Gesellschaft integriert sind.
(Fassbinder, 1971)

Darsteller

Karl Scheydt
Jan George
Hark Bohm
Eva Ingeborg Scholz
Kurt Raab
Elga Sorbas
Marius Aicher
Margarethe v. Trotta
R.W. Fassbinder
Katrin Schaake
Irm Hermann, Ulli Lommel

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Dietrich Lohmann
Schnitt: Thea Eymész
Musik: Peer Raben
Produktion: antiteater

Technische Angaben

BRD 1970, 35 mm
(auch 16 mm), s/w, 80 min
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren





15+2

DER AMERIKANISCHE SOLDAT

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 12

Kurzinhalt

Drei Münchner Polizisten (Jan George, Hark Bohm, Marius Aicher) haben den Berufskiller und Vietnamveteranen Ricky (Karl Scheydt) angeheuert. Er soll für sie einige Personen umbringen, die sie als "Gesetzhüter" nicht töten könnten. Vor der Erledigung des Auftrages trifft Ricky seinen alten Freund Franz (R. W. Fassbinder). Rickys erstes Opfer ist ein Zigeuner (Ulli Lommel); dann ein Mädchen, das mit Pornoheften und Informationen handelt (Katrin Schaa-ke). Da ihr Freund gerade anwesend ist, erschießt Ricky auch ihn. Als Ricky im Hotel ein Mädchen verlangt, schicken ihm seine Auftraggeber Rosa (Elga Sorbas), die Geliebte eines der Polizisten. Sie verliebt sich in ihn. Nach einem kurzen Besuch bei seiner Mutter und seinem Bruder erhält Ricky seinen letzten Auftrag: Er soll Rosa töten. Ohne zu zögern, tut er es. Am Hauptbahnhof kommt es zum Showdown: Durch das Eintreffen von Rickys Mutter und Bruder abgelenkt, werden Ricky und Franz von der Polizei erschossen. Der Bruder wirft sich über den toten Ricky -- in einer endlos langen Zeitlupenaufnahme.

Gefühle verboten

Sentiment und Brutalität, Freundschaft und Verrat, Tristesse und Melancholie werden in elegischen Bildern eingefangen. Ursprünglich war als erste Szene Rickys Ankunft auf dem Flughafen vorgesehen. Bei der Paßkontrolle fragt ihn der Beamte nach dem Grund seines Besuches in Deutschland. Ricky: „Ich möchte in meinem Heimatland sterben.“ Liebe und Tod sind in dieser Welt untrennbar verbunden. Momente großer Zärtlichkeit ziehen immer Leichen nach sich: Während Ricky Rosa umarmt, erschießt er sie. Kurt kann seine unterdrückten, verbotenen Gefühle erst zeigen, als er sich über die Leiche des Bruders wirft.

Es ist, als ob die Menschen ihre Gefühle erst dann ausdrücken können, wenn der andere keine Handhabe mehr hat, solche Eingeständnisse gegen den Liebenden auszunutzen. Im Leben können die Menschen nicht zueinander kommen.

(M. Töteberg in Fassbinders Filme 2)

Zitat und Ironie

DER AMERIKANISCHE SOLDAT, eine Kiltergeschichte, zitiert perfekt den gesamten US-Krimi der späten dreißiger, der vierziger und fünfziger Jahre. Da stimmt alles, von der Einstellung über Gestik und Mimik bis hin zur Sprache. Und mehr noch: Fassbinder läßt weder tote noch lebende Personen noch den jungen deutschen Film noch sich selbst aus. Werden Klischees gekonnt erfüllt, übererfüllt entsteht Ironie daraus. DER AMERIKANISCHE SOLDAT ist herrlich ironisch, witzig und brilliant.

(Gerd-Niels Wötzel, AZ Mannheim 10.10.70)

Vom Zustand der Welt I

Wieder diese eigentümliche, abstoßend-faszinierende Atmosphäre-Mischung aus Brutalität, Tristesse, Melancholie, Zärtlichkeits-Spurenelementen und Sentiment. Unterkühlt das Klima, unverblümt und spröde die Sprache, ungekünstelt die Bilder und die Szenen. Quasiimprovisation

und So-als-ob-Realität. Und überall wird der US-Gangster-Film der dreißiger Jahre sichtbar. Fassbinders Kino-Welt ist trostlos, öde, ohne Ausweg. Hier benutzt jeder jeden. Hier haut jeder jeden übers Ohr. Hier räumt jeder jeden aus dem Weg, wenns sein muß. Hier gibt es keine Beziehungen, keine Liebe, nur Kontakt-Geplänkel und schwache Signale fragwürdiger Gefühle. Der Zufall wütet blind und erbarmungslos. Die Menschen sind seelische Krüppel, die andere schlagen, weil sie selbst so geschlagen sind. Am Ende aber steht wie immer der Tod. Und eine Zeitlupenorgie, als sich der Bruder über den Leichnam des geliebten Killers wirft, zu einer nicht endend wollenden Umarmung, zu der er vorher nicht fähig war.

(Karsten Peters, AZ München, 2.12.70)

Vom Zustand der Welt II

Er zeigt die Zustände. Wenn etwa der Ami und sein deutscher Freund Franz den Hinterhof eines Gebäudekomplexes betrachten, in dem der Killer vor 15 Jahren gelebt hat, stellen sie gemeinsam fest, daß sich in den 15 Jahren nichts verändert habe. Diesen Schlüsselsatz kann man als Motiv für die Fassbindersche Dramaturgie betrachten: das Unveränderte zu zeigen, indem die Welt als eine Reihung von Zuständen gezeigt wird. Ein ausgesprochenes Kunstmittel also, das mit der Realität nur ideologisch etwas zu tun hat (die Welt, wie sie ist, ist nur noch ein Zustand), das aber mit rigoroser künstlerischer Konsequenz durchgehalten wird und immer auf die Wirklichkeit zurückverweist. ... Die letzte Momentaufnahme aber demonstriert, daß weder Haß noch Liebe die Mensche voneinander befreien können. Sie sind unentrinnbar miteinander verwickelt, auf ihren Zustand fixiert.

(Bremer Nachrichten, 28.11.1970)



15+2

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 13

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Heute, 30 Jahre nach seiner Entstehung, wird man in diesem Künstlerportrait eine umfassende, die Tiefenschichten ausleuchtende Sicht auf die 68er- Bewegung und deren Folgen für die Gegenwart erkennen. Wie Fassbinder vom inneren Zustand jener Zeit, von den Ängsten, der Zerrissenheit und den vergeblichen Emanzipationswünschen erzählt, öffnet er dem Zuschauer selbst noch in den fehlschlagenden Versuchen seiner Protagonisten ein utopisches Fenster (*Bloch*). Eine Kamerafahrt und ein langsamer 360 Grad-Schwenk durch die Hotelhalle, in der vom Filmemachen geredet wird und die Protagonisten ihre Selbstdarstellungen, ihre kleinen und großen Gefühlsausbrüche zelebrieren. Dann einige Zeit später der nahezu gleiche Rundumschwenk. Nun ist der Raum fast menschenleer, nur gleichmäßiges Rauschen des Meeres ist zu hören. Und doch ist die Szene beredt: Der Zuschauer füllt sie, die so still und handlungsarm vor ihm liegt, mit Erinnerungen an vorherige Ereignisse des Films und mit Partikeln seines eigenen Lebens. Fassbinder fordert lebendige Phantasie heraus und öffnet den Film für die Wirklichkeit. Er lässt durch seine Bilder und den Rhythmus des Erzählens einen imaginären Raum entstehen, in dem der Zuschauer nicht alles schon zu wissen glaubt. In dem er sich auf die Suche nach neuen Antworten begibt. In dem er einem flüchtigen Augenblick nicht-entfremdeten Lebens begegnet.

Darsteller

Lou Castel
Eddie Constantine
Hanna Schygulla
Marquard Böhm
Rainer Werner Fassbinder
Rudolf W. Brem
Ulli Lommel
Katrin Schaake, Karl Scheydt
Margarethe von Trotta
Kurt Raab, Werner Schroeter

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Franz Walsch
(d.i. R. W. Fassbinder), Thea Eymész
Musik: Peer Raben, Gaetano Donizetti,
Elvis Presley u.a.
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: antiteater-X-Film /
Nova International, Rom

Technische Angaben

BRD 1970, 35 mm, Farbe, 103 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 12 Jahren





15+2

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 14

Kurzzinhalt

In einem Hotel irgendwo am Meer wartet ein Filmteam auf den Regisseur, den Star, das Geld der Staatlichen Filmförderung und das Filmmaterial. Eine Stimmung, gemischt aus Hysterie und Apathie, Hoffnungen, Gezänk, Neid, Affären. Als der Regisseur Jeff (Lou Castel) zusammen mit dem Star (Eddie Constantine) eintrifft, wird er sofort zum Mittelpunkt des Chaos. Wechselnde Paare und Gruppen. Autoritär versucht der Herstellungsleiter (R.W.Fassbinder), die Dreharbeiten zu organisieren. Eddie, der unter den anderen wie ein Fossil aus vergangenen Zeiten wirkt, findet Kontakt zur Schauspielerin Hanna (Hanna Schygulla). Jeff erläutert die Inszenierung der nächsten Szenen. Das ganze Team, das sich zunehmend von Jeff abhängig fühlt, rebelliert in sinnlosen Aktionen. Jeff wird zusammengeschlagen. Dann aber kann endlich mit den Dreharbeiten begonnen werden.

Ohne daß sie es recht merken, ist aus dramatischer Hysterie und klišierter Leidenschaft etwas entstanden, was sie nie recht greifen konnten, was den Grund ihrer Verwirrung ausmachte, was sie sündigen und beten ließ: der Film, der sie anzieht und sich ihnen entzieht, der Film - eine heilige Nutte.

(RWF im ersten Presseheft, 1970)

Aus einem Interview mit R. W. Fassbinder:

Wie haben Sie gelernt Filme zu machen?

Indem ich sie gemacht habe. Nur wer Leier spielt, lernt Leier spielen. Ich hab halt mal bei einem Film Ton gemacht, mal bei einem Regie-Assistenz und hab bei ein paar Filmen mitgespielt. Regie-Assistenz hab ich gemacht bei einem Film über kindergelähmte Kinder, wie die Sport treiben. Ton hab ich gemacht bei einem Dokumentarfilm über uneheleiche Mütter in Norditalien, und gespielt hab ich bei Bundeswehrfilmen, die für die Bundeswehr produziert werden, um den armen Soldaten zu zeigen, daß man, wenn man in der Autoreparatur-Werkstatt arbeitet, auf die Bremskolben kein Öl spritzen darf, weil sonst ein tödlicher Unfall passieren kann. So hab ich halt das Filmmachen gelernt. Und dann bin ich sehr viel ins Kino gegangen, drei Jahre lang jeden Tag zwischen drei- und viermal. In alle Filme, ich hab mich da nicht spezialisiert, was man halt so schafft am Tag, vom Leopold ins Marmorhaus und vom Marmorhaus ins ABC und vom ABC ins Studio für Filmkunst, oder dasselbe in der Stadt. Und dann gab's da mal so ein Institut in München, das Deutsche Institut für Film und Fernsehen, da konnte man so Filmliteratur aus dem Ausland lesen, die Cahiers und Sight and Sound, man konnte auch reden und man konnte zugucken, wie andere Leute Film schneiden. Da gab's einen Schneidetisch, wo ich mir an einem Tag das Schneiden beigebracht habe.

Wie kam es, daß Sie in so kurzer Zeit so viele Filme produzieren konnten?

Weil ich so schnell produzierte, je weniger Drehtage man hat, um so billiger wird alles.

Und daß Sie so schnell produzieren konnten, lag das am eingespielten Team?

Das liegt daran, daß ich extrem sicher bin. Das kann dann fast jedes Team.

Warnung vor einer heiligen Nutte war doch eine deutsch-italienische Koproduktion. Welchen Vorteil hatten Sie von dieser Produktionsform?

Der Vorteil liegt klar auf der Hand. Der Koproduktionspartner übernimmt bestimmte Teile, in diesem Fall das Beleuchtungsmaterial, Kameramaterial und ein paar Schauspieler und hat dafür die italienischen Rechte bekommen. Das Motiv war auch, einen Film, der in Italien oder Spanien gedreht werden mußte, etwas billiger herzustellen. Ich hab Eddie Constantine nicht genommen, weil ich glaube, daß wegen dem jemand ins Kino geht oder wegen Lou Castel, sondern weil die für die Rollen halt die richtigen Interpreten sind. Ich hab überhaupt wenig spekuliert, sondern ich hab versucht, die Sachen, die ich mache, mit den Möglichkeiten, die ich habe, richtig zu machen. Daß diese Koproduktion zustande kam, hat mit Peter Berling zu tun, der in Italien lebt und diese Koproduktion aufgetrieben hat und mir auch gesagt hat, man müsse Koproduktionen machen, man müsse internationaler werden. Das hat mich aber nicht so sehr an dieser Sache interessiert, sondern mehr die Möglichkeit, einen Film etwas teurer, mit etwas mehr Stab zu machen.

(B. Bronnen, C. Brocher: Die Filmmacher)



15+2

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 15

Die Verwirrung der Gefühle

Die Gebrochenheit menschlicher Beziehungen scheint durch all die klischierten Leidenschaftsausbrüche. Die Künstlichkeit dieser Realität verdeutlicht die Fragwürdigkeit, die in der Einbeziehung ungestalteter Wirklichkeit in der Kunst liegt, die Verwirrung der Gefühle zeigt die Problematik einer - ohne Maßstäbe - allgemeiner Ratlosigkeit ausgesetzten Generation. Wer mit künstlerischen Machern irgendeines Bereiches, nicht nur des Films, zu tun hat, wer die nervliche Labilität der heute Erfolgreichen spürt, wer die Spannungen innerhalb solcher künstlicher Gemeinschaften ahnt, wird in diesem Film erschreckt die Tiefe der Verzweiflung, die grausame Furcht vor der Resignation, die neuen, doch unausrottbaren Formen von Pressionen und Zwängen erkennen. Fassbinder, an dessen Ehrlichkeit nie zu zweifeln war, lieferte mehr, als nur das Psychogramm eines Filmteams: er gibt einen Einblick in eine moderne Kunstwelt, der vielleicht später erst als wichtiger Beitrag zur Filmgeschichte dieser Epoche erkannt wird.

(Effi Horn, Münchner Merkur, 2.6.72)

Verkehrsformen I

(Drehbuchauszug)

Am Set

Jeff (der Regisseur) steht vor einer Wand. Im Spiegel sind Eddie Constantine und das blonde Mädchen zu sehen, die ihm zuschauen. Zeitweise sind Honey und Antonio im Spiegel bei der Arbeit zu sehen.

JEFF: Ihr habt das so zu machen, wie ich das will, und wenn ich euch sage, die Schienen werden dahin gelegt, dann werden sie eben auch dahin gelegt und nicht woanders - ist das klar? Ihr müßt erst mal lernen, was überhaupt Film ist! Ich mußte es ja auch lernen. Aber euch scheint das ja wohl alles nur so zuzufiegen, oder? Wirklich zum Kotzen. Versucht doch mal mit eurem Kopf zu den-

ken, probiert das doch mal. Ist nämlich gar nicht so schwer, mit seinem Hirn mal was anzufangen.

Verkehrsformen II

(Drehbuchauszug)

Hotelhalle.

Mike (der Kameramann) grüßt Eddie, geht dann zu Jeff.

MIKE: Hast du Lust, mir was von morgen zu erzählen?

JEFF: Logisch, komm. *Sie gehen zusammen durch die Hotelhalle.*

Also, Mike, ich will eine unheimlich ruhige und lange Einstellung drehen. Ich will ganz langsam durch beide Räume fahren. Gerade weil hier zwei brutale Morde begangen werden, da muß unsere Haltung dazu eine völlig alternative sein. Denn wenn die Sachen so zack-zack passieren und du schnipselst da nachher so rum, dann kriegen die Leute doch nie ein Gefühl dafür, daß ein Mord eben ... eben seine Zeit braucht, ja? Daß son Mord eben gar nicht so einfach ist ... Ja, son Mord, das ist schon ne komische Sache. Das wirkt so schön sentimental, und das Publikum ist dann auch immer gleich erschüttert, weil es glaubt, es kennt die Leute da oben. Aber funktional, so als Funktion doch nie. Und genau das wollen wir hier mal versuchen. Man muß das mal kapieren, was das ist, ein Mord oder so was.

MIKE: Das ist ungeheuer schön. Aber schwierig. Und du meinst, Eddie kann dir das bringen?

JEFF: Bringt das, bringt das. Der hat doch Verstand im Kopf.

Der filmische Blick

Vermittels Schwenks, Fahrten und Schärfentiefenverlagerung löst der Kamerablick, der immer wieder den Bewegungen und Blicken einzelner Figuren folgt, die Kontinuität der filmischen Erzählung in separierende Zeiträume auf, die den Beobachter immer wieder zu einer Um- und Neu-

Die Entwicklung, die mein Regisseur durchläuft, besteht darin, daß ihm klar wird, daß die Gruppe keine Gruppe ist und er den Traum des Kollektivs aufgibt. Er verliert seine Illusionen und sieht die Situation so, wie sie ist ... Das eigentliche Thema ist, wie die Gruppe arbeitet und wie Führerpositionen entstehen und ausgenutzt werden.

(R. W. Fassbinder, 1971)



WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 16

orientierung zwingen, ohne daß jemals ein umfassender, gleichsam auktorialer Überblick auf die Ereignisketten und Erlebniswelten gewährt würde. Es ist eben der filmische Blick, der (ergänzt durch die präzise Sprachregie und choreographischen Arrangements) den Betrachter zum Beteiligten einer kinematographisch evozierten Lebenswelt werden läßt, aus der alle objektiven Wahrheiten zugunsten konkurrierender Subjektivitäten verbannt sind. Die Interessen sind heterogen, widersprüchlich, wetteifernd.

(J. Felix: Die heilige Hure, in T. Koebner (Hrsg.): Idole des dtsh. Films)

Auf ein Gewitter warten ...

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE ist zumeist als Wendepunkt in Fassbinders Werk gesehen worden, aber selbst wenn man von den autobiographischen Elementen absieht, verrät die Atmosphäre, träger, von Langeweile und Erwartung gekennzeichneter Aggression viel von der Stimmung der politischen Gruppen und studentischen Kommunen zu Beginn der siebziger Jahre, die auf so etwas wie ein Gewitter warteten, was das spannungsreiche Klima aus leidenschaftlichem Engagement in der Anti-Vietnam-Bewegung und den an Che Guevaras Guerilla-Aktivitäten in Bolivien geknüpften Hoffnungen zur Entladung brächte. Immer wieder fragten sie sich, wie man den Vietnam-Krieg nach Hause bringen könne, um den Feind im eigenen Land endlich zu entlarven und ihn nachfolgend direkt zu attackieren. Insofern bedurfte es für Fassbinder nicht erst der Roten Armee Fraktion und der Ereignisse von 1977, um zu verstehen, auf welche Weise aktionistische Provokationen dazu angetan sind, den Staat die eiserne Faust aus dem liberal-demokratischen Samthandschuh hervorziehen zu lassen, um die eigene latente Gewaltbereitschaft zu manifestieren. Wiewohl intellektuell angezogen von der bedingungslosen Radikalität der Baader-Meinhof-Gruppe, war Fassbinder sich nur zu bewußt, daß der Wahnsinn, den deren Aktionen dem politischen

System injizierten, sie letztlich von den Massen isolieren und damit wirkungslos lassen würde. Er vertraute seinem eigenen politischen Konzept und drehte Filme, die die Menschen auch dann bewegten, wenn sie selbst von ihnen kritisiert wurden. Es ging nicht darum, Filme zu machen, die den Staat als illiberal entlarvten oder die RAF verdammten, sondern die innere Verarbeitung des resultierenden Schmerzes, der Paranoia und der unerträglichen Spannung ins Bild zu setzen.

(aus T. Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder)

Schein und Wirklichkeit beim Filmemachen

Der Kopf, die Energie, die Sexualität des Teams ist freilich - wie sollte es anders sein - der Regisseur: Lou Castel hat sich Fassbinders Lederjacke angezogen und agiert wie der junge Brando. Erst als er mit dem Star des Films - Eddie - einfliegt, kommt Leben in das Team. Und was sich nun zwischen ihm und seinen Mitarbeitern abspielt, hat einfach nicht das geringste mit dem zu tun, was sich vor der Filmkamera abzuspielen hat. Patria o Muerte soll der Film laut Klappentext heißen, man befindet sich in der Dekoration Villa des Ministers, Marquard Bohm trägt eine Phantasieuniform, Eddie soll die Frau des Ministers per Handkantenschlag töten und weigert sich. Lemmy Caution als Agent einer diktatorischen Staatsmacht? Nein! Die Konkretisierung von Phantasie spielt nur eine untergeordnete Rolle in diesem Film gegenüber den Versuchen, mit sich und den anderen zu Rande zu kommen, der Schein hat mit der Wirklichkeit derer, die ihn fabrizieren, nicht das geringste zu tun. Leben = filmen? Schizophrenie, Prostitution. Es soll ein Film gedreht werden über die staatlich sanktionierte Gewalt, aber die ihn machen, werden nicht fertig mit der kleinen alltäglichen Gewalt, die die menschlichen Beziehungen zusammenklebt oder auseinanderreißt. (W. Limmer, SZ., 2.6.72)

Ein wesentliches Bedürfnis der Kunst ist das nach Ausnutzung und Organisierung derjenigen Energien des Menschen, die im Alltag entweder gar nicht oder nur partiell und einseitig zur Geltung kommen.

(aus Boris Eichenbaum: Literatur und Film, 1926)



15+2

HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 17

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Wie Fassbinder das Melodram mit Leben füllt, wie er dem Pathos großer Gefühle einen realen Boden gibt, wie er die theatralische Form der Tragödie im Alltag des Wirtschaftswunder-Deutschlands ansiedelt, das ist das Ereignis dieses Films. Fassbinders Trauerarbeit über die Einsamkeit der „kleinen Leute“. Eine Geschichte darüber, was es heißt, seinem eigenen Leben entfremdet zu sein. Hans schlägt dieses Leben am Ende aus, das ihm die Erfüllung seiner Träume versagt hat. Diese Träume, wie auch die bösen Erinnerungen, nehmen konkrete Gestalt an: Schwester und „große Liebe“, Mutter, Straßenmädchen und Folter. Daß Vergangenheit oder Traum (Halluzination) ins Bild gesetzt wird, ist ungewöhnlich in Fassbinders Werk, in dem sonst fast nur vom Gegenwärtig-Realen erzählt wird (s.a. ein kurzer traumhafter Moment im STADTSTREICHER oder die ALEXANDERPLATZ-Apokalypse).

Nachdem Fassbinder Hans' Passion immer wieder in starre Metaphern und Tableaus getrieben hat, gewährt er ihm unverhofft Bilder eines gleitenden, schwingenden Frei-Seins und führt ihn aus klaustrophobischer Enge von Wohnungen und Hinterhöfen in die Offenheit der Natur. Dieses einzige Mal im Film lässt er eine zärtliche Melodie (eine eigene Komposition) erklingen, deren Charakter so anders ist als jener der nostalgischen Schallplatte. Daß Hans vor dem bitteren Ende aus Schnaps und trostloser Erinnerung diese kleine Glück geschenkt wird, zeigt, wie sehr Fassbinder ihn liebt.

DARSTELLER

Hans Hirschmüller
Irm Hermann
Hanna Schygulla
Klaus Löwitsch
Andrea Schober
Ingrid Caven
Kurt Raab
Gusti Kreissl, Karl Scheydt
Lilo Pempeit, Walter Sedlmayr

STAB

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Dietrich Lohmann
Schnitt: Thea Eymész
Musik: "Kleine Liebe" von R.W.F.
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: Tango-Film, München

TECHNISCHE ANGABEN

BRD 1971, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 89 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren



15⁺²

HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 18

Kurzinhalt

Der Ex-Fremdenlegionär und Ex-Polizist Hans Epp (Hans Hirschmüller) zieht als Obsthändler mit seinem Karren durch die Hinterhöfe. In seinem Leben ist schon vieles schiefgelaufen. Den Ansprüchen seiner Mutter konnte er nie genügen, seine große Liebe (Ingrid Caven) durfte ihn aus Standesgründen nicht heiraten. Er trinkt, prügelt seine Frau (Irm Hermann), die ohne Liebe neben ihm lebt und Kind (Andrea Schober) und Haushalt versorgt. Eines Tages erleidet er den ersten Herzinfarkt. Nach seiner Genesung heuert er Harry (Klaus Löwitsch), einen alten Kameraden aus der Fremdenlegion, als Angestellten an. Der Obsthändler fängt an zu florieren. Hans aber wird immer depressiver. Er kommt mit dem kalten Egoismus der Welt, die ihn umgibt, nicht zurecht. Auch seine Schwester (Hanna Schygulla), der einzige Mensch, der ihm mit Liebe begegnet, kann den Druck, der auf ihm lastet, nicht mindern. In seiner Stammkneipe säuft er sich in Gegenwart seiner Frau zu Tode. Nach der Beerdigung tun sich die Witwe und Harry zusammen.

Fassbinder

Der „Händler“ ist nach einer Zeit entstanden, in der ich mich sehr intensiv mit den Melodramen von Douglas Sirk beschäftigt habe, und ich hab´ ein paar Elemente, die ich da begriffen hatte, von denen ich auch begriffen hatte, daß das Publikum sie mag und sich dafür interessiert, halt da rein getan. Zum Beispiel die Geschichte mit dem Karl Scheydt, der da eine Liebesnacht mit der Frau vom Obsthändler hat und dann später wieder als Angestellter kommt. Das hätte ich wahrscheinlich früher nicht gemacht, weil mir das zu sehr Traumfabrik gewesen wäre. Und das hab´ ich mich dann halt plötzlich getraut. ... Damals, als ich angefangen habe, haben mir halt so ganz kühle, stilisierte, kalkulierte Filme besser gefallen als so Dramen. Mittlerweile gefallen mir die Melodramen besser.

(aus B.Brönnen, C.Brocher: Die Filmemacher)

INTERVIEW MIT FASSBINDER

Ihre neueren Filme sind natürlich nicht realistisch im Sinn einer genauen Rekonstruktion der Wirklichkeit.

Der Realismus, den ich meine und den ich will, das ist der, der im Kopf der Zuschauer passiert, und nicht der, der auf der Leinwand ist, der interessiert mich überhaupt nicht, den haben die Leute ja jeden Tag. Was ich will, ist ein offener Realismus, einer, der einen Realismus zuläßt und nicht provoziert, daß die Leute sich zumachen. Wenn man den Leuten noch einmal dasselbe, so wie sie es erleben, vorzeigt, verschließen sie sich meiner Ansicht nach.

Seit dem HÄNDLER hat sich auch die Sprache in Ihren Filmen geändert, es ist nicht mehr die typische Fassbinder-Sprache, wie man sie etwa vom KATZELMACHER kennt.

Ich habe für mich entdeckt an dieser Sprache aus den frühen Filmen, daß die zwischen dem Zuschauer und dem Film steht, daß der Zuschauer eben über die Sprache nicht einen Zugang zum Film findet, sondern, daß ihm diese spezifische Fassbinder-Sprache den Zugang zum Film eher verstellt. Das, was ich früher in der Sprache drin hatte, das versuche ich jetzt in die Struktur der Bewegung und in die Struktur der Bilder zu legen, weil ich glaube, daß das mehr Wirkung hat, also mehr auf die Gefühle der Leute wirkt als so eine zwar schöne und genaue, aber doch sehr fremde Sprache. (W. Wiegand in Jansen/Schütte: Rainer Werner Fassbinder)

OHNE AUSWEG

(Es) fallen einem zahlreiche Beispiele für „verknötete“ Logik oder „wahres falsches Bewußtsein“ in Fassbinders Filmen ein, und oft hat es den Anschein, als entkämen die Figuren den Teufelskreisen des politisch falschen Bewußtseins nur, um sich anschließend in der vielleicht interessanteren, aber auch noch verheerenderen Logik des double bind wieder zu finden.

Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür liefert erneut HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN, als das Leben von Hans Epp durch die Zurückweisung seiner Mutter, die ihn beschimpft, weil er heimkehrt, vernichtet wird:

Mutter: *Daß du in die Legion gegangen bist, ist deine Sache. Aber daß du einen so netten, freundlichen Jungen wie den Wagner Manfred mitziehst (...). Die Schwierigkeiten, die ich mit den Eltern hatte! Mich haben sie dafür verantwortlich gemacht! Mich! Ist er auch zurück?*

Hans: *Manni ist tot.*

Mutter: *Immer das Gleiche! Die Besten bleiben draußen, und so einer wie du kommt zurück.*

Hans: *Ich habe mich geändert, Mutter!*

Mutter: *Was Teufelchen vor Mittag, bleibt Teufelchen nach Mittag!*

Hier geht es nicht um das Verweigern von Anerkennung durch eine wichtige Bezugsperson. Das, was Hans' Mutter ihm mitteilt, ist eigentlich, daß er tot sein müßte, ehe sie ihn liebhaben könne. Damit beginnt eine Kette von Ereignissen, die darin kulminieren, daß er gegen sich selbst Partei ergreift und sich zu Tode säuft. Das Muster ist jedoch bereits zuvor offengelegt worden, wenn Hans erklärt, daß er seinen Job bei der Polizei verloren hat, weil er sich auf dem Polizeirevier den Annäherungen einer Prostituierten hingab: „Ist doch ganz klar, daß so ein Verhalten untragbar ist, bei der Polizei. Ich beschwer´ mich ja gar nicht. Wenn ich das nicht selber wüßte, das ... dann wär´ ich ein schlechter Polizist gewesen, oder? Und ich bin ein guter Polizist gewesen.“ Solche double binds, bei denen Identität und deren Verleugnung denselben psychischen Ort belegen, machen die meisten Anläufe von Fassbinders Protagonisten, egal ob männlich oder weiblich, sich ins Familien- oder auch ins Arbeitsleben einzupassen, zunichte.

(aus Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder)



RAINER WERNER FASSBINDER

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 19

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Wie freundlich in diesem Film der Terror daherkommt! Wie diszipliniert und zivilisiert die Sprache, wie die Bilder dem Auge schmeicheln, wie elegant die Bewegungen gleiten, wie sanft das Licht. Doch hinter Floskeln und Selbststilisierung versteckt und schließlich zerstörerisch aufbrechend: der Wille zur Macht über den anderen Menschen, die Eifersucht, die Besitzgier und auch das Aufbegehren dagegen, fortdauernd unfrei zu sein.

Die Rituale der Gangsterfilme, das Nachahmen und Rolle-Spielen, das Zitieren und Kopieren, haben ein anderes Gesicht bekommen: Das Personal hat die Klasse gewechselt, aus proletarisch-kleinbürgerlichen Ganoven sind Frauen der besseren Gesellschaft geworden, die nicht mehr die elegante Haltung der Pistole, sondern des Lippenstiftes zelebriert. Und so haben auch Ton und Habitus gewechselt. Aber ist das „Ich“ selbständiger geworden?

Fassbinder sucht nach dem Leben unter der Schminke. Was ist authentisch unter dem Joch der Masken und Heuchelei? Die Kamera gleitet dahin, umkreist Modell-Puppen und puppenhafte Wesen, beobachtet Selbstinszenierung und Selbststilisierung hinter Glas oder vor Bild-Dekor, ein Abtasten, Ahnen, Blickeverschieben, Standortwechseln. Und die Spannungen brechen auf, die Fassung ist nicht zu wahren, das Gesicht nicht mehr zu kontrollieren (kein Pistolenschuß schafft mehr ein einfaches Ende). Die Manier der Kamera und der Montage wird anders im dritten, vierten, fünften Akt: Schnitte, Zusammenstöße, heftige Schocks.

Fassbinder gibt dem Zusammenbrechen von Lebensformen eine Form und vertreibt damit den Zuschauer aus dem Paradies seiner Gewißheiten.

Film hat auch damit was zu tun, daß der Regisseur weiß, für welche Emotion er welche Optik benutzen muß. (Fassbinder)

Darsteller

Margit Carstensen
Hanna Schygulla
Irm Hermann
Eva Mattes
Katrin Schaake
Gisela Fackeldey

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Thea Eymész
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: Tango-Film, München

Technische Angaben

BRD 1972; 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 124 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren





15+2

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 20

Kurzinhalt

Die erfolgreiche Modeschöpferin Petra von Kant (Margit Carstensen) lebt in einem opulent eingerichteten Wohn-Atelier, zusammen mit ihrer Assistentin und Dienerin Marlene (Irm Hermann), die wortlos alle Befehle ausführt und alle Launen über sich ergehen läßt. Aus erster Ehe hat sie eine Tochter (Eva Mattes), von ihrem zweiten Mann ist sie geschieden. Petra verliebt sich in die gut zehn Jahre jüngere Karin (Hanna Schygulla), und sie will sie ganz für sich haben. Karin möchte zwar die vermögende Petra ausnutzen, aber auch ihre eigene Unabhängigkeit bewahren. Als ihr Mann, der in Australien war, sich überraschend meldet, kehrt sie zu ihm zurück. Petra verzweifelt. Allmählich beginnt sie zu verstehen: "Ich habe Karin gar nicht geliebt, ich habe sie nur besitzen wollen." Sie bietet ihrer Sekretärin Marlene, die sie bisher wie einen Gegenstand behandelt hat, Zusammenarbeit, Freiheit, Spaß an. Doch Marlene packt wortlos ihren Koffer und geht.

Ich bin Frauen gegenüber genauso kritisch wie Männern. Aber mir geht das eben so, daß ich das, was ich über die Gesellschaft sagen will, besser anhand von Frauenfiguren kann.
(Fassbinder)

Liebe und Unterdrückung I

Der Film beschäftigt sich mit einem Thema, das in Fassbinders Welt von fundamentaler Bedeutung ist: Ist die Liebe eine Alternative zur herrschenden Unfreiheit, oder ist sie vielmehr eine Reproduktion dieser Unfreiheit?

Petras Liebe zu Karin entsteht dadurch, daß Karin anders ist als Petra: Sie spricht eine natürliche Sprache, reagiert spontan und ohne Hintergedanken, besitzt eine Ehrlichkeit, die in Petras heuchlerischem Modemilieu schlecht gedeiht. Aber sobald Petra Karin zu sich nach Hause ins Doppelbett gelotst hat, fängt sie im Namen der Liebe an, Karin zu „erziehen“, ihr „Kultur“ und gute Manieren beizubringen, kurzum, gerade die Unterschiede zu beseitigen, die die Liebe ausgelöst haben.

Fassbinders Kritik an den Geschlechterrollen und Zweierbeziehungen ist radikal, aber indem er die Person, die die Kritik formuliert, als falsch und verlogen darstellt, vermeidet er, daß der Film wie eine Heilsbotschaft wirkt. Seine Kritik wird um so fundamentaler, als Fassbinders Sprachrohr im Film selbst dem kritisierten Rollenmuster unterliegt. (aus C. Braad Thomson: RWF)

Liebe und Unterdrückung II

Marlene geht, weil sie ihre Rolle als Unterdrückte und Ausgebeutete akzeptiert hat und weil sie in Wirklichkeit vor der angebotenen Freiheit Angst hat. Freiheit bedeutete nämlich, sich Gedanken über sein Leben zu machen, und daran ist sie nicht gewöhnt. Sie hat immer auf Kommando gehandelt und nie selber Entscheidungen getroffen. Deshalb hat sie Angst vor der Freiheit, und als sie zum Schluß Petra verläßt, geht sie meiner Meinung nach nicht in die Freiheit hinaus, sondern auf die Suche nach einer anderen Sklavenstellung. Viele haben den Film dahin interpretiert, daß sie sich zum Schluß befreit, aber daran glaub ich halt überhaupt nicht. Es wäre viel zu optimistisch und utopisch, daran zu glauben, daß jemand, der 30 Jahre lang nur das gemacht und gedacht hat, was andere für sie gedacht haben, sich plötzlich für die Freiheit entscheiden kann.

(Rainer Werner Fassbinder, 1973)

Aus einem Interview mit Margit Carstensen:

Was war es, was euer Einverständnis ausmachte?

Rainer hat mich als erster so sehen wollen, wie ich war. Er machte mir bewußt, daß es in der Rolle auch um mich selbst ging und daß ich mir selbst vertrauen durfte. Ich begann, meine eigene Persönlichkeit zu begreifen und auch einzusetzen. Für mich war die Begegnung mit Rainer der eigentliche Einstieg ins Leben. In den Beruf sowie so, aber ins Leben auch, denn ich habe vor ihm und nach ihm keinen gefunden, der mich mit so viel Spaß benutzen wollte, wie ich war.

Was verstehst du unter benutzen?

Das bedeutet, sich die spezifische Qualität einer Sache zunutze zu machen. Was kann einem Schauspieler Besseres passieren? Was will man anderes, als sich selbst voll zur Geltung zu bringen? Um das Wesen von uns Schauspielern zu provozieren, gab Rainer uns ja auch bei manchen Filmarbeiten erst kurz vor Drehbeginn einen neuen, uns unbekanntem Text, so daß eigentlich keine Zeit blieb, ihn zu lernen oder zu erarbeiten. Diese Situation, die im Grunde günstig war, kann man so beschreiben: Der Schauspieler steht am Rande der Verzweiflung, der Kamera ausgeliefert, und ist in dieser existentiellen Situation nicht in der Lage, etwas vorzutauschen. Rainer nahm dabei gerne schon den ersten Versuch, um möglichst viel Spontaneität und Sensibilität zu bewahren. So „benutzte“ er gewissermaßen den Schauspieler in seiner Eigenheit. Es kamen aber auch spannungsreichere Zeiten mit ihm. Ich bin, wie andere auch, mit ihm unter Druck geraten. Diese Entwicklung war fast zwangsläufig. Wenn nach der anfänglichen Neugier ein Interesse nachläßt, kann es sich auch so auswirken, als reduziere sich ein Bild vom anderen auf wenige markante Zeichen. In dieser reduzierten Form benutzt zu werden, ist verletzend. Es bewirkt, daß man sich mit dem eigenen Image nicht mehr identifizieren kann. Dieses Problem hatte irgendwann jeder von uns.

(aus Juliane Lorenz (Hrsg.): Das ganz normale Chaos)



15+2

Angst essen Seele auf

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 21

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Kein anderer Film Fassbinders erzählt so direkt und so anteilnehmend von menschlicher Güte, Solidarität und Mitgefühl.

Diese fast unglaubliche Geschichte einer Liebe spielt im Milieu unansehnlicher Gastarbeiterkneipen und spießig-bürgerlicher Küchen, Stuben und Hausflure, in denen Vorurteil, Heuchelei und ressentimentgeladene Agressivität herrschen. Fassbinder konfrontiert die Erfahrung von Einsamkeit, Isolation und Gefühlskälte mit dem Anspruch seiner beiden Protagonisten auf persönliches Glück - auch gegen die gesellschaftlichen Konventionen. Wie die Liebe des ungleichen Paares stärker wird und wie sie wieder in Frage gestellt ist, zeigt, daß Fassbinder in keinem Augenblick in die Idylle ausweicht - ein Meister des realistischen Blicks. Auch das Happy End ist sehr gebrochen. Heimisch wird der ausländische Ehemann hier nie werden, und innere Fremdheit bedroht die Liebenden auch weiterhin. Immer aufs Neue muß sich Hoffnung gegen einen zerstörerischen Alltag behaupten.

Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein, müssen aufhören, Geschichten zu sein und anfangen, lebendig zu werden, daß man fragt, wie sieht das eigentlich mit mir und meinem Leben aus. (Fassbinder, 1974)

Darsteller

Brigitte Mira
El Hedi ben Salem
Barbara Valentin
Irm Hermann
Rainer Werner Fassbinder
Karl Scheydt
Walter Sedlmayr
Marquard Bohm
Liselotte Eder

Stab

Buch/Regie: Rainer Werner Fassbinder
Kamera: Jürgen Jürges
Schnitt: Thea Eymész
Ausstattung: Rainer Werner Fassbinder
Produktion: Tango-Film, München

Technische Angaben

BRD 1973, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 93 Min.
Prädikat: wertvoll
FSK ab 12 Jahren





15+2

Angst essen Seele auf

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 22

Kurzinhalt

In einer Gastarbeiterkneipe lernt die etwa 60jährige Witwe Emmi (Brigitte Mira), die als Putzfrau arbeitet, den viel jüngeren Marokkaner Ali (El Hedi ben Salem) kennen. Ali tanzt mit Emmi, sie reden miteinander, er begleitet sie nach Hause. Er zieht zu Emmi. Schließlich heiraten sie. Für die anderen ist diese Eheschließung ein Skandal: Emmis erwachsene Kinder schämen sich ihrer Mutter, die Nachbarn tuscheln, der Kolonialwarenhändler (Walter Sedlmayr) weist Emmi aus dem Laden, Emmis Arbeitskollegen verachten sie. Doch schließlich läßt der äußere Druck auf Emmi und Ali nach, und nun werden ihre inneren Probleme deutlicher. Ali besucht wieder seine frühere Geliebte, die Kneipenwirtin Barbara (Barbara Valentin). Als Emmi ihn zurückholen will und die beiden wie zu Beginn ihrer Bekanntschaft miteinander tanzen, bricht Ali zusammen. Der Arzt diagnostiziert ein aufgebrochenes Magengeschwür. "Der ganz besondere Stress, den die haben." Emmi bleibt bei Ali, hält seine Hand.

Die kleinen Möglichkeiten -

Fassbinders Optimismus

Eigentlich wären viele Dinge möglich. Ich halte den Menschen nicht für unveränderbar. Das ist schon auch in der Struktur des Films drin, daß man sagt, ja, so ein bißchen anders, das geht schon besser. Und wenn man da weiter denkt, geht's immer noch ein bißchen besser. Zu dem großen ideologischen Entwurf bin ich nicht fähig, das ist auch nicht meine Aufgabe, dazu sind andere Leute geschulter und auch richtiger. Mich interessieren halt diese kleinen Möglichkeiten, weil ich davon eine Ahnung habe und die auch spannend finde.

(RWF im Interview mit H.G.Pflaum, FR 9.3.74)

Früher hätte ich die Geschichte sicher so erzählt, wie sie eigentlich ist, nämlich, daß die alte Frau stirbt, weil die Gesellschaft nicht zuläßt, daß eine alte Frau und ein junger Gastarbeiter zusammenleben. Aber jetzt geht's mir darum zu zeigen, wie man sich wehren kann und es trotzdem irgendwie schafft.

Heute glaub' ich eher, daß man, wenn man diese deprimierenden Verhältnisse nur reproduziert, sie damit verstärkt.

Deshalb sollte man lieber die herrschenden Verhältnisse so durchschaubar darstellen, daß sie bewußt werden, und zeigen, daß sie überwunden werden können. *(Fassbinder, 1973)*

Der Reiz des Films liegt wirklich darin, daß es gut geht zwischen den beiden, daß so eine Liebe überhaupt möglich ist. Die Erwartungshaltung des Zuschauers ist doch, so eine Geschichte kann überhaupt nicht gut gehen. Die Partikel, aus denen der Film zusammengesetzt ist, finde ich schon sehr realistisch. Ich weiß nur nicht, ob die Geschichte als Ganzes realistisch ist. Aber das ist mir auch egal gewesen, weil der Realismus doch immer beim Betrachter passiert. Das, was dann mit

der Wirklichkeit zu tun hat, das kann doch nur im Kopf des Zuschauers passieren. *(Fassbinder im ersten Presseheft 1974)*

Exemplarische Fallstudien

Das Erstaunlichste an diesem lakonischen Film ist nicht nur Fassbinders Mut, sich an das heikle Thema zu wagen, sondern auch seine Fähigkeit, diese Liebesgeschichte und ihre Schwierigkeiten ohne falsches Pathos, kühl fast und doch voller Sympathie mit seinen beiden Hauptfiguren zu erzählen, daß keine Unglaubwürdigkeit aufkommt. Es wäre falsch, dem Film mangelnden Realismus vorzuwerfen, weil vor allem das gewandelte Verhalten der Umwelt nach dem Urlaub nicht begründet wird. Dieser Regisseur entwickelt keine psychologischen Melodramen, sondern exemplarische Fallstudien. In ihnen kristallisiert sich wechselndes oder auch analogisches Verhalten, wobei die Lücken, die Hohlräume stummen Zeigens, Verharrens, Ausharrens, die sich da immer wieder auftun zwischen dem schmalen Sprach- und Körpergestenspiel der Darsteller und dem Zeigegestus des Films, den Zuschauer zu einer Mitarbeit, zu einer deutenden Interpretation ansaugen und auffordern. Unverkennbar, daß Fassbinders Neigung zur Didaktik der Parabel, die sich in der fast symmetrischen Struktur der Fabel ebenso niederschlägt, wie in der reliefhaften Kameraarbeit, einer möglichen melodramatischen Sentimentalisierung entgegenwirkt.

(W. Schütte, Frankfurter Rundschau, 27.6.74)



15+2

Angst essen Seele auf

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 23

Fassbinder als Melodramatiker

„Sirk hat gesagt, man kann nicht Filme über etwas machen, man kann nur Filme mit etwas machen, mit Menschen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln, mit Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt. Sirk hat außerdem gesagt, das Licht und die Einstellung, das ist die Philosophie des Regisseurs.“ (Fassbinder, 1971)

Daß Fassbinders Arbeit wesentlich durch die amerikanischen Melodramen Douglas Sirks motiviert und beeinflusst wurde, ist weithin bekannt - nicht zuletzt durch seine eigenen Statements. Jedoch verdienen Eigenständigkeit und kritische Haltung besonders hervorgehoben zu werden, mit denen Fassbinder sich Sirks Filme angeeignet, ihre Themen adaptiert und Tendenzen verändert hat.

Das soll im Folgenden an zwei Beispielen aus den Filmen *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1973) und *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1956) erläutert werden:

1. Die Witwe Carey (Jane Wymann) teilt in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* ihrem Sohn und ihrer Tochter mit, sie wolle ihren Gärtner (Rock Hudson) heiraten. Der Sohn fragt: „Mutter, soll das ein Witz sein?!“ Diese Auseinandersetzung ist im klassischen Schuß-Gegenschuß-Stil gefilmt, wobei jeweils die Akteure, die mit dem Rücken zur Kamera stehen, angeschnitten mit im Bild sind. Die Szene ist entsprechend der üblichen Kinokonvention „natürlich“ gespielt, weder Darsteller noch Kamera erwecken den Eindruck einer besonderen theatralischen Künstlichkeit. Das Publikum soll sich spontan und naiv in Carey, die Sympathie-Trägerin der Szene einfühlen. Dagegen steht die entsprechende Szene in Fassbinders Film: Emmi (Brigitte Mira) besucht ihre Tochter (Irm Hermann) und ihren Schwiegersohn (R. W. Fassbinder) und erzählt, daß sie sich in einen Marokkaner verliebt habe. Die beiden lachen sie aus: „Du machst wirklich eigenartige Witze, Mama.“

Die Akteure werden getrennt voneinander gezeigt: Emmi am Tisch, Tochter und

Schwiegersohn am anderen Ende des Raumes. Sowohl ihre Position als auch ihre Reaktionen wirken stilisiert und künstlich. Dabei bleibt die Kamera die meiste Zeit auf Emmis Gesicht, nur durch kurze Gegenschnitte auf Tochter und Schwiegersohn wird die konträre Beziehung zueinander dargestellt. Wenn Emmi aufsteht, schwenkt die Kamera mit und verharnt dabei kurz auf einem großen Heimatbild - ein ironischer Kommentar. Während bei Sirk die Frage des Sohnes: „Mutter, soll das ein Witz sein?!“ ein Ausdruck seiner tatsächlichen Fassungslosigkeit ist, nehmen Tochter und Schwiegersohn in *ANGST ESSEN SEELE AUF* die Mutter überhaupt nicht ernst und erklären sie für verrückt. Carey wird zwar von ihren Kindern angegriffen, aber kann sich deutlich erklären. Emmi dagegen hat diese Möglichkeit nicht, Tochter und Schwiegersohn lachen sie nur aus.

2. In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* hat Carey dem Druck ihrer Umwelt nachgegeben und Rock Hudson den Laufpass gegeben. Nun - es ist Weihnachten - wird sie auch noch von ihren Kindern verlassen, als Abschiedsgeschenk bekommt sie einen Fernsehapparat gegen das Alleinsein. Während der Vertreter, der den Fernseher gebracht hat, Carey für das Gerät zu begeistern versucht, blickt diese traurig in den schwarzen Bildschirm. Die Kamera fährt auf den Fernseher zu, in dem sich Carey spiegelt, und hält sie einige Sekunden im Bild-Rahmen fest. Die Konzentration der Kamera auf Carey und die Unterlegung der Szene mit trauriger Musik hat zum Ziel, möglichst jede Distanz zwischen Careys Schmerz und dem mitfühlenden Zuschauer aufzuheben.

In *ANGST ESSEN SEELE AUF* ist der Fernseher in Emmis Wohnung dazu da, vom Sohn aus Protest gegen die „unmögliche Heirat“ eingetreten zu werden: „Mutter, jetzt mußt du vergessen, daß du Kinder hast.“ Es ist der Schluß einer quälend langsam gefilmten Szene: Emmi hat ihren Mann vorgestellt, und nun fährt die Kamera langsam an den Gesichtern der zwei Söhne, der Tochter und des Schwiegersohnes vorbei. Alle starren ausdruckslos auf Emmi und Ali, und



15+2

Angst essen Seele auf

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 24

auch die darauf folgenden Handlungen und Gesten wirken wie gebremst.

Den Wutausbruch des Sohnes inszeniert Fassbinder völlig kontrolliert und bis an die Grenze der Lächerlichkeit stilisiert. Schier endlos lange dauert die Einstellung, bis alle nacheinander das Bild verlassen haben. Danach wird nicht etwa Emmis oder Alis Reaktion gezeigt, sondern sie sind nur in den ablehnenden Blicken der Kinder präsent. So wird dem Zuschauer die Identifikation mit Emmi oder Ali erschwert.

„Die Szene in ANGST ESSEN SEELE AUF, wo der Fernseher zerstört wird, ist anders als in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, wo die Kinder statt des Typen einen Fernsehapparat schenken. Bei mir passiert das in einer roheren, brutaleren Welt ... Dabei ist sein (Sirks, d. Verf.) Vorgang, einen Fernseher statt einen Mann zu schenken, vor diesem Hintergrund viel böser als bei mir der brutale Akt. Das sind so Kleinigkeiten, wo man nicht einfach nachmachen darf, sondern umsetzen muß.“ (Fassbinder, 1979)

Der Vergleich der Szenen macht aber nicht nur psychologische und soziale Unterschiede innerhalb der Film-Stories deutlich, sondern auch das besondere Verhältnis Fassbinders zu seinem Publikum: Er will den Zuschauer als selbständig urteilenden, kritischen Zeitgenossen, der die erzählte Geschichte „mit seiner eigenen Realität auffüllen“ soll, um an diesem Beispiel „die eigenen Veränderungsmöglichkeiten“ zu reflektieren. (Fassbinder, 1976)

Durch theatralische Stilisierung des Spiels, holzschnittartige Szenenarrangements, eine (in Standort, Bildausschnitt und Bewegung) demonstrative Kamera, akzentuierende, verfremdende Musik und Bildsymbolik hält er den Zuschauer auf Distanz, läßt ihn geradezu außen vor, als sollte er mit kühlem Kopf ein Modell oder eine Versuchsanordnung prüfen. Fassbinders Hinwendung zum gefühlsbetonten Melodram wird von seinem Bestreben konterkariert, Leidenschaften, Sehnsüchte, Unterdrückung und Mißbrauch von Gefühlen mit scharfem Verstand und geschärftem Blick zu sezieren.

Die sozialen Mechanismen dieses „Treibhauses der Gefühle“ werden offenbar, und bei vollem Verstand erleben die Zuschauer, wie die Bilder des Filmes „durchtränkt sind von der Politik, der Geschichte und dem Alltag.“ (Wolfram Schütte). An diesem Prozeß der Aufdeckung (einen „Prozeß“ macht Fassbinder der Gesellschaft in jedem seiner Filme) nehmen die Zuschauer teil - aufmerksam und nüchtern, anstatt mit tränenumflortem oder zorngetrübtem Blick. Dennoch ist diese Teilnahme nicht ohne Emphase: Der erkennende Blick löst einen „Wärmestrom“ menschlicher Anteilnahme aus und fordert Protest gegen unsolidarisches, entleertes Leben. Fassbinders filmische Mittel lösen Bewegtheit und innere Aktivität aus. Weil sie über die Beredsamkeit politischer Parolen und über Verlautbarungen von handelnden Figuren hinausgehen, setzen sie nicht nur rationales Wissen, sondern auch emotionale Energien frei. Mit „Licht und Einstellung“, dieser für ihn wichtigsten Essenz Sirkscher Philosophie, leuchtet Fassbinder das Handeln, die Worte, Ängste und Illusionen seiner Filmfiguren aus. Und weil er darauf besteht, seine anarchische Vernunft auch außerhalb des Kinos nicht schlafen zu lassen, bringt er die Verhältnisse im Kino selbst immer wieder zum Tanzen.

Florian Scheibe / Christian Ziewer

Ich finde, daß alle Dinge, die mit Vorurteilen behaftet sind, interessant sind. Man kann nachsehen, ob es wirklich notwendig ist, daß ein Vorurteil besteht. Und man kann an dem Film erkennen, was man für Vorurteile hat. (Fassbinder 1974)



15+2

Fontane Effi Briest

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 25

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Alles in dieser Literaturverfilmung ist in „Kino“ aufgelöst: Melodie und Rhythmus der Stimmen; das Sichtbare in den Bildern: die visuelle Präsenz von Menschen, Räumen, Gegenständen, das Spiel der Lichter und Schatten; die Beziehung der Figuren zueinander, ihre Blicke, Gesten und Bewegungen. Durch seine epische Erzählweise schafft Fassbinder Distanz, läßt der fernen Zeit ihre Fremdheit und fasziniert uns doch! Mit Schönheit, welche die Sinne reizt - und erbarmungslos täuscht. Dies ist vielleicht Fassbinders infamster Film. Der Zuschauer will nostalgisch versinken wie vor einem Liebermann-Bild oder einer Schwarz-Weiß-Fotografie August Sanders, aber hier ist nicht Malerei oder Fotografie vor uns sondern Film, erfunden, um Bewegungen Raum und Zeit zu geben. Wenn Fassbinder in diesem Medium Figuren „stillstellt“, als wären es Modelle, zur Bewegungslosigkeit gezwungen, dann fällt er sein Urteil über die Welt. Eine schöne Welt, eine geordnete Welt, aber hinter Posen und Umgangsformen: die Tragödie. Auf den vorgegebenen Fahrwegen der Sprache, auf denen Effi durchs Leben geführt wird (Fassbinder bleibt ganz in der Manier von Fontanes Erzählen), wird ihr auch regelgemäß, mit dem erschütternden Unterton elterlicher Liebe, die Aufnahme ins Elternhaus verweigert: „Das zu tun, sind wir entschieden nicht geneigt.“ schreibt ihr die Mutter. Was für eine Gesellschaft!

Darsteller

Hanna Schygulla
Wolfgang Schenck
Ulli Lommel
Karlheinz Böhm
Ursula Strätz
Irm Hermann
Lilo Pempeit
Herbert Steinmetz, Hark Bohm,
Rudolf Lenz, Karl Scheydt

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Jürgen Jürges /
Dietrich Lohmann,
Schnitt: Thea Eymész
Ausstattung: Kurt Raab
Kostüme: Barbara Baum
Produktion: Tango-Film, München

Technische Angaben

BRD 1972/74, 35 mm
(auch 16 mm), s/w, 141 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 12 Jahren





15+2

Fontane Effi Briest

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 26

Kurzzinhalt

Die 17jährige Effi Briest (Hanna Schygulla) wird mit dem 20 Jahre älteren Baron von Innstetten (Wolfgang Schenck) verheiratet. Sie fühlt sich in ihrer neuen Heimat einsam und von ihrem prinzipientreuen, ehrgeizigen Mann nicht wirklich geliebt. Zunächst nur Abwechslung, dann Verwirrung bringt ihr die Bekanntschaft mit dem neuen Bezirkskommandeur Major Crampas (Ulli Lommel). Spaziergänge, Gespräche, Begegnungen in den Salons der guten Gesellschaft lassen eine zwischen Freundschaft und Leidenschaft schwankende Beziehung entstehen, die aber mit dem Umzug der Familie Innstetten nach Berlin endet. Sechs Jahre später stößt Innstetten zufällig auf Briefe, die Effi von Crampas erhalten hat. Er tötet Crampas in einem Duell und verstößt seine Frau, die auf die gemeinsame Tochter verzichten muß. Eine Rückkehr ins Haus ihrer Eltern bleibt Effi wegen deren rigider Moralvorstellungen lange Zeit verschlossen. Ihr Lebenswille erlischt, und nach einem Jahr stirbt sie.

“Mich ekelt, was ich getan. Aber mehr noch ekelt mich eure Tugend! Weg mit euch! Ich muß leben!” (Effi)

Dies ist kein Frauenfilm, sondern ein Film über Fontane, über die Haltung eines Dichters zu seiner Gesellschaft. Es ist kein Film, der eine Geschichte erzählt, sondern es ist ein Film, der eine Haltung nachvollzieht. Es ist die Haltung von einem, der die Fehler und Schwächen seiner Gesellschaft durchschaut und sie auch kritisiert, aber dennoch diese Gesellschaft als die für ihn gültige anerkennt ...Mein Problem ist gewesen, meine Haltung zu der Gesellschaft, in der ich lebe, dadurch klar zu machen, indem ich versuche, einen Film über Fontane zu machen. (Fassbinder, 1974)

FASSBINDERS BILDER ALS VORSCHLÄGE

Fassbinders Haltung gegenüber der Vorlage: sein ehrlicher Respekt und seine zarte Distanz. Wahrscheinlich geht das nur bei einer Vorlage, die man nicht neu erzählen muß, weil man voraussetzt, daß jeder sie kennt. So sind die Bilder nur Vorschläge zu einer möglichen Illustration, die gleichwohl Lücken klaffen läßt und damit den Zuschauer auffordert, die Verbindung selber herzustellen. In diese Lücken fällt Fassbinders einfach wunderbares Licht. Es erfüllt auf unaufdringliche, doch präzise, auf scheinbar natürliche und doch enorm kalkulierte Art, was sonst die wechselnden Einstellungen zu leisten haben. Das Ergebnis ist ein ganz ruhiger, geduldiger und dadurch auch verständnis- und liebevoller Blick auf Figuren, denen in keinem Moment das bewertende Urteil des Regisseurs aufgepappt wird. Sympathie und Ablehnung gibt Fassbinder nicht durch die Entfernung der Kamera zu ihrem jeweiligen Objekt zu erkennen; er leistet quasi nur Interpretationshilfe durch die Beleuchtung, die in den Halbtotale und Totalen den momentanen Stand der Geschichte zeigt und durch Glanzlichter die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten lenkt. Wie Fontane, dessen Haltung zur Gesellschaft er sich verbunden fühlt, will Fassbinder nicht verurteilen - er zeigt nur, aus welchen Gründen die Personen sich ins Unheil verstricken, stellt ohne moralischen Zeigefinger dar, wie's läuft in der Welt, in der man das Glück nicht pachten kann. (Peter Buchka, SZ, 6.7.74)

Fassbinders Angebot an den Zuschauer

Der historische Abstand zur Vorlage wird immer mitinszeniert. Ruhige Kameraführung und langsame Schnittfolge unterstreichen die statische Bildgestaltung. Die Kamera ist oft so positioniert, daß das Bild gleichsam gerahmt erscheint. Raffinierte Spiegeleffekte, Durchblicke durch Vorhänge und Gitter: Die Menschen sind nicht frei, ihre Möglichkeiten sind eng begrenzt;

sie leben in einem Käfig, sind gefangen in den gesellschaftlichen Normen. FONTANE EFFI BRIEST ist kein Melodrama, das an Gefühle appelliert. Fassbinder: „Es ist der Versuch, einen Film ganz klar für den Kopf zu machen, also einen Film, in dem man nicht aufhört zu denken, und wie man beim Lesen Buchstaben und Sätze eigentlich erst durch die Phantasie zu einer Handlung macht, so sollte es auch in diesem Film passieren. Also jeder sollte die Möglichkeit und die Freiheit haben, diesen Film zu seinem eigenen zu machen, wenn er ihn sieht; und das funktioniert meiner Meinung nach nur über die dreifache Verfremdung, über die Distanz.“ (M. Töteberg in: Fassbinder Filme 3)

Das Bild einer Epoche

Wenn er von „Hollywood“ sprach, so dachte er an Stoffe und Sujets, die sowohl persönlich gestaltet als auch kollektiv vermittelbar waren, indem sie sich auf die kollektiven Traumata, populären Mythen des Alltags, auf das „falsche Leben“ (Adorno) und was es an Erfahrungs- und Artikulations-„Kitsch“ mit sich schleppte, entschieden einließen. Freilich nicht in der Form einer naturalistischen Imitation, aber auch nicht im demonstrativen Gestus des Godardschen Zitats. Die Rekonstruktion historischer Momente - ob des 19. Jahrhunderts in EFFI BRIEST, ob der Nazi-UFA in LILI MARLEEN, die Nachkriegszeit in DIE EHE DER MARIA BRAUN oder das Wirtschaftswunderdeutschland in LOLA - reflektierte zugleich die zeitgenössischen Codes und Standards des Visuellen und Akustischen: Fotografie, Kino, Radio, Mode. Historische Erinnerungen, gesehen durch den Paravent der massenmedialen Entwicklung, das Kino als Projektionsfläche von jeweils zeittypischen Erfahrungsweisen: dieses mehr als nur ästhetische Programm wird an Fassbinders Oeuvre als bestimmendes Grundthema erkennbar.

(W. Schütte in: Rainer Werner Fassbinder Werkschau 1992- Katalog)

Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts, was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. (Walter Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen)



15+2

FAUSTRECHT DER FREIHEIT

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 27

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Hinter dieser schwulen Liebesgeschichte läßt Fassbinder eine böse Parabel über die Ausbeutung von Lebenslust, Lebensenergie und Arbeitskraft erscheinen. Sarkastisch dekuviert und parodiert er die heuchlerischen Rituale bürgerlicher Wohlanständigkeit. Was als satirisch zugespitzte Komödie einer Freundschaft beginnt, wendet sich zum Melodram mit tragischem Ausgang. An sich selbst in der Hauptrolle macht Fassbinder die Probe aufs Exempel und geht den Weg eines Menschen durch die Stadien der Täuschung, der Manipulation und des Mißbrauchs von Gefühlen bis in den Untergang. Wie verinnerlichte oder kühl imitierte, angenommene oder mühevoll angestrebte Verhaltensmuster und Codes den Umgang der Menschen miteinander bestimmen, wie sie den Einzelnen manipulieren und sich selbst entfremden, das führt Fassbinder in vielen seiner Filme vor. In keinem aber treten die Rituale der Erziehung so brutal und offen hervor wie hier. Franz Biberkopf wird, wie sein Namenspatron in Fassbinder-Döblins großem Werk BERLIN ALEXANDERPLATZ, um das betrogen, was an seinem Leben authentisch ist oder sein könnte. Bürgerlich und kultiviert will er sein, um bei seinen neuen Freunden Anerkennung und Liebe zu finden, um dazuzugehören. Statt dessen wird er am Ende - nicht nur wie jene in ihrer Seele - gänzlich ausgelöscht sein.

Darsteller

Rainer Werner Fassbinder
Peter Chatel
Karlheinz Böhm
Adrian Hoven, Ulla Jacobsen
Christiane Maybach
Kurt Raab, Irm Hermann
Ursula Strätz, Harry Baer
Peter Kern, Barbara Valentin
Rudolf Lenz, Karl Scheydt

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder,
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Thea Eymész
Musik: Peer Raben
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: Tango-Film, München /
City Film GmbH, Berlin

Technische Angaben

BRD 1974, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 123 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 16 Jahren





15+2

FAUSTRECHT DER FREIHEIT

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 28

Kurzinhalt

Franz (R. W. Fassbinder), arbeitsloser Schausteller, wird durch den Antiquitätenhändler Max (Karlheinz Böhm) in eine Gruppe vornehmer Homosexueller eingeführt. Er verliebt sich in den Unternehmersohn Eugen (Peter Chatel). Sie ziehen zusammen in eine eigene Wohnung, die Franz mit dem Geld, das er im Lotto gewonnen hat, bezahlt und die von Eugen exquisit eingerichtet wird. Außerdem saniert Franz durch einen Kredit die bankrotte Firma von Eugens Eltern (Adrian Hoven, Ulla Jacobsen). Eugen will Franz feinere Manieren und Kultur beibringen, aber der Klassenunterschied bleibt unaufhebbar. Franz wird von Eugen fortlaufend finanziell ausgenommen, er verliert seinen Anteil an der Firma und schließlich auch noch die Wohnung. Sie trennen sich, und Eugen kehrt zu seinem früheren Liebhaber (Harry Baer) zurück. Franz nimmt sich das Leben.

Der Freund zum Freunde ...

"Du mußt lernen, lernen und nochmals lernen. Das ist schwer, gewiß! Aber wir werdens schon schaffen, aus dir einen Menschen zu machen."

(Eugen zu Franz, Filmzitat)

FASSBINDER

Ich glaube, daß es zufällig ist und wurscht, daß die Geschichte unter Schwulen spielt. Sie könnte genauso gut unter anderen Leuten spielen. Ich glaube sogar, daß die Leute gerade deshalb genauer hingucken, als wenns nur eine andere Liebesgeschichte wäre, dann wäre auch der melodramatische Aspekt wirklich größer. Ich glaube, daß die Leute ab einem bestimmten Moment gar nicht mehr wahrnehmen, daß sie schwul sind, aber sie werden dann fragen: Was haben wir denn da eigentlich gesehen? Wir haben eine Geschichte gesehen, die unter Leuten spielt, die wir eigentlich für unnormal halten. Und durch eine solche Verblüffung, durch ein gewisses Schockmoment, sieht man die ganze Geschichte auch anders.

Ich glaube, daß Filme erst da Filme sind, wo sie „angekommen“ sind, in den Köpfen der Leute. Und deshalb glaube ich auch nicht, daß der Film auf der Leinwand zu Ende ist, sondern daß da eine Wut im Zuschauer entstanden ist auf die Leute, die vorweg die größeren Chancen und Möglichkeiten erhalten haben. (1974)

Vorbild oder Schreckbild?

Viele Homosexuelle distanzieren sich in ähnlicher Weise von FAUSTRECHT DER FREIHEIT wie viele Frauen von den BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT. Sie lehnen den Film als defätistisch und abwertend in bezug auf die Schwulenszene ab. Hinter diesen Vorwürfen lag die Auffassung, schwules Leben sei revolutionär und „alternativ“. Aber Fassbinder sah das anders. Für ihn war das Schwulenumilieu ein Zauberspiegel, durch den man die Mechanismen in der etablierten Gesellschaft deutlicher und grotesker erkennen kann. Die Kritik der Schwulen an Fassbinder beruhte wohl eher darauf, daß auch sie sich lieber Vorbilder als Schreckbilder wünschten. Für Fassbinder bot aber eine andere Form von Sexualität nicht schon an sich die Garantie für menschlichere und weniger ausbeuterische Haltungen. Die Ausbeutung von Gefühlen ist immer als abschreckendes Bild in seinen Produktionen vorhanden, weil Ausbeutung mit sozialer Orientierung der Personen zu tun hat und nicht mit ihrer sexuellen.

(Braad Thomsen: Rainer Werner Fassbinder)

Liebe zum Volksstück

Wo andere nur eine Erfahrung machen, macht Fassbinder einen Film. Immer mit seiner (vortrefflichen) Stamm-Mannschaft, immer mit seiner unverhohlenen Liebe zum Trivialen, zum Volksstück mit kunstvoll simpler Naivsprache, in der Banalsätze plötzlich wie Brandzeichen dastehen ... Manchmal eine rührende, manchmal eine bitter zynische, manchmal auch nur eine billig sen-

timentale Geschichte, in der das Homosexuellen-Milieu wiederum als exotische Mode-Szene ausgebeutet wird - auch wenn Fassbinder genau das Gegenteil will, nämlich „Normalität“ im Milieu.

Manierismen, gewiß. Die begleiten Fassbinder-Filme wie ein unvermeidlicher Schatten. Doch dann packt der Film einfach durch seine Direktheit, seine unverblühte Preisgabe von Unglück durch Dummheit, Liebe, Armut.

Fazit: Aschenputtel-Melodram als kräftiges Kino-Stück, pessimistisch und böse.

(Ponkie, AZ München, 14.6.75)

Neue Wirklichkeit aus Jahrmarkt und Comic

Der Film ist mit gröberen, routinierteren Mitteln gemacht, als der ebenfalls gesellschaftskritische Film „Händler der vier Jahreszeiten“, er hat etwas von Jahrmarktsklamauk an sich. Aber zu dieser im Stil der Comics gehaltenen Geschichte paßt das nicht schlecht. Roy Lichtensteins Wort: „Mich interessiert die Darstellung einer Art Anti-Sensibilität, die die Gesellschaft durchzieht, eine gewisse, grobe Über-Simplifizierung“ läßt sich auf Fassbinders Absichten in diesem Film übertragen ... Fassbinder könnte mit ihm, was er beabsichtigt, ja ersehnt, ans große Publikum herankommen. Mir persönlich liegen die differenzierteren Filme Fassbinders wie „Katzelmacher“, „Effi Briest“ und „Händler der vier Jahreszeiten“ mehr. FAUSTRECHT DER FREIHEIT ist in einem direkten, plakathaften Stil gedreht. Aus seinen überzeichneten Kontrasten entsteht eine neue Wirklichkeit, die verblüfft. Seine stärksten Effekte bezieht der Film aus seinem Franz Biberkopf Fassbinderscher Prägung, der in den stummen Momenten des zweiten Teils erschüttert.

(Brigitte Jeremias, FAZ 10.6.75)

Schauspieler von früher - neu entdeckt

Zugleich ist FAUSTRECHT DER FREIHEIT ein Film über alle bisherigen Filme von Rainer Werner Fassbinder und außerdem über ein Jahrzehnt deutscher Filmgeschichte der Nachkriegszeit. Dafür stehen die Namen der Darsteller am Anfang, es sind die Namen fast aller Schauspieler, mit denen der Regisseur arbeitete, und es sind die Namen von deutschen Filmschauspielern einer Generation, die im deutschen Unterhaltungsfilm bestimmter Provenienz verschlissen wurde. Daß Fassbinder ihnen kein Denkmal setzt, sondern sie entdeckt und mit ihnen arbeitet, wie kaum jemals mit ihnen gearbeitet wurde und damit fast eine klägliche Vergangenheit des Films tilgt, ist eine besondere filmische Leistung.

(F.J. Bröder, Nürnberger Nachrichten, 18.10.75)



15+2

MUTTER KÜSTERS FAHRT ZUM HIMMEL

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 29

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Fassbinder hat dieses Gegenstück zum Klassiker von 1929 „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ in der gesellschaftlichen Situation der BRD der 70er Jahre angesiedelt. In einer Mischung aus politischer Polemik und einfühlsamem Frauenporträt spricht er wieder von seinem zentralen Thema: von Demütigung und Erniedrigung, von der Ausbeutung der Gefühle. Mit der um das Andenken ihres Mannes kämpfenden Mutter Küsters schafft er ein eindrucksvolles Bild vom rebellierenden Menschen.

Der Film dokumentiert die Rigorosität, mit der Fassbinder auf Auseinandersetzungen seiner Zeit reagiert. Außerdem ist er aber eine weitere Variation in der Reihe Fassbinder'scher Darstellungen einer Welt aus Stereotypen, Klischees und Ritualen. Höfliches Lügen, zuvorkommendes Hintergehen, charmantes Sich-Tarnen: wie Mutter Küsters mit Phrasen, Gesten und Blicken, getäuscht in ihrem Vertrauen auf Menschenfreundlichkeit und Ehrlichkeit in den Untergang getrieben wird, das gibt ein Kompendium individueller und gesellschaftlicher Falschheit. Daß Fassbinder dabei melodramatische Typisierungen seinerseits bis zum Klischee treibt, zeigt zu welchem Risiko er bereit ist, wenn er dadurch ein breites Publikum bei dessen eigenen Kinoerfahrungen ansprechen kann.

Was ich von mir und meinen Filmen immer sagen würde: daß ich auch den sogenannten kleinen Leuten große Gefühle zugestehe.

(Fassbinder)

Darsteller

Brigitte Mira
Ingrid Caven
Karlheinz Böhm
Margit Carstensen,
Irm Hermann
Gottfried John
Armin Meier
Kurt Raab, Peter Kern

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Thea Eymèsz
Musik: Peer Raben
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: Tango-Film, München

Technische Angaben

BRD 1975, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 120 Min./
Langfassung
(dt. + erstmalig amerikan. Schluss)
128 Min. (nur 35 mm)
FSK ab 16 Jahren





15+2

MUTTER KÜSTERS FAHRT ZUM HIMMEL

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 30

Kurzinhalt

Ein Arbeiter erschießt wegen der Ankündigung von Massenentlassungen seinen Vorgesetzten, dann sich selbst. Seine Frau, "Mutter Küsters" (Brigitte Mira), steht der Katastrophe hilflos gegenüber. Ihr Sohn (Armin Meier) und dessen Frau (Irm Hermann) wollen in der Öffentlichkeit nicht mit dem "Fabrikmörder" in Verbindung gebracht werden. Ihre Tochter Corinna (Ingrid Caven), eine Nachtclubsängerin, nutzt die unerwartete Publizität für ihre Karriere aus. Ein Reporter (Gottfried John) schreibt einen verleumderischen Artikel. Zuspruch findet Mutter Küsters nur bei dem Salon- und Parteikommunisten Karl (Karlheinz Böhm) und seiner Frau Marianne (Margit Carstensen). Mutter Küsters fühlt sich ernst genommen, aber sie erhofft sich vergeblich eine Rehabilitierung ihres Mannes in der Öffentlichkeit. So wendet sie sich schließlich hilflos einem "Anarchisten" zu. Der besetzt mit Freunden die Redaktion der Zeitung, in welcher der verleumderische Artikel erschienen ist. Eine Geiselnahme endet im Desaster. (Der amerikanische Schluss bietet eine optimistische Überraschung).

„Fassbinder hat mein Leben verändert. Ich spiele einen Kompromißler, weil ich durch Fassbinder den Kompromiß zu hassen gelernt habe.“

(Karlheinz Böhm, in: *Sunday Times*)

Karriere und Gewalt

Als Mutter Küsters tot daliegt, stürzt ihre Tochter, die Sängerin Corinna Corinne, herbei und nimmt sie in die Arme, um sich für die Zeitungen fotografieren zu lassen: nichts ist so schlimm, als daß man es nicht noch als Reklamemittel für die eigene Karriere verwenden könnte ...

Fassbinder hat viel Sympathie für ihren pragmatischen Überlebenswillen und ihre Art, die Dinge zynisch zu durchschauen. Auch sie hegt keinerlei Illusionen über die existierende Gesellschaft und durchschaut dabei auch routiniert die politischen Phrasen von Kommunisten und Extremisten. Sie ist irgendwie ein Selbstporträt von Fassbinder und doch wieder nicht: Man kann nämlich nicht sagen, daß er als Filmregisseur Mutter Küsters Tragödie ausnützt, wie seine Figuren es tun. Vielleicht wäre es so gewesen, wenn er seinen Stoff nach Art seiner Hollywood-Lieblingsregisseure verfilmt hätte, nämlich mit dem Hauptgewicht auf den Action-Szenen.

Aber der Regisseur von FONTANE EFFI BRIEST verschmäht konsequent die filmischen Möglichkeiten, die sich in Form von Mord, Selbstmord und Schußwechsel zwischen Terroristen und Polizei bieten ... Fassbinder beschränkt sich darauf, die Gewalttaten zu Beginn und am Ende des Films zu referieren, weil er die Ereignisse nicht emotional ausschlachten, sondern über sie reflektieren will: selten hat er sich Brecht so sehr angenähert wie in diesem Film. Im Unterschied zu Brecht sucht Fassbinder jedoch keine politischen Lösungen: MUTTER KÜSTERS FAHRT ZUM HIMMEL ist eher ein antipolitischer Film, der das menschenverachtende Element aller Ideologien anklagt.

(aus C. Braad Thomsen: *Rainer Werner Fassbinder*)

Fassbinders Deutschland

Fassbinders Blick auf die westdeutsche Nachkriegsgeschichte mag Einschätzungen wie „die Wiederkehr des Verdrängten“ oder der Rede von fatalen Kontinuitäten ähneln, unterschiedlich 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 Staatssekretär 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 die 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 ernst zunehmende politische Alternative stützen konnte, noch wirklich an denen interessiert war, an denen 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 formulieren, 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 Verbrechens, des Verlierers und des underdog vorzuführen. (aus T. Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*)

Proletarische Existenz in Fassbinders Sicht

Der erste offen politische Film Fassbinders kommt aus einer verzweifelten Enttäuschung: daß sein Autor befürchtet, die Passion für die menschliche Sache der Mutter Küsters sei nirgendwo mehr aufgehoben ... Marxisten werden das als kleinbürgerlich denunzieren; mag sein; dennoch schimmert durch dieses Debakel, das auch seine starken vampiristischen Momente hat, ein trotziges Aufmucken durch, das radikale Fragen stellt. In „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ war die proletarische Existenz noch aufgehoben in der proletarischen Solidarität; rund fünfzig Jahre später ist, in Fassbinders Antwort, nichts mehr davon vorhanden. Seine Weigerung, den einzelnen, wie immer auch, verschwinden zu lassen zugunsten einer Idee, hält die Erfahrung eines Außenseiters fest, wie sie Hans Mayer eben in seinem Buch über die „Außenseiter“ formuliert hat. (Wolfram Schütte, FR 11.7.75)

**Basis-Film
Verleih Berlin**



15+2

Satansbraten

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 33

FASSBINDER HEUTE: DIE ANDERE SEITE DER GEWALT

Radikal forciert Fassbinder seine Kritik am Kulturbetrieb, am Elend menschlicher Beziehungen, an Identitätsverlust und verdrängter Mordlust des bourgeois Spießers, am Selbstbetrug desillusionierter Alt-68er. Nur noch die erbarmungsloseste Grotteske scheint ihm angemessen, die Verkommenheit seiner Zeit, seiner Gesellschaft und seiner selbst zu brandmarken. Und weil der Inhalt seines wilden Fabulierens in unzählige Absurditäten aufsplittert, anstatt der Logik des bürgerlichen Ordnungssinnes zu folgen, nehmen auch die Darstellungsmittel andere Formen an. (Dem Film ist ein bezeichnendes Zitat (s.u.) von Artaud als Motto vorangestellt.) *Sprache* dient im SATANSBRATEN nicht mehr dazu, Sachverhalte und Gefühle mitzuteilen, also Inhalte darzustellen (Was kann Sprachinhalt bei Charaktermasken und tönenden Larven überhaupt noch sein?). Vielmehr ist es das *Sprechen* selbst, das zur Mitteilung wird, zum akustischen Resultat von Affekten. Die *Physis* des Befehlens, Geiferns, Deklamierens macht aus Worten eine atavistische Eruption, sie verlassen den Körper als bellendes, keifendes Geräusch wie schrille Musik ein Instrument. Leib und Glieder aber verweigern sich dem Kanon gewohnter Ausdrucksformen und explodieren in ekstatischer Rhetorik. Im Chaos der Bewegungen stülpen die Protagonisten ihr Inneres nach außen. Gegen die Rationalität des Alltags ergreift Fassbinder „die Partei der unterdrückten Lebensenergien, des kasernierten Lebenswillens und der entgrenzenden Freiheit des Wahnsinns“ (W. Schütte)

Und noch einen weiteren, den leichtesten, fröhlichsten Aspekt hat dieser berserkerhafte Rundumschlag, dieses exhibitionistische Tönen und Rasen: Fassbinders unbändigen komödiantischen Spieltrieb, seine sinnenfrohe provozierende Lust, die Grenzen des guten Geschmacks und des Kunstempfindens einzureißen. In der anarchistischen Tradition von Buñuel, Mack Sennet und den Marx Brothers macht Fassbinder Trash und Nonsense zum Material seiner Film-Fantasie. Und schallend lacht er über seine eigene Pulp Fiction.

Darsteller

Kurt Raab
Margit Carstensen
Helen Vita
Volker Spengler
Ulli Lommel
Katharina Buchhammer
Ingrid Caven
Marquard Bohm, Y Sa Lo

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Jürgen Jürges (1. Phase)
Michael Ballhaus
Schnitt: Thea Eymèsz
Musik: Peer Raben
Ausstattung: Kurt Raab
Produktion: Albatros Produktion,
München / Trio-Film, Duisburg

Technische Angaben

BRD 1975/76, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 112 Min.
Prädikat: besonders wertvoll
FSK ab 18 Jahren





15+2

Satansbraten

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 34

Kurzzinhalt

Der Dichter Walter Kranz (Kurt Raab) befindet sich in einer totalen Schaffenskriese: Ihm fällt nichts mehr ein. Geblieben sind Schulden, eine keifende Ehefrau (Helen Vita) und ein debiler Bruder (Volker Spengler), der tote Fliegen sammelt. Doch nachdem Kranz seine reiche Geliebte hingemeuchelt hat, fließt die dichterische Ader wieder, nur erweist sich sein Werk als Plagiat eines Stefan-George-Gedichtes. Da steigert sich Kranz in den Wahn, selber George zu sein. Die Ersparnisse einer glühenden Verehrerin (Margit Carstensen) erlauben es ihm, junge Schauspieler zu engagieren, die gegen Bezahlung den bewundernden Kreis von Jüngern abgeben. Auch ein Versuch, als Homosexueller zu reussieren, gehört zu Kranz' Kreativ-Übungen. Aber dann ist das Geld ausgegeben, auch das, welches er seinen Eltern geklaut und einer Prostituierten abgepreßt hat. Die „Jünger“ machen sich davon. Kranz wird nun völlig größenwahnsinnig. Faschistische Ideen überkommen ihn. Das Chaos im Tollhaus ist nicht mehr zu bändigen. Kranz fertigt einen großartigen Roman, wird verprügelt, dann auch noch erschossen, aber schließlich erstehen alle Leichen fröhlich wieder auf.

Motto am Anfang des Films:

Was die Heiden von uns unterscheidet, ist jene, am Ursprung all ihrer Glaubensformen unternommene Anstrengung, nicht vom Menschen aus zu denken, um die Verbindung mit der ganzen Schöpfung, das heißt mit der Gottheit zu erhalten.

Antonin Artaud

Theatererfahrungen I

Das läuft auf eine entschiedene Absage des Realismus hinaus und mündet in der Forderung nach einem Drama, das kollektive Archetypen auf die Bühne projiziert.

Das Theater kann nur dann wieder es selbst werden, wenn es dem Zuschauer wahrheitsgetreu die sich jagenden Traum- bilder bietet, in denen seine verbrecherischen Neigungen, seine erotischen Zwangsvorstellungen, seine Wildheit, seine Chimären, seine utopischen Vorstellungen vom Leben und den Dingen, ja, sein Kannibalismus sich entladen. ... Der Bereich des Theaters ist nicht das Psychologische, sondern das Plastische und Körperliche ... Und es handelt sich nicht um die Frage, ob die körperhafte Sprache des Theaters zu denselben psychologischen Resolutionen gelangen kann wie die Sprache der Worte, ob sie Gefühle und Leidenschaften ebenso gut auszudrücken vermag, wie Worte das können - die Frage ist vielmehr, ob es nicht im Bereich des Denkens und der Intelligenz Verhaltensweisen gibt, die sich nicht in Worte fassen lassen und die von den Gebärden und von alledem, was an einer Sprache des Räumlichen teilhat, genauer ausgedrückt werden können als von Worten.

(Antonin Artaud: Das Theater und sein Double)

Theatererfahrungen II

1981 dreht Fassbinder einen Dokumentarfilm „Theater in Trance“ über das Kölner Festival „Theater der Welt“. Er unterlegte diese Aufführungen experimentellen Theaters mit von ihm selbst gesprochenen Texten von Antonin Artaud:

Wichtig vor allem ist das Zugeständnis,

daß das theatralische Spiel wie die Pest eine Raserei ist, und daß es ansteckend wirkt. Die Pest benützt schlummernde Bilder einer latent vorhandenen Unordnung und treibt sie plötzlich bis zu den äußersten Gebärden. Und auch das Theater benützt Gebärden und treibt sie bis zum äußersten. ... Wie die Pest löst das Theater Konflikte, macht Kräfte frei, bringt Möglichkeiten zur Auslösung, und wenn diese Möglichkeiten, diese Kräfte, diese Mächte schwarz sind, so ist das nicht die Schuld der Pest und des Theaters, sondern des Lebens. ... Es hat den Anschein, als leere sich durch die Pest und auf kollektiver Basis ein gigantischer Abszeß, der sowohl geistig wie gesellschaftlich ist. Und wie die Pest ist auch das Theater zur kollektiven Entleerung von Abszessen da. *(Antonin Artaud: Das Theater und sein Double)*

Theatererfahrungen III

Ich habe den Unterschied, der zwischen dem Komischen und dem Tragischen bestehen soll, nie begriffen. Da das Komische die unmittelbare Erkenntnis des Absurden ist, scheint es mir eher geeignet, Verzweiflung zu erregen, als das Tragische. Das Komische bietet keinen Ausweg. Ich sage „Verzweiflung erregen“, in Wirklichkeit liegt es aber jenseits von Verzweiflung oder Hoffnung. ... Der Humor bringt uns ja in ungetrübter Klarheit die lächerliche Situation des Menschen zum Bewußtsein. ... Das grauenvolle Erkennen und darüber lachen heißt die Herrschaft über das erlangen, was grauenvoll ist. ... nur das Lachen läßt keine Tabus gelten, es verhindert die Aufstellung von neuen Gegen-Tabus; nur das Lachen vermag uns die Kraft zu geben, die Tragödie der Existenz zu ertragen.

(Eugène Ionesco, Zitat in M. Esslin: Das Theater des Absurden)



15+2

Satansbraten

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 35

Fassbinder über seinen Film

Walter Kranz ist ein Mensch, der aus dem Kleinbürgertum kommt, der über literarische Wege Erfolg gehabt hat, der sich im Zuge der Zeit politisch engagiert hatte. Und jetzt macht er einen Schritt: Er geht zurück zu diesen kleinbürgerlichen Verhaltensweisen, auch wenn sie ganz faschistisch werden. Das kommt mir ganz logisch vor: wie sollte ein Mensch wie der Kranz, ein Künstler, etwas anderes leben als das, was die Gesellschaft ihm vorschreibt, solange er innerhalb dieser Gesellschaft lebt. Und was er lebt, ist nichts als das Normale, zum Extrem gelebt ...

Kranz verarbeitet nicht, er lebt es noch einmal, immer wieder, wie die meisten Menschen, praktiziert er sein Elterhaus. Im Film gibt es eine Szene mit seinen Eltern, wo diese Art der Vergangenheit/Gegenwart sehr deutlich wird. Man kann das deshalb als eine Art Schlüsselszene betrachten. Aber an sich brauchte es diese Szene auch wieder gar nicht: Der Wert, den diese Szene für den Zuschauer hergibt, den könnte er auch aus seiner eigenen Wirklichkeit beziehen, auf die er im Film immer wieder treffen muß. Auch in dem, wie Kranz mit den Frauen umgeht, wie er sie behandelt, gibt es nichts Unbekanntes. Auch wenn er da in Ansätzen so Dinge macht, die scheinbar über bürgerliches Verhalten hinausgehen, so tun sie es ja letztendlich nie, sondern wie er versucht, sich Spaß zu verschaffen, geht immer auf Kosten der Frau. (Fassbinder im ersten Presseheft, 1976)

Gesetze außer Kraft

Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. Das betrifft vor allem die hierarchische Ordnung und alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette. Karneval ist ein Weltempfinden des Volkes früherer Jahrtausende, wohlgebetet des ganzen Volkes. Dieses Weltempfinden befreite von Furcht, näherte Mensch und Welt, Mensch und Mensch aneinander an, zog alle Menschen in die Zone des freien, intim-familiären Kontakts hinein. Die sich in diesem Weltempfinden ausdrückende Fröhlichkeit des Wechsels, die fröhliche Relativität stand der einseitigen und finsternen offiziellen Ernsthaftigkeit entgegen, die von Furcht geboren, von Dogmen beherrscht, die dem Werden und Wechsel feindlich gesinnt war, die den gewordenen Zustand des Seins und der Gesellschaft verabsolutieren wollte. Von solchem Ernst befreite das karnevalistische Weltempfinden den Menschen ... Außerdem entblößt sich der Charakter des Helden im Spiel und in karnevalistisch gearteten Skandalen und Exzentritäten.

(Michail Bachtin: *Literatur und Karneval*)

Extreme Gefühle - Extreme Handlung

Es ist seltsam: Je grotesker das Geschehen wird, je unmenschlicher die Figuren handeln, um so mehr machen sie den Betrachter betroffen, der sich selbst in ihnen wieder erkennen muß - freilich nur, wenn er den Mut zur Ehrlichkeit hat. Fassbinder wendet dabei ein einfaches Mittel an: Er steigert das, was normal und alltäglich, ist bis zum Extrem.

Eine theatralische Stilisierung des Personals, das einem grellen Comic strip entsprungen zu sein scheint, konnte dabei das einzig mögliche stilistische Prinzip sein.

Dennoch ist Fassbinders SATANSBRATEN sein bisher präzisestes Porträt bundesrepublikanischer Wirklichkeit - ein Alptraum, der ein immenses emotionales Engagement des viel beschäftigten Regisseurs erkennen läßt. „Die Durchschlagskraft seines Films“, so sagt Fassbinder, „hat mit der Wahrheit der Gefühle zu tun.“

(R. Thissen, Kölner Stadtanzeiger, 5.3.77)

Was den Film faszinierend macht, ist der Grundton tiefer Verzweiflung, fast des Menschenhasses, der sich hier, alle Grenzen von Geschmack und Erzählkultur einreißend, gewaltsam Bahn bricht. Man spürt allenthalben, daß Fassbinder sich diese ekligen Einzelheiten und grotesken Überzeichnungen nicht ausgedacht hat, damit wir sie als Gags belächeln oder uns vielleicht schockiert fühlen. Wir begreifen vielmehr, daß **hier einer drauflos erzählt, ohne Rücksichten zu nehmen, ohne noch an sein Gegenüber zu denken, wie wenn jemand vor Verzweiflung weint oder schreit oder herumtobt und es ihm egal ist, ob seine Worte wohlgesetzt oder auch nur akustisch klar verständlich sind. ... Unzensurierte Mitteilungen eines einzelnen an ein möglichst großes Publikum: private Leiden, veröffentlicht in einem Massenmedium.**

(W. Wiegand, FAZ 17.12.76)

15⁺²

Satansbraten

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 36

Abgefilmte Wirklichkeit, das finde ich das Tristeste, was es gibt, weil eben so nicht vermittelt werden kann, was wirklich ist. Ich erzähle meine Geschichten so, daß sie ihren Wert erst beim Zuschauer bekommen, nicht nur auf der Leinwand. Der Wirklichkeitswert des Filmes kommt da zustande, wo der Film mit seiner (des Zuschauers) Wirklichkeit zusammenkommt, und das hat mit der Wahrheit der Gefühle zu tun. (Fassbinder im ersten Presseheft, 1976)

Ist das noch Wut?

So ist SATANSBRATEN ein fast schon abgeklärter Rundumschlag, der mit zynischer Komik weniger auf abgegrenzte Mißstände als auf eine verschwommene Atmosphäre haut, daß einem die Trümmer von Wirklichkeit nur so in die Augen fliegen. Ist das noch Wut - bei solchem offenkundigen Augenzwinkern? Dieses Durcheinanderwirbeln der verrücktesten Personen, dieses übermütige Spiel mit den Vorstellungen von großer Kunst - das könnte selber als ein freies, interesseloses Hantieren mit Kunstgriffen angesehen werden.

Frei schwebend hat Fassbinder wieder jene Atmosphäre getroffen, die seine früheren Vorstadtballaden und Effi Briest trug. Indem er etwas Ungreifbares, aber doch allenthalben Spürbares mit Vehemenz und Rücksichtslosigkeit anging, hat diese Realität des gleichwohl Phantastischen etwas sichtbar gemacht. Und die Wut, die der Zuschauer daraus entnimmt, hat er ja erst einmal hineinstecken müssen.

(P. Buchka, SZ 26.11.76)

Furor und Faschismus

Diesem rabiatesten Stück Kino, dieser wüsten Psychopathologie des Alltags, diesem Wahrheitsspiel über Verzweiflung und Lügengespinnt über (Selbst)Ausbeutung hat unser Film augenblicklich wenig an die Seite zu stellen, was von vergleichbarer Wut, ähnlichem Zynismus und verwandtem Furor wäre. Es wird abgewrackt, was in der trüb-derben Melange von Kulturbetrieb und Lebensbetrieb als kaputte Existenzen herumschwankt. Der geistig und materiell bankrotte ehemalige „Dichter der Revolution“ Walter Kranz läßt seine Ängste, seine Aggressionen, seine Phantasien Amok laufen - immer auf der Suche nach Geld (für seine

Familie) und nach der Poesie. Er entläßt aus sich, einem Egomanen und Solipsisten, den nackten Faschismus.

(W. Schütte, FR 4.12.76)

Eine authentische, eine kulturelle Provokation also. Man mag hinter der Aggressivität, mit der Fassbinder sich allen Konventionen verweigert, Verletztheit vermuten, Enttäuschung, Wut. Wie auch immer: Die anti-kulturelle Provokation ist konsequent, sie zerstört auch und vor allem die Form. Der SATANSBRATEN ist nicht mehr konsumierbar, es ist kein Film, den man „mögen“ mag. Vielmehr eine Herausforderung, der man sich verweigern, der man sich stellen kann. Es geht nicht um hohe Politik in diesem Film, es geht um einen alltäglichen Faschismus. Denn Walter Kranz, so wie Kurt Raab ihn spielt, ist eine faschistoide Figur; nicht eine Figur, die in gesellschaftstheoretischen Regionen sich bewegt, sondern eine Figur, die uns die Intoleranz, die Gewalt, den Terror in einem Alltag entdeckt, der wenigstens partikelhaft als unser aller Alltag erkennbar wird.

(Klaus Eder, medium 12/76)



15+2

CHINESISCHES ROULETTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 37

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Mit äußerstem Stilbewußtsein erzählt Fassbinder in diesem Psychothriller von der Zerstörung menschlicher Beziehungen. Er arbeitet mit hochartifiziiellen Kamerabewegungen, irritierenden Lichtreflexen, vieldeutigen Spiegelungen und verstellten Ansichten und Durchblicken. Seine Inszenierung wird zur Choreographie, sein ästhetisches Kalkül zum Manierismus. Ironisch verfremdet er immer wieder das Spiel der Darsteller zu melodramatischer Theatralik. Die Künstlichkeit der Szenerie hat Konsequenzen: Der Zuschauer blickt mit einer Mischung aus Faszination und Distanziertheit auf diese Gesellschaft, deren Gefühle zerrütet und bis zur Leblosigkeit erstarrt sind. Von Hitchcock und Chabrol, an die CHINESISCHES ROULETTE denken läßt, unterscheidet Fassbinder, daß er seine ästhetische Strategie, bei aller Raffinesse, fortwährend dem Zuschauer bewußt macht, wo jene sie elegant hinter der Handlung verbergen. Fassbinders stilistischen Mitteln entspringt sein Anspruch, das Publikum nicht nur zum Erfühlen, sondern auch zum Erkennen zu verleiten.

„Sie spielen ein Spiel. Sie spielen damit, kein Spiel zu spielen. Zeige ich ihnen, daß sie spielen, dann breche ich die Regeln, und sie werden mich bestrafen. Ich muss ihr Spiel, nicht zu sehen, daß ich das Spiel sehe, spielen.“ (Ronald D. Laing: Knoten)

Darsteller

Margit Carstensen
Anna Karina
Alexander Allerson
Ulli Lommel
Andrea Schober
Macha Méril, Brigitte Mira
Volker Spengler
Armin Meier

Stab

Buch/Regie: R. W. Fassbinder
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Ila von Hasperg
Juliane Lorenz (Assistenz)
Musik: Peer Raben
Ausstattung: Curd Melber
Produktion: Albatros Produktion,
München / Les Films du Losange, Paris

Technische Angaben

BRD 1976, 35 mm
(auch 16 mm), Farbe, 86 Min.
Prädikat: wertvoll
FSK ab 16 Jahren



15⁺²

CHINESISCHES ROULETTE

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 38

Kurzzinhalt

Die Geschichte eines langen Wochenendes in der Abgeschiedenheit eines fränkischen Schlosses: Auf dem gemeinsamen Besitztum treffen sich überraschend die Ehepartner Ariane (Margit Carstensen) und Gerhard (Alexander Allerson) in Begleitung ihrer jeweiligen Geliebten (Ulli Lommel, Anna Karina), nachdem sich beide angeblich auf Geschäftsreise in verschiedene Himmelsrichtungen begeben hatten. Anwesend sind ferner eine intrigante Haushälterin (Brigitte Mira) und deren schriftstellernder Sohn (Volker Spengler). Völlig unerwartet kommt auch noch die gehbehinderte Tochter des Paares (Andrea Schober) mit ihrer Erzieherin (Macha Méril). Eine von Eifersucht, Mißtrauen, Egoismus und Haß zerfressene Gesellschaft, in der das verkrüppelte Kind aus verletzter Liebe die Konflikte auf die Spitze treibt: Es läßt alle das CHINESISCHE ROULETTE spielen, ein Wahrheitsspiel. Verdrängte Affekte und jahrelang aufgestaute Unzufriedenheit kommen gewaltsam zum Ausbruch. Ein Schuß fällt.

Fassbinder:

Das ist der erste meiner Filme, in dem ich die Geschichte nicht mehr anhand von Schauspielern erzähle. Die Geschichte handelt davon, daß die Personen so entfremdet sind, daß sie ihre Beziehungen zueinander fortsetzen, obwohl die längst überstanden sind. Alle menschlichen Beziehungen wurden auf Wiederholungen und Rituale reduziert - das wollen wir aufdecken, aber nicht indem wir zeigen, wie die Menschen sich eigentlich verhalten oder wie sich das in ihren Gesichtern widerspiegelt, sondern wir wollen es mit den Bewegungen der Kamera zeigen. Wenn die Kamera sich sehr lange um etwas Totes herum bewegt, dann wird das Tote als tot erkennbar, und dann wird die Sehnsucht nach etwas Lebendigem, entstehen können, und deshalb wird man sich danach sehnen, mit dem bürgerlichen Ritual zu brechen.

Ich habe versucht, einen Film zu machen, der die Künstlichkeit, eine Kunstform bis ins Äußerste treibt, um sie hinterher vollkommen in Frage stellen zu können. Ich bin ziemlich sicher, daß es in der Filmgeschichte keinen einzigen Film gibt, der so viele Kamerabewegungen, Kamerafahrten und Gegenbewegungen der Schauspieler enthält wie dieser. Der Film, den ich gedreht habe, und der sich für die Ehe als Institution auszusprechen scheint, handelt in Wirklichkeit davon, wie infam, verlogen und destruktiv Ehen eigentlich sind und wirkt vielleicht gerade durch diese Doppeldeutigkeit stärker als andere Filme, die sich offen gegen die Ehe aussprechen. Für mich ist das so, daß die Rituale sich in den Spiegeln fortsetzen und von den Spiegeln gebrochen werden, und ich hoffe, daß sich diese Brechungen in das Unterbewußtsein des Zuschauers einprägen werden, so daß er bereit ist, mit diesen Ritualen, den Endpunkten einer bürgerlichen Lebensform, zu brechen. Aber natürlich ist es zu viel verlangt, sich von einem Film diese oder jene Wirkung zu versprechen. (1977)

DER KOMPONIST PEER RABEN ÜBER DIE MUSIK BEI FASSBINDER:

Fassbinder hat sich bei gleichbleibenden Grundthemen formal und handwerklich weiterentwickelt. Gibt es eine parallele Entwicklung in der Musik zu den Fassbinder-Filmen?

Dazu fällt mir der Film „Chinesisches Roulette“ ein. Da hat er Szenen so gedreht, als entsprächen die Bewegungen der Personen einer Ballett-Choreographie. Ich konnte dann dazu eine Ballett-Musik schreiben. Das ergänzte sich so gut, daß er so etwas später immer wieder machen wollte.

Martin Scorsese läßt sich vor den Dreharbeiten die Musik schreiben und setzt sie während der Dreharbeiten ein. Halten Sie das für eine sinnvolle Möglichkeit?

Ich halte das für sehr schwer, denn eine vorgegebene Musik bestimmt die Länge der Einstellungen und Kamerabewegungen. Da verliert jedes Element des Films seine Eigenständigkeit. Das besondere eines Films ist ja unter anderem die Zusammenführung von zunächst gegensätzlichen Elementen wie Sprache, Musik und Optik. Man muß die Grenzen all dieser Teile noch sehen, dann macht es erst Spaß. Es ist ungefähr so, wie jedes gute Gericht nur dann gut schmeckt, wenn man schmeckt, was da alles drin ist.

War Fassbinder ein solcher Koch?

Ja. Deshalb auch das Akzeptieren von Schauspielern und ihrer speziellen Art zu sprechen. Deshalb hat man auch dann ganz genau auf den Text geachtet, wenn jemand nicht besonders gekonnt gesprochen hat.

Sie haben für andere Regisseure, teils Altersgenossen Fassbinders, teil erheblich jüngere, Filmmusik geschrieben. Was sind die maßgeblichen Unterschiede?

Bei Fassbinder gab es eine außerordentlich starke Offenheit, sich auf etwas einzulassen. Es ist immer ein ganz gewaltiger Vorgang, wenn die Musik zum Film dazukommt. Der Film verändert sich dadurch in gewisser Weise. Fassbinder war immer offen und neugierig auf diese Veränderung, nicht ängstlich davor. Es gibt Regisseure, die furchtbar ängstlich werden, wenn die Musik dazukommt, wegen der Veränderung. Fassbinder hat interessiert, auch diese Veränderung mitzusteuern. Zum Beispiel durch anderen Einsatz der Musik, sie dramatisch zu verwenden, sie an bestimmten Stellen besonders leise oder besonders laut zu machen.

(aus Juliane Lorenz (Hrsg.): Das ganz normale Chaos)



15+2

DIE EHE DER MARIA BRAUN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 39

FASSBINDER HEUTE: SEELE IN DEUTSCHLAND

Wie Maria Braun um ihre Liebe kämpft, wie sie sich selbst als Preis ihrer Karriere einsetzt, wie sie sich behauptet, emanzipiert und schließlich doch scheitert, wie alle Personen, auf die sie trifft, sich entblößen und ihren inneren Zustand zu erkennen geben, das wirft ein grelles Licht auf die aus Ruinen auferstehende Bundesrepublik und deren mörderische Entschlossenheit, das Wirtschaftswunder zu schaffen. Wo desavouierte Herrschaftsstrukturen neu etabliert werden, wo die Männer ihre alten Machtpositionen in Familie und Staat zurückfordern, wo Gefühle nach Soll und Haben berechnet werden - wie sollte da noch Platz sein für Marias bedingungslose Liebe? Fassbinders Film von 1978 läßt die unbändige Lebensenergie der Maria Braun auf die Gesellschaft der Nachkriegszeit treffen. Dabei führt er den Zuschauer von heute in dessen eigene Gegenwart.

Für mich sind Frauen nicht nur dazu da, Männer in Gang zu setzen, diese Objektfunktion haben sie nicht ... Ich zeige eben, daß die Frauen mehr als Männer gezwungen sind, zu zum Teil ekelhaften Mitteln zu greifen, um dieser Objektfunktion zu entgehen. (Fassbinder, 1976)

Darsteller

Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch
Ivan Desny, Gisela Uhlen
Gottfried John, Günter Lamprecht
George Byrd, Hark Bohm

Stab

Buch: Peter Märthesheimer /
Pea Fröhlich / R.W.Fassbinder; nach
einer Idee von R.W.Fassbinder
Regie: Rainer Werner Fassbinder
Kamera: Michael Ballhaus
Schnitt: Juliane Lorenz
Musik: Peer Raben
Kostüme: Barbara Baum
Bauten: Norbert Scherer
Produktion:
Albatros Produktion, München /
Trio-Film, Duisburg / WDR Köln

Technische Angaben

BRD 1978, 35 mm
Farbe, 120 min
Prädikat: Besonders wertvoll
FSK ab 12 Jahren





15+2

DIE EHE DER MARIA BRAUN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 40

Kurzzinhalt

Während im Zweiten Weltkrieg ringsum die Bomben fallen, heiraten Hermann Braun (Klaus Löwitsch) und Maria (Hanna Schygulla). Eine einzige Nacht bleibt ihnen, dann muß der Ehemann wieder an die Front. Nach Kriegsende – ihr Mann, heißt es, sei gefallen – hat Maria ein Verhältnis mit dem schwarzen G.I. Bill. Doch Hermann kommt unerwartet aus der Gefangenschaft nach Hause. In der Konfrontation mit Mann und Liebhaber erschlägt Maria Bill mit einer Flasche. Hermann nimmt die Schuld auf sich und muß ins Zuchthaus. Maria lernt den Fabrikanten Oswald (Ivan Desny) kennen und macht sich in dessen Leben und Firma unentbehrlich, während sie auf Hermanns Entlassung wartet. Als es aber soweit ist, verschwindet der spurlos. Erst nach Oswalds Tod taucht er wieder auf. Maria erfährt von einem Vertrag zwischen beiden Männern, demzufolge Hermann zu Lebzeiten Oswalds auf Maria verzichtete, der Fabrikant dafür aber das Ehepaar zu seinen Erben eingesetzt hat. Statt der erwarteten Wiedersehensfeier kommt es zur Katastrophe: Maria läßt – Absicht oder Versehen? – den Gashahn des Herdes geöffnet, und während in der Radioübertragung die deutsche Fußballnationalmannschaft dem Weltmeistertitel 1954 entgegenspielt, wird das Haus von einer gewaltigen Explosion erschüttert.

Der Kameramann im Regisseur

Von Anfang an habe ich die Leute so behandelt und so gefilmt meiner Ansicht nach, als wären es Stars ... nicht einfach dadurch, dass man jemand vor eine Kamera stellt, wird er ein Star, sondern nur in einer bestimmten Funktion, in einem bestimmten Bild, in einer bestimmten Kamerabewegung. Wenn die Kamera nicht Hollywood ist, dann ist auch der Schauspieler, der fotografiert wird, nicht Hollywood. (Fassbinder, 1976)

Der Regisseur im Kameramann

Wir haben immer versucht, mit der Kamera einen Subtext zu erzählen, also das, was die Leute nicht sagten, mußte die Kamera erzählen. Das interessiert mich sowieso am meisten an dem Job, wenn die Kamera etwas eigenständiges erzählt, wenn sie dem Zuschauer ein Gefühl vermittelt, das nicht in Worten ausgedrückt ist, was nicht aus dem Dialog hervorgeht, sondern manchmal ein Kontrapunkt ist zu dem, was gesagt wird. (Michael Ballhaus in Juliane Lorenz (Hrsg.): Das ganz normale Chaos)

Modell Deutschland

Was halten Sie denn vom „Modell Deutschland“?

Fassbinder: Da beißt die Maus keinen Faden ab: Das Modell ist eine geschenkte Demokratie, aber was ist das denn für eine Demokratie, deren Verteidigung über das Stützen von unkritizierbaren Werten geht? Wo man nicht mal mehr sagen kann: Was sind das für Werte auf denen das hier ruht? Demokratisch wäre doch gerade, daß Demokratie durch ständiges Infragestellen und Kritik am Leben bleibt. Aber es hat sich doch im Laufe der Zeit ergeben, daß die Demokratie bei uns so autoritär geleitet wird, wie es in einem autoritären Staat nicht besser geschehen könnte. Ich würde jedenfalls nicht sagen, daß das „Modell Deutschland“ eines für die ganze westliche Welt ist.

Hat es etwas damit zu tun, daß Sie im Nachspann der „Maria Braun“ zwar die Bilder der deutschen Bundeskanzler zitieren, aber bezeichnender Weise nicht das von Willy Brandt?

Fassbinder: Ja, ich hab´ den Eindruck, daß die Zeit von Willy Brandt eine Unterbre-

chung war, daß der Brandt das Selbstinfragestellen eher herausgefordert hat, was der Wehner aber offenbar nicht so wollte, nämlich das Kritisierverhalten von so staatsertaltenden Momenten. Ich hab´ nur das Gefühl, das (was Brandt getan hat) war etwas, was allen nicht so recht war. Das kann ganz falsch sein, auch von mir, auch mein Gefühl – aber wenn ich so zurückblicke, dann hab´ ich den Eindruck, daß das die Zeit war, wo es lebendiger war. Ich versteh´ Demokratie eher als etwas, das wie ein Kaleidoskop arbeitet, das heißt nicht die permanente Revolution, aber die permanente Bewegung, die permanente Infragestellung durch jede Generation. Wenn ich jetzt dieses ganze Theater um „Holocaust“ sehe, was müssen die so ein Theater machen, haben die das wirklich so verdrängt und vergessen? Das können die doch gar nicht vergessen haben, das müssen die doch im Kopf gehabt haben, als die ihren Staat aufgebaut haben. Wenn so etwas Entscheidendes vergessen werden konnte oder verdrängt – und jetzt durch den Fernsehfilm, den ich gar nicht mal für so schlecht halte –, dann kann doch an dieser Demokratie und dem „Modell Deutschland“ etwas nicht ganz richtig sein.

Warum muß es aber ein amerikanischer Fernsehfilm sein, der das Thema wieder unter die Leute bringt? Warum ist so etwas hier nicht entstanden?

Fassbinder: Ich wollte das ja machen. Ich wollte das ja mit „Soll und Haben“ machen, der sollte ja nicht zur Bismarck-Zeit aufhören. Das Erschreckende für alle Leute war aber gerade auch, daß ich das fortführen wollte bis heute, da wäre ich ganz logischerweise auch ins Dritte Reich gekommen und in diese Republik jetzt. Und das ist für manche schon etwas Erschreckendes gewesen.

(aus einem Gespräch mit W.Schütte, FR 20.2.79)

Dialektik der Aufklärung

Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.

(Max Horkheimer, Theodor W. Adorno)



DIE EHE DER MARIA BRAUN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 41

Private Bilder - öffentliche Töne

... Unterdessen hört man schon lange und wird es lange hören, was man damals Suchmeldungen nannte, jene warme und besorgte, monotone Stimme, die ganze Listen von Namen verliest, Namen von Vermißten: ein Volk sucht seine versprengten Kinder, ein Volk sucht sich selber. Der Film ist überzogen mit „öffentlichen“ Tönen, Radionachrichten, Schlagern mit Rudi Schuricke, Caterina Valente, Reden von Adenauer, Lärm von Baumaschinen, der Herbert-Zimmermann-Reportage vom Endspiel der Fussballweltmeisterschaft 1954 in Bern.

So objektiv diese Töne ihrer Herkunft nach sein mögen, so extrem subjektiv sind sie eingesetzt, aus der Subjektivität des Films sozusagen, denn sie tönen jenseits der Wahrnehmung durch die Personen auf der Szene (sie hören nicht, was da trällert oder schwadroniert). Dennoch sind die Töne ihrem Bewußtsein zugehörig. Irgendwann haben sie (oder hat der Nachbar) diese Töne gehört, sie sind in der Luft, die sie atmen, die Töne gehören ihnen, und sie gehören den Tönen.

Inhalt und Form dieser Tonmontage und ihr essayistischer Appeal bewirken eine merkwürdige Verkehrung der Bedeutungsfelder und ihrer Bezüge. Die Bilder, obwohl satt mit Accessoires der Zeit und durch Möbel, Trümmer, Tapeten, Rucksack, Kostüme, Frisuren, Haltungen als zeitgeschichtlich exakt beglaubigt, erscheinen als privateste Beobachtungen der Zeit, während die Töne – nicht zufällig, aber willkürlich hinzugemischt; sozusagen unabhängig und aus einer abgehobenen Position – sich als der objektive allgemein gültige Tatbestand schlechthin gebärden.

Sie sind die akustische Präsenz der Zeitgeschichte, die sich ungerührt von den Ereignissen und Sensationen der Handlung und der Dialoge gibt, als das

Überereignis, das alle privaten Bewegungen, Emotionen, Entscheidungen als fast bedeutungslos und beliebig erscheinen lässt, als Kraftakte von Zwergen vor dem Gang des Zeitgeistes durch die Geschichte.

(Peter W. Jansen, *DIE ZEIT* 23.3.79)

Private Geschichte - Politische Geschichte

Maria Brauns eigene Geschichte entfaltet sich, indem sie andere Geschichten streift, sich mit ihnen verbindet, in sie eingreift, sich an ihnen reibt; wir sehen ihr Leben in den Lebensgeschichten der Personen ihrer Umgebung mehrfach widergespiegelt, wie verzerrt auch immer. Selbst Randfiguren ist Zeit gegeben, von ihrem Leben zu erzählen. So erfahren wir z.B. von einer Rotkreuzschwester, sie hätte, als ihr Mann im Krieg in eine Bergspalte gestürzt sei, von der Heeresleitung als Entschädigung ein massenproduziertes Ölgemälde erhalten, das Meereswellen zeigte und folgende Aufschrift trug: „Er starb, auf daß Deutschland lebe.“ Der in diesem einen Satz aufbrechende Widerspruch zwischen zynisch verfälschender offizieller Darstellung der Geschichte und leidvoller Lebenserfahrung faßt ein Handlungsmotiv zusammen, das sich durch den ganzen Film hindurchzieht: Das feindliche Verhältnis zwischen privater und politischer Geschichte. Die zahlreichen Miniaturlebensläufe, die teils inszeniert, teils erzählt werden, fügen jeweils neue Facetten zu dem Zeitbild hinzu, das Fassbinder konstruiert. Es sind Lebensgeschichten, die im „Innern“ der „großen“ Geschichte stattfinden. Dem Zuschauer soll bewußt werden, wie stark politische Geschichte die privaten Geschichten determiniert und wie wenig dies von den Betroffenen verstanden wird.

(aus Anton Kaes: *Deutschlandbilder*)



DIE EHE DER MARIA BRAUN

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

Seite 42

Ein Filmkritiker stellt Fragen

Auf dem letzten Westberliner Festival berichtete Fassbinder auf einer Pressekonferenz, daß er den Plan habe, eine Geschichte der BRD in Filmen zu schreiben und „wenn ich beim Hier und Heute anlange bis zum Jahr 2001, dann höre ich auf“. Er wolle herausfinden, was für eine Welt das ist, in der er hier und heute lebt. Eine Auskunft über die BRD müsse auch etwas damit zu tun haben, wie dieser Staat entstanden ist. Deshalb beschäftige er sich mit den fünfziger Jahren, und die fünfziger Jahre seien noch nicht zu Ende. Es fragte ihn jemand, wie er dies alles aushalten könne. Es ist besser es auszuhalten und wiederzugeben, als gar nichts wiederzugeben. Und wenig später sagte er: „Ich halte es auch für fast nicht auszuhalten.“ Fassbinder machte einen angespannten Eindruck, als ob er versuchte, sich zurückzuhalten. Er sagte es auch direkt, er wolle keinen Skandal. Er formulierte in kurzen, zugespitzten, einen Gedanken nur anreißenden Sätzen. Für seinen letzten Film hatte er 22 Drehtage gebraucht und erklärt, daß er von vielen Proben nichts halte, mehr vom Verstehen. Ich frage mich, wie er mit dem Unbehagen über seine Welt, das er auszudrücken versuchte, in den künftigen Filmen umgehen würde. Fassbinder war eine schillernde Persönlichkeit des Films der BRD. Gewiß kein sozialer Analytiker, ihn interessierten Stimmungen und Befindlichkeiten seiner Figuren. Figuren, die es zumeist schwer hatten, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden und oft an ihr zerbrachen. Für diese emotionalen Situationsberichte benutzte er Mittel des Melodramas, auch Wirkungen, die der kommerzielle Film bevorzugte, ergriff mal mehr, mal weniger ein Stück von wichtigen sozialen Stimmungen. Aber alles baute er ein in seinen Traum von einem aggressiven, wehmütigen Kino. Seine Filme kamen gleichzeitig scharf und entschärft, wach und sentimental, eine verführerische Mischung. Ich hätte gern gewußt, ob es ihm gelingen würde, sich aus den Klischees, die er kultivierte, zu befreien. Ich war neugierig auf seine Filme zur Geschichte der BRD. Wer wird sie jetzt nur machen?

(Rolf Richter - DDR - in „Filmspiegel 14/1982“)

Das Publikum erreichen ...

MARIA BRAUN ist von Fassbinders Filmen der am klassischsten konstruierte. Er hat ein klares dramatisches Zentrum, eine Heldin, eine erkennbar einfache Aufstieg- und Fall-Handlungskurve und eine Erzählstruktur, die sich entlang einer Folge von verdeckten oder offenen Wiederholungen und Symmetrien entwickelt. Zum Beispiel befriedigt der Schluss, trotz der Dramaturgie des „reitenden Boten“, weil er eine Wiederholung der Eröffnungseinstellung (und zugleich dessen spiegelbildliche Zurücknahme) bedeutet. Wie alle klassischen Filme erlaubt seine Erzählung eine Vielzahl von Interpretationen und Reaktionen und ist so konzipiert, daß unterschiedliche Publikumsinteressen bedient werden: Deutsche und Nicht-Deutsche, Männer und Frauen, großes Publikum und Intellektuelle - alle können „ihren“ Einstieg in den Film finden. Obwohl ein Melodram, besitzt der Film durch die emotionale und dramatische Bewegung vom Aufstieg und Fall die einfache Kraft einer Moritat, deren Moral man als säkulare Form der Tragödie bezeichnen könnte. So knüpft MARIA BRAUN am Vorverständnis des Publikums an, um eine unmittelbare Identifikation mit der Heldin, ihrem Ehrgeiz, ihren Zielen und Enttäuschungen zu sichern. Gleichzeitig birgt der zweideutige Schluss genügend Geheimnis, um die Handlung nachklingen zu lassen. Denn rückblickend bleibt unklar, ob Maria sich willentlich oder versehentlich in die Luft sprengte, ob sie stets vermutete, daß Hermann mit Oswald unter einer Decke steckt, ob sie die Abwesenheit Hermanns brauchte, um ihre Liebe zu ihm stark und rein zu erhalten. Dies mag die Zuschauer ermutigen, über die tiefere Bedeutung der Erzählung zu spekulieren, ohne deshalb enttäuscht oder verwirrt aus dem Kino entlassen zu werden, wenn man einmal davon ausgeht, daß solche offenen Fragen ein Publikum produktiv machen. Die Erzählung ist linear, transparent und realistisch, schafft aber zugleich Raum für Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten und befriedigt den Wunsch nach Bedeutungsstiftung an sich. (Thomas Elsaesser in „Rainer Werner Fassbinder“)