

Rainer Werner Fassbinder:
**KINO DER
SUBVERSION**

Herausgegeben von Simon Schkade und Waldemar Fromm
in Zusammenarbeit mit Ferdinand Leopolder



SCHÜREN

- 04 **Grußwort**
Fassbinders Brauchbarkeit
Andrea Funk und Ferdinand Leopolder
- 08 **Einleitung**
Subversion bei Rainer Werner Fassbinder
Waldemar Fromm und Simon Schkade
- 20 **Ute Holl**
R. W. Fassbinders filmische Historiografie
Zum Melodramatischen in Angst essen Seele auf
- 48 **Clemens Pornschlegel**
Gefühlskälte als politisches Prinzip
Zu Rainer Werner Fassbinders „Fontane Effi Briest“
- 64 **Simon Schkade**
Chronist der Verdrängung
Zur BRD-Trilogie von Rainer Werner Fassbinder
- 88 **Georg Beuerlein**
Filme befreien das Denken
Zur epistemologischen Ästhetik der Filme von Rainer Werner Fassbinder
- 102 **Dr. Aleksandra Eliseeva**
Heterotopien und Utopien in Fassbinders Werk
- 114 **Waldemar Fromm**
München, subkulturell
Das Bild der Stadt in Rainer Werner Fassbinders frühen Filmen
- 132 **Nicole Colin**
Fassbinder in Frankreich
Produktive Rezeption im Spannungsfeld von subversiver Aneignung und Domestizierung
- 150 **Georg Seeßlen**
Was ist Macht?
(Und was zum Teufel haben Liebe, Sex und Geld damit zu tun?)
- 164 **Margarethe von Trotta**
unveröffentlicher Tagebucheintrag
Mittwoch, 10. Juni 1982, (Faksimile)

Einleitung

Subversion bei Rainer Werner Fassbinder

Eine Einführung in das Thema
von Waldemar Fromm und Simon Schkade

*Wir zerstören alles, auch uns selbst.*¹

JEAN-MARIE STRAUB

Der Neue Deutsche Film verlangte eine Neuausrichtung in geradezu jeder Hinsicht: Die Ablösung des alten deutschen Kinos, zugunsten neuer realistischer Darstellungsweisen, die stark von verschiedenen Strömungen des Neuen Realismus (etwa *Nouvelle Vague*, *cinéma vérité*, *Neorealismo*, *Film noir*) beeinflusst wurden. Zentral war die subversive Arbeit an überlieferten Darstellungsformen, die mit einem gesellschaftskritischen Ansatz verbunden wurden. Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) hat viele dieser Forderungen übernommen. Seine Filme widersetzen sich konsequent ästhetischen und gesellschaftlichen Konventionen und hinterfragen die Funktionsweise von Machtverhältnissen sowie die Bedingungen, unter denen sie generiert werden. Dabei etablierte Fassbinder eine künstlerische Praxis, in der Leben und Werk untrennbar miteinander verbunden waren. Mit der offen geführten Symbiose und Ununterscheidbarkeit von Lebensform und Kunst, bzw. von Kunst als Lebensform, steht Fassbinder in der ‚Ahnenreihe‘ von Autoren, deren Rezeption in Deutschland je nach historischer Phase kompliziert verlief und auf Ablehnung stieß: Autoren wie Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Antonin Artaud, Pier Paolo Pasolini oder Herbert Achternbusch. Was damit einhergeht ist eine andere nicht-bürgerliche Kunstauffassung.

1 Jean-Marie Straub: *Der Widerstand des Kinos*. In: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: *Schriften*. Tobias Hering, Volko Kamensky, Markus Nechleba, Antonia Weiße (Hrsg.). Hamburg 2020, S. 254.

Ein vorbehaltloser Zugang zu Fassbinders Werk erscheint vor allem in der deutschen Rezeption erschwert. Das Werk ist umstellt von vielfachen öffentlichen Skandalen bzw. Skandalisierungen, die Fassbinder gleichwohl selbst mit provoziert – oder zumindest in Kauf genommen hat.² Anlässe bot er freilich reichlich: Sei es die offen ausgelebte Homosexualität, die repressiven hierarchischen Gruppendynamiken innerhalb des Künstlerkreises, den er um sich scharte oder der exzessive Alkohol- und später ebenso selbstzerstörerische Drogenkonsum des Filmemachers. In nuce trifft man diese Gemengelage in Fassbinders eindringlichen Beitrag zu *DEUTSCHLAND IM HERBST* (1978). Darin wird die radikale Zurschaustellung des Privat-Intimen mit der Frage nach der Legitimität staatlicher Gewalt im Angesicht des Ausnahmezustandes konfrontiert.

Obwohl Fassbinder einer der bedeutendsten Regisseure der Bundesrepublik ist, sind seine Filme heute in Deutschland im öffentlichen Bewusstsein nur mehr wenig präsent. So konstatiert Manfred Hermes treffend: «Es lässt sich nicht übersehen, dass sein Ruhm seltsam leer ist und sich mit der Zeit immer weiter zu entleeren scheint.»³ Davon zeugt nicht zuletzt die öffentliche, nationale Rezeption von Fassbinders Werk. Wenngleich die internationale Rezeption insgesamt ein anderes Bild abgibt, wie der Beitrag von Nicole Colin in diesem Band zur Rezeption Fassbinders in Frankreich beispielhaft verdeutlicht.

Es handelt sich – um die These zur ausgebliebenen nachhaltigen Auseinandersetzung mit dem Werk Fassbinders gleich vorwegzunehmen – (oft) um Stellvertreterkriege, die den wunden Punkt mehr verdecken als offenlegen. Dies lässt sich paradigmatisch an *WILDWECHSEL* zeigen, einem der wohl kompromisslosesten Filme Fassbinders, der im Januar 1972 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, die Rezeptionssituation in den familiären Wohnzimmern mit zu bedenken. *WILDWECHSEL* führt die subkutanen generationellen Brüche und Differenzen zwischen der nationalsozialistisch geprägten Elterngeneration und der darauffolgenden in der fortschreitenden Konsumgesellschaft großwerdenden Kindergeneration deutlich vor Augen und wirft sie diskursiv in die bundesdeutschen Wohnzimmer zurück. Dabei enthält sich der Film jeglicher moralischer Urteile über die Figuren. Vielmehr zeigt es die wirkenden gesellschaftlichen Kräfte und Subjek-

2 Vgl. zum Beispiel die Dokumentation Heinrich Lichtenstein (Hrsg.): *Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit*. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Frankfurt am Main 1986.

3 Manfred Hermes: *Der zweite Tod von RWF*. In: *Rainer Werner Fassbinder. Text+Kritik*. München 2015, S. 121.

tivierungsformen, die gleichermaßen destruktiv auf Formen der Liebe wie auf die familiären Bande wirken.

Insbesondere Kroetz warf Fassbinder in der filmischen Umsetzung vor, er habe aus seinem Theaterstück eine «pornographische Travestie» gemacht und leitete dagegen rechtliche Schritte ein.⁴ Bis heute darf der Film nicht öffentlich ausgestrahlt werden. Er ist in keiner Fassbinder-Edition oder sonstigen Datenträgern erhältlich. Eine gebührende Analyse und Würdigung des Films sind damit nach wie vor erschwert.

Nun erschöpft sich die schwierige Beziehung Deutschlands zu Fassbinder nicht in den Skandalen. Vielmehr geht es um die Art und Weise der Auseinandersetzung mit der Deutschland-Thematik in seinem Œuvre. Oftmals verdeckt sie den eigentlichen subversiven Kern der Auseinandersetzungen: Das Unbehagen an seinem Werk rührt von der Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte her. In den Filmen zeigt Fassbinder den strukturellen Zusammenhang zwischen historischem Vergessen und dem ökonomischen Aufstiegsstreben in der BRD-Nachkriegsgesellschaft. Die historische Zäsur, die mit 1945 einher geht, setzt gleichermaßen in den Köpfen und ihren Lebensläufen ein. Freilich haben solche Verdrängungsprozesse ihren Preis. Davon erzählen Fassbinders sozial-realistischen Filme.

Anlässlich zu Rainer Werner Fassbinders 80. Geburtstag am 30. Mai 2025 unterzogen wir deshalb seinem Werk einer Retrospektive,⁵ dessen Vorträge der vorliegende Band enthält. Die Retrospektive stellten wir unter dem Aspekt des «Kinos der Subversion». Mit dem – zugegebenermaßen schillernden – Begriff der Subversion⁶ lassen sich sehr unterschiedliche Stränge bündeln, die zusammen Fassbinders Schaffen ausmachen. Hier ist nicht so sehr das öffentliche, von

4 Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin 2012, S. 40.

5 Das Symposium zum 80. Geburtstag Fassbinders fand am 30./31. Mai 2025 in den Räumen der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München statt. Es wurde in Kooperation mit den Fassbindertagen e.V. ausgerichtet, die ein umfangreiches Abendprogramm mit der Otto-Falckenberg-Schule, der Hochschule für Film- und Fernsehen München (HFF) veranstaltete. Wir bedanken uns beim Kulturreferat der Stadt München für die Förderung der Veranstaltung. Zugleich wollen wir uns bei den Teilnehmer:innen des Fassbinder-Seminars im Sommersemester 2025 an der LMU München für die produktiven Sitzungen bedanken. Viele Gedanken und Anregungen haben von unseren Diskussionen ausgehend Eingang in dieses Buch gefunden. Insbesondere gilt unser Dank Amelie Fenske, Simon Gärtner und Sarah Kittel.

6 Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld 2013, S. 13. Dort: Politisch-revolutionäre, künstlerisch-avantgardistische, minoritär-distinktive und dekonstruktivistische Subversion.

Skandalen durchgezogene Bild Fassbinders, sondern die radikal gedachte Aufklärung über Machtverhältnisse und Abhängigkeitsstrukturen und sein Geschichtsbild entscheidend.

Ästhetische Subversion

Ästhetische Subversion im Sinne einer Durchbrechung von Sehgewohnheiten, Genrekonventionen und Darstellungsweisen prägt das Œuvre Fassbinders. Häufig nimmt Fassbinder bestimmte Filmgenres und ihre inhärenten Erzählweisen zum Ausgangspunkt, mit denen bestimmte Zuschauererwartungen einhergehen: Sei es der Western, das Melodram, die Familienserie oder die Literaturverfilmung. Fassbinder verwendet generische Muster, um sie sukzessive in ihrer ästhetischen und inhaltlichen Form aufzubrechen, abzubauen und so etwas Neues zu schaffen. Die ästhetische Subversion umschließt dabei eine explizite Gegenkonzeption zur bürgerlichen Kunstautonomie und eine radikale Kritik an ihr. Indem sich das Kino und der Fernsehfilm häufig nur als reines Unterhaltungsmedium der Kulturindustrie verstehen, geben sie ihr denkerisches Vermögen völlig preis.⁷ Fassbinder dagegen greift insbesondere seit seiner Sirk-Rezeption in den frühen 1970er Jahren solche populäreren Formen auf und legt ihre Sprengkraft frei. Konsequenterweise beinhalten seine Filme keine psychische Einfühlung in die Charaktere, sondern eine kritische Distanz zu ihnen. Das Kino wird auf diese Weise zum Ort des Denkens und stehen in engem Austauschverhältnis zu den harten sozialen Realitäten.

Mediale Brechungen

In Fassbinders Filmen werden Medien nicht nur selbstreflexiv, sondern auch selbstreferentiell exponiert, die filmische Medialität durch Film-im-Film Sequenzen ebenso beobachtet wie die Medialität der in den Filmen gezeigten Medien. Die asymmetrischen Beziehungen der Figuren werden in den Filmen durch medial vermittelte Asymmetrien zwischen Ton und Bild oder zwischen Ton, Bild

⁷ Unumgänglich: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1969, S. 128–176.

und den Medienkombinationen eingesetzt. Zu den eingesetzten Medien gehören: Radio, Telefon, Schreibmaschine, Buch, Plakat, Zeitung und Fotografie.⁸

Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Intramedial kommt es vielfach zu Brechungen, die sich vom Brecht'schen Verfremdungseffekt her ableiten lassen, auch wenn dieser in Hinsicht auf die eingesetzten Medien um arrangiert wird: Zu Beginn von *BOLWIESER* (1977) ist auf der Tonspur ein Rauschen zu hören wie bei einer Schallplatte bevor die Musik einsetzt. Dann erst beginnt die Handlung. Die Tonspur konterkariert das schon einsetzende Filmbild und lässt den Start des Filmbilds asynchron zum Ton erscheinen. Vergleichbar setzen Ton- und Filmspur zu unterschiedlichen Zeiten in *LILI MARLEEN* (1981) ein, oder die Tonspur präsentiert, wie in *DER STADTSTREICHER* (1966), über das letzte Filmbild hinaus Musik, die wiederum wie ein sich öffnender Reflexionsraum für die Zuschauenden wirkt, die vor einem Schwarzbild sitzen, während das Bild bei den Betrachtenden in seiner Abwesenheit nachhallt.

Intermedial sind ebenfalls bereits zu Beginn des Filmschaffens Bezugnahmen vorhanden: Die theatrale Situation von *KATZELMACHER* (1969) wird im Film mit Mitteln der Theateraufführung realisiert. Es handelt sich dabei nicht um eine Verfilmung oder um das Abfilmen einer Aufführung. Fassbinder setzt beide Medien in Beziehung zueinander und gestaltet den Film mit filmischen und theatrale Mitteln (die Kamera übernimmt die fixe Position der Zuschauenden oder die Konzentration auf einzelne Szenen wie auf einer Bühne z.B. beim Flanieren der Figuren, die immer die gleiche Strecke in einem Hinterhof zurücklegen als ob sie die Bühne von der rechten zur linken Seite durchkreuzen). In *BREMER FREIHEIT* (1972), einer Theateraufzeichnung, ist der Hintergrund durchgängig eine Filmleinwand, auf der Aufnahmen vom Meer und dem Himmel zu sehen sind, während der Bühnenboden weiß und ‚unbebildert‘ bleibt. Die Irritation entsteht bei den Betrachtenden über die Horizontlinie, die wie eine Spiegelfläche zwischen den Medien wirkt und zeigt, dass Film und Theater gerade nicht ineinander zu transformieren sind.

Auch für Medienkombinationen gibt es in den Filmen Fassbinders zahlreiche Beispiele: In Fassbinders Beitrag zu *DEUTSCHLAND IM HERBST* (1978) sind Film und Telefon die handlungstragenden Medien. Der nackte Körper wird mit der

⁸ Zu den Möglichkeiten der Medienkombination im Film vgl. Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Medienreflexion im Film*. Bielefeld 2015.

um eine Erklärung ringenden, nackten Stimme synchronisiert: Der Körper richtet sich an die Zuschauenden, während sich die Stimme an eine Figur am anderen Ende der Telefonleitung wendet. Die Telefongespräche unterstreichen in diesem Fall die Ratlosigkeit angesichts des Themas, gleichzeitig dienen sie, wie in anderen Filmen das Radio, als Botenberichte über die Ereignisse außerhalb des gezeigten Geschehens. In *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* (1972) konkurrieren Stimme und Schreibmaschine und werden in ihrer Medialität in einer gegenseitigen Unterbrechung ausgestellt: Jeder authentisch erscheinende Duktus der Gespräche zwischen den Hauptfiguren wird durch die Protokollierung gebrochen: Marlene, die Sekretärin, schreibt in der Filmhandlung die Gespräche per Schreibmaschine mit und zerstört akustisch und medial den Eindruck von Privatheit und Authentizität –, als ob auch das Private wie Geschäftspost behandelt werden kann. Die Gespräche werden fixiert und so in ihrem authentischen Duktus durch ein anderes Medium gebrochen, womit, wie nebenbei, die Macht eines kapitalisierten Marktes auf die privaten Verhältnisse aufgezeigt wird.

In *GÖTTER DER PEST* (1970) sind unter anderem Fotografie und Filmbild in ein Verhältnis gesetzt. Das übergroße, als Fototapete eingesetzte Portrait der Protagonistin Margarethe erzeugt zwei Nähe/Ferne-Verhältnisse im Filmbild – es handelt sich hier um eine Variation der vielen Einsätze von Spiegeln in Fassbinders Filmen, durch die oft erst bei einer Kamerabewegung sichtbar wird, ob gerade ‚im Spiegel‘ erzählt wird oder in der Filmhandlung.

In *LILI MARLEEN* (1981) singt die Protagonistin ebenso ‚live‘ wie sie durch Gramophon/Plattenspieler oder das Radio zu hören ist. Es handelt sich nicht um die identische Stimme: Die Stimme ist in der filmischen Inszenierung zugleich authentisch und eine Aufzeichnung. Die Brechung der einen in die andere Stimme reflektiert den Unterhaltungsapparat des NS-Systems: Der Glanz, der durch die NS-Propaganda in den Medien erzeugt wird, wirkt auf das Leben der Protagonistin zurück, wodurch ihr kleinbürgerliches Begehren sichtbar wird, das wiederum im Widerstreit zu ihren anderen Bedürfnissen gerät.

Diese intra- und intermediale Art des Films sowie des Ausstellens der Medialität von anderen Medien im Film ist subversiv.⁹ Sie bricht Konventionen auf, ohne

⁹ Vgl. ausführlicher die Beiträge in: Werner C. Barg / Michael Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder trans-medial*. Marburg 2020.

eine Lösung für die dargestellten Problemlagen zu haben. Fassbinder stellt damit die Unversöhnlichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse dar. Ein Mittel dazu sind die in Beispielen beschriebenen Asymmetrien und Achronien. Insofern gehört das Filmschaffen Fassbinders der Subkultur der 1960er und 1970er-Jahre an. Der Definition Rolf Schwendters von Subkultur zufolge, die Fassbinder kannte,¹⁰ sind die sozialen Bewegungen, die sich ihr zuordnen lassen, Ausdruck der Reaktion auf soziale Widersprüche.¹¹ Subkulturen grenzen sich deshalb in Lebensstil, Normen, Werten und Ausdrucksformen von der bürgerlichen Kultur ab, gleichwohl sind auch als ästhetisches Phänomen politisch relevant. Fassbinder bewahrt jedoch auch dazu einen kritischen Abstand, weil er von den Authentizitätsansprüchen dieser sozialen Bewegungen abrückt.¹²

Subversion und Subkultur

Dargestellt werden in den Filmen Fassbinders häufig Außenseiterfiguren, die sich auf die Suche nach verbliebenen und möglichen Freiräumen begeben, um sich aus den engen gesellschaftlichen Korsetten, Normen, Zwängen, Tabus, Verboten etc. zu befreien versuchen. Hierbei rücken subkulturelle Milieus und Klassen, wie das Proletariat und das Subproletariat, Gastarbeiter, Homosexuelle, Aussteiger, Kleinkriminelle, Künstler in den Fokus. Interessant werden dabei Nischen und Freiräume, die ein Außen zur kapitalistischen (Selbst-)Ausbeutung und der kleinbürgerlichen Engstirnigkeit versprechen. Freilich sind solche Räume (Heterotopien) gleichermaßen liminal und exponiert wie Aleksandra Eliseeva in ihrem Beitrag zeigt. Diese deterritoralisierten Räume werden all zu schnell erneut kommodifiziert.

¹⁰ Vgl. den Beitrag von Waldemar Fromm in diesem Band.

¹¹ Rolf Schwendter: *Theorie der Subkultur*. Köln/Berlin 1971. Neuausgabe m. e. Nachwort 7 Jahre später, Frankfurt a. M. 1978.

¹² Eine ausführliche Analyse der linksalternativen Bewegungen gibt Sven Reichardt: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Frankfurt am Main 2014, insbes. S. 278-315 zur Umsetzung des Anspruchs, ein authentisches Subjekt zu sein.

Politische Subversion

Fassbinders Filme sind eine große Abrechnung mit dem deutschen (Klein-)Bürgertum. Die Kritik reicht von den verklemmten Sexualvorstellungen, über den Voyeurismus, seine brutale Ordnung, die alles Andere und Fremde ausschließt, seine Gefühlskälte und soziale Abrichtung, seine Vorurteile und Ressentiments, die die Subjekte in ihrem noch so flüchtigem Glück verfolgen, sein sozialer und ökonomischer Neid, seine Betrachtung der Welt nach dem Maßstab des Geldes und des Besitzes, seine Speichelleckerei, Untertänigkeit, seine Ignoranz, Beschränktheit, Blindheit, seine Realitätsflucht und Dummheit. Diese Abrichtungslogik wird in Clemens Pornschlegels Beitrag eindrücklich beschrieben.. Die ökonomisch codierte Weltsicht kollidiert bei Fassbinder immer wieder mit sozialen Realitäten, d.h. gezeigt werden die immanenten Konflikte und Kämpfe, die mit dem instrumentellen Bezug zu den Mitmenschen und den Dingen einhergehen: Das Leid, die Ausbeutung, die Ausgrenzungen, das Ausgeliefertsein, das sich Mit-Verstricken in solche Zusammenhänge und das sich dadurch Schuldig-Machen, Opfer und Täter zugleich werden, sprich die sozialen Tragödien, die die kleinbürgerlich-kapitalistische Ordnung permanent produziert. Es geht darum, die Wirklichkeit in ihrer Produziertheit, in ihren Schichtungen und Strukturen sichtbar zu machen, d.h. vor allem in ihren Kämpfen, Konflikten, Zwangsmechanismen, Subjektivierungen, Gewaltakten, Verkümmierungen, Einhegungen, Verunmöglichungen.

Entscheidend in diesen Darstellungen ist der dezidiert materialistische Blick auf die deutsche Gesellschaft und ihre Geschichte. Dabei zeigt Fassbinder in einzelnen Figuren, die noch mit Resten von Idealismus ausgestattet sind, der dann sukzessive durch die sozialen Realitäten abgebaut wird. Hierbei kommt insbesondere den Frauenfiguren eine herausgehobene und exponierte Stellung zu. Frauenfiguren durchbrechen einerseits die Raster traditioneller Rollenmuster, andererseits werden sie jedoch zusehends von den ökonomisierten Strukturen absorbiert. Die gesellschaftlichen Beziehungen werden durchgängig in ihrer Tauschlogik über Geld - Liebe/Sexualität und Macht gezeigt. Die Tauschlogik dieser Trias legt der Beitrag von Georg Seeßlen konzise offen. Dabei wird dies nicht allein in der äußeren von kapitalistischen und kapitalisierbaren Tauschbeziehungen dargestellt, sondern vielmehr wie solche Objektivierungen im Subjekt als mentale Struktur wirksam werden. In diesem Wechselverhältnis von gesellschaftlichen Strukturen und Formen der Subjektivierung treten die historisch-genealogischen Filme zur Deutschland-Thematik ein. Die Besonderheit besteht nun darin, dass hier die Geschichte durchgängig in ihrer gegenwärtigen

Insistenz verhandelt wird. Anders herum wird die Gegenwart ebenfalls in ihrer Geschichtlichkeit herausgestellt. Mit Nietzsche lässt sich bei Fassbinders Projekt von einer kritischen Geschichtsschreibung sprechen, der Darstellung der idenden und der Befreiung Bedürftigen“.¹³

Historische Genealogie

Von der Darstellung eines sozialen Realismus der Nachkriegsgesellschaft geht Fassbinder zusehends dazu über, den Film als Medium für die Erzählung einer historischen Genealogie deutscher Subjektivierungsformen zu nutzen und sich damit zugleich selbst historisch zu verorten und in eine andere deutsche Geschichte einzuschreiben.¹⁴ Dazu gehören Autor*innen wie Büchner, Engels, Fontane, Luxemburg, Freud, Graf, Döblin, Fleißer, Brecht, Weiss, Nabokov und Kroetz deren Werke Fassbinder verfilmt, für die Bühne bearbeitet hat oder dies intendierte. Mit der Deutschland-Thematik benannt ist Fassbinders Lebensthema, das sich von werkgeschichtlich von KATZELMACHER bis zu DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS zieht. Chronologisch reicht sie von den deutschen Bauernkriegen des 16. Jahrhunderts (DIE NIKLAS HAUSER FART, 1970) bis in die bundesdeutsche Gegenwart (etwa GÖTTER DER PEST (1970), HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN (1972), DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT (1972), WILDWECHSEL (1972), ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG (1972/73), ANGST ESSEN SEELE AUF (1974), CHINESISCHES ROULETTE (1976), DEUTSCHLAND IM HERBST (1978)) und ihre vorweggenommene Zukunft (WELT AM DRAHT (1973)). Was vermag Fassbinder dabei über Deutschland freizulegen und auf welche Art und Weise tut es dies? Erzählt wird keine Geschichte großer Männer, großer Taten und Ereignisse. Sie werden zwar nicht verschwiegen, doch zeigt sich ihre Wirkkraft gerade in ihrer medial vermittelten Beiläufigkeit; sei es über die Zeitung oder eher privilegiert über Rundfunk und Film. In dieser alltäglichen Einbettung verschiebt Fassbinder den Fokus von den großen Kämpfen auf ihre mikrophysische Einlagerung in die Subjekte.¹⁵ Das Private steht somit immer schon in einem Austauschverhältnis zu den gesellschaftlichen Strukturen, zu den konkreten politisch-tektonischen Verschiebungen.

13 Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: Ders. *Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe Band 1*. München 1988, S. 270.

14 Vgl. auch Elsaesser, S. 13–15; 18–61.

15 Vgl. u.a. den Beitrag von Simon Schkade.

Geschichte umfasst nicht nur die objektivierbaren Daten, Ereignisse und Entwicklungen. Vielmehr kartographiert Fassbinder ihre mentale Landkarte, welche die Wünsche, das Begehren, die Träume, Illusionen, Enttäuschungen, Hoffnungen, Utopien und Lebensentwürfe einer Zeit mit einschließt. Deutlich wird dies in Fassbinders fortwährender Auseinandersetzung mit dem deutschen Bürgertum. Die Art und Weise wie sich das deutsche Bürgertum formiert hat, nämlich ohne eine geglückte politische Revolution, zeitigt Rückkopplungseffekte auf dessen Zugriff auf Welt. Sätze wie „Da kann man nichts machen.“ – die zwischen Affirmation und Indifferenz changieren – zeugen vom mangelnden politischen Bewusstsein, das über Generationen hinweg geronnen ist. Die politische Apathie und Zukunftslosigkeit zeigt sich insbesondere in den sozialen Dramen der frühen Filme, von *KATZELMACHER* über *HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN* bis hin zu *ANGST ESSEN SEELE*. Es handelt sich mitnichten um Momentaufnahmen der Gegenwart, sondern um historisch formierte Subjektivierungsprozesse. Das präzise historische Gespür Fassbinders drückt sich im Einsatzpunkt mit den Bauernkriegen in *DIE NIKLAS HAUSER FART* aus. Hierbei orientiert sich Fassbinder an Friedrich Engels Darstellung in *DER DEUTSCHE BAUERNKRIEG*. Die Kontinuitätslinie stellte bereits Engels eindringlich dar:

Es ist an der Zeit, gegenüber der momentanen Erschlaffung, die sich nach zwei Jahren des Kampfes fast überall zeigt, die ungefügen, aber kräftigen und zähen Gestalten des großen Bauernkrieges dem deutschen Volke wieder vorzuführen. Drei Jahrhunderte sind seitdem verflossen, und manches hat sich geändert; und doch steht der Bauernkrieg unsern heutigen Kämpfen so überaus fern nicht, und die zu bekämpfenden Gegner sind größtenteils noch dieselben.¹⁶

Diese Dynamik aus offenen Kämpfen, verpassten historischen Möglichkeitsräumen und sich (re-)stabilisierenden gesellschaftlichen Kräften, zeichnet Fassbinder in seinen Filmen diachron ein – und zwar auf Ebene der einzelnen Subjekte, die sich in der Geschichte bewegen. Verhaltensweisen und Mentalitäten sind nicht voraussetzungslos, sondern Resultat von politischen Kämpfen, die die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen schaffen.

16 Friedrich Engels: *Der deutsche Bauernkrieg*. Stuttgart 2023, S. 7.

Eine Ästhetik der Körperlichkeit

Fassbinders materialistische Sicht auf die Geschichte wird daran deutlich, dass diese Konflikte immer auch mit und um den Körper geführt werden, wie der Beitrag von Ute Holl eindrucksvoll zeigt. Die Leiblichkeit des Menschen in seiner Niedrigkeit, Verächtlichkeit, in seinen Begierden, Schmerzen, Leiden, seinem Verlangen, Lust und Abscheu, Hässlichkeit und Schönheit wird in allen Filmen thematisiert. In Fassbinders physischer Ästhetik geht es gerade um die Materialität der Dinge, die Physis des Körpers erfahrbar zu machen. Seien es nackte, schwitzende Körper (LILI MARLEEN (1980)), vom Leben und Arbeiten gezeichnete Gesichter und ihre Körper (ANGST ESSEN SEELE AUF), die Künstlichkeit des Lichts (LOLA), die widerborstigen Physiognomien und dunklen, unbehaglichen Räume und Kammern (BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980)), oder die industrielle Verarbeitung von Tieren zu Fleisch in den Schlachthäusern (WILDWECHSEL, BERLIN ALEXANDERPLATZ). Die Ausübung von Macht erfolgt über die Körper, die Abrichtung der Menschen zeichnet sich in die Gesten, Blicken, in den Habitus, in die Worte und die Hautoberfläche ein. Die Menschen, die dem ausgesetzt sind, gelangen an eine Schwelle, die sie mit dem Tod und der eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Hierbei stoßen sie immer wieder auf etwas Nicht-Partikulares, in dem sich etwas Allgemeines ausdrückt. Deleuze hat dies in seinem letzten Text folgendermaßen anhand einer Passage von Dickens gezeigt:

Was ist die Immanenz? Ein Leben... Wie kein anderer hat Dickens erzählt, was ein Leben ist, indem er den unbestimmten Artikel als Indiz des Transzendenten bedachte. Ein Schuft, ein übles, von allen verachtetes Subjekt wird sterbend herbeigebracht, und mit einem Mal bezeugen nun die, die ihn pflegen, eine Art Eifer, Achtung, Liebe gegenüber dem geringsten Lebenszeichen des Sterbenden. Jeder bemüht sich um dessen Rettung, bis schließlich inmitten seines Komas der Bösewicht selbst sich von einer gewissen Sanftheit durchdrungen fühlt. Je mehr er aber ins Leben zurückkehrt, desto kälter werden seine Retter, und er gewinnt all seine Unverschämtheit, seine Bosheit zurück. Zwischen seinem Leben und seinem Tod gibt es einen Augenblick, der nur mehr der eines Lebens ist, das mit dem Tod ringt.¹⁷

¹⁷ Vgl. Gilles Deleuze: *Die Immanenz: Ein Leben...* In: Gilles Deleuze. *Fluchtlinien der Philosophie*. Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.). München 1996, S. 30–31.